



**T.C.
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**TÜRK RESİM SANATINDA UZAMDAN YÜZEYE
FİGÜR RESMİNDE DEĞİŞMELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Mehmet Ali GÖZÜBENLİ**

**Tez Danışmanı
Doç. Cüneyt KURT**

Hatay-2019



**T.C.
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**TÜRK RESİM SANATINDA UZAMDAN YÜZEYE
FİGÜR RESMİNDE DEĞİŞMELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Mehmet Ali GÖZÜBENLİ**




**Tez Danışmanı
Doç. Cüneyt KURT**

Hatay-2019

ONAY

MEHMET ALİ GÖZÜBENLİ tarafından hazırlanan “**TÜRK RESİM SANATINDA UZAMDAN YÜZEYE FİGÜR RESMİNDE DEĞİŞMELER**” adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği/oyçokluğu ile **RESİM ANASANAT DALINDA YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

.10/07/2019

Jüri Üyeleri	İmza
Doç. Cüneyt KURT (Tez Danışmanı- Başkanı)	
Doç. Seher KURT (Üye)	
Prof. Melih APA (Üye)	

Mehmet Ali Gözübenli tarafından hazırlanan “**Türk Resim Sanatında Uzamdan Yüze Figür Resminde Değişmeler**” adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunan jüri üyelerince kabul edildiğini **onaylarım**.

Doç. Dr. Mustafa Onur Kan
Enstitü Müdürü

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezde yer alan bilgilerin tamamının akademik kurallara ve etik ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Söz konusu kural ve ilkelerin gereği olarak tezde yararlandığım eserlerin tamamına uygun bir şekilde atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (.././20..)

İmzası
Mehmet Ali GÖZÜBENLİ

ÖNSÖZ

"Türk Resim Sanatında Uzamdan Yüzeğe Figür Resminde Değişmeler" başlıklı tez çalışmam, çokça sabır ve gayret sonunda tamamlanan, uzunca bir akademik sürecin sonunda elde edilen verimin ürünüdür. Öncelikli çalışmamın tamamlanmasında engin bilgilerini ve önerilerini paylaşan ve sabrını esirgemeyen danışmanım sayın Doç. Cüneyt Kurt'a sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca tezimle ilgili kaynak araştırmasına katkı sağlayan arkadaşlarıma, dostlarıma da teşekkür ederim. Son olarak desteğiyle her an yanımda olan eşime şükranlarımı sunarım.

Mehmet Ali GÖZÜBENLİ

Hatay, Temmuz, 2019



TÜRK RESİM SANATINDA UZAMDAN YÜZEYE FİGÜR RESMİNDE DEĞİŞMELER

Mehmet Ali GÖZÜBENLİ

Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2019

Danışman: Doç. Cüneyt KURT

ÖZET

Bu tez aşırmasında,

Batı resim sanatında figür anlayışının biçimsel değişimine paralel olarak, Türk resim sanatındaki figüratif eğilimlerin resmin plastik araçlarıyla, uzamdan yüzeye olan değişim sürecinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde uzamın oluşumunda kullanılan sanat elemanları ve ilkelerinden bahsedilerek Batı sanatında bilimsel perspektif ve plastik elamanlar yardımıyla meydana gelen figürün değişim süreci seçilmiş sanatçılar üzerinden ele alınmıştır.

İkinci bölümde, 19. yüzyıldan itibaren figürü yeniden yüzeyde resmeden örnek sanatçılar ve seçilmiş eserleri incelenmiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümde ise Türk sanatında figürün kullanıldığı minyatürden başlanarak, Batılı anlamda resim yapan sanatçıların figürü uzam ve yüzey bağlamında seçilmiş örnek çalışmalar üzerinden irdelenmiştir.

Tez Araştırması, Türk resim sanatında figürün uzamsal olarak ele alınması, incelenmesi ve figürün uzamdan uzaklaşarak yüzeye kayması sürecinin anlaşılması bakımından önemlidir.

ANAHTAR KELİMELEK

Figür, Türk Resmi, Uzam, Yüzey

CHANGES IN FIGURE PAINTING FROM SPACE TO THE SURFACE IN TURKISH PAINTING ART

Master's Thesis, Mehmet Ali GÖZÜBENLİ

Department Of Painting, 2019

Supervisor: Assoc. Prof. Cüneyt KURT

ABSTRACT

In this thesis study,

As parallel with the formal change in the understanding of figure in Western painting art, it is aimed to examine the changing process of figurative tendencies in Turkish painting art from space to surface by using plastic tools of painting.

In the first part of the research, the art elements and principles use in the formation of space are mentioned and the changing process of the figure which is formed with the help of scientific perspective and plastic elements in Western art discussed through selected artists.

In the second part, since 19th century, the sample artists and their selected works, which depict the figure on the surface, are examined.

In the third part of the research, with starting from miniature which is used in figure, the Western artists' works on the figure are examined in the context of space and surface by using selected sample studies.

The thesis study is important in terms of the handling spatially and examining of the figure in Turkish painting art and the understanding of the process of moving the figure away from space to surface.

KEY WORDS

Figure, Turkish Painting, Space, Surface

İÇİNDEKİLER		<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ		I
ÖZET VE ANAHTAR KELİMELER		II
ABSTRACT AND KEYWORDS		III
İÇİNDEKİLER		IV
RESİM LİSTESİ		VII
KISALTMALAR		

GİRİŞ		1
1. Araştırmanın Konusu		1
2. Araştırmanın Amacı		1
3. Araştırmanın Önemi		2
4. Araştırmanın Kapsamı		2
5. Araştırmanın Yöntemi		3

BİRİNCİ BÖLÜM		
RESİMDE UZAMIN ORTAYA ÇIKIŞI		5
1. Resimde Uzam Yaratan Öğeler		5
1.1. Çizgi, Doku, Desen, Işık-Gölge, Renk, Uzam ve Yüzey, Modle		6
1.1.1. Çizgi		6
1.1.2. Doku		7
1.1.3. Desen		8
1.1.4. Işık-Gölge		8
1.1.5. Renk		9
1.1.6. Uzam ve Yüzey		10
1.1.7. Modle		12
1.2. Resimde Uzam Yaratan Sanatçılar		12
1.2.1 Giotto di Bondone		13
1.2.2 Masaccio		15

1.2.3	Giorgio Barbarelli da Castelfranco (Giorgione)	17
1.2.4	Leonardo da Vinci	19
1.2.5	Diego Velazquez	21
1.2.6	Rembrandt Van Rijn	25

İKİNCİ BÖLÜM

YÜZEYİN YENİDEN DOĞUŞU 28

2. Yüzeyin Yeniden Doğuş'unda Rol Oynayan Öncü Sanatçılar 28

2.1	Işık, Renk, Yüzey Açısından Öncü Sanatçılar	29
2.1.1	Edouard Manet	30
2.1.2	Georges Seurat	32
2.1.3	Paul Cezanne	35
2.1.4	Paul Gauguin	38
2.2	Yüzey, Çizgi, Renk, Geometri Açısından Öncü Sanatçılar	40
2.2.1	Pablo Picasso	41
2.2.2	Henri Matisse	43
2.2.3	Kazimir Malevich	46
2.2.4	Salvador Dali	47

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA UZAMDAN YÜZEYE 51

3.1. Türk Resminde Uzam 51

3.1.1.	Hacim, Çizgi, Derinlik Açısından Türk Ressamlar	54
3.1.1.1.	Halife Abdülmecit	54
3.1.1.2.	Şeker Ahmet Paşa	55
3.1.1.3.	Osman Hamdi Bey	58
3.1.1.4.	Süleyman Seyyit	61
3.1.1.5.	İbrahim Çallı	63
3.1.1.6.	Neşet Günal	65
3.1.1.7.	Aydın Ayan	67

3.2. Türk Resminde Yüzey 70

3.2.1.	Işık, Renk, Boşluk Açısından Türk Ressamlar	71
3.2.1.1.	Levni	71

3.2.1.2. Ömer Uluç	75
3.2.1.3. Cevat Dereli	77
3.2.1.4. Hüseyin Avni Lifij	80
3.2.2. Çizgi, Renk, Geometri Açısından Türk Ressamlar	81
3.2.2.1. Cemal Tollu	81
3.2.2.2. Ali Avni Çelebi	85
3.2.2.3. Adnan Turani	87
3.2.2.4. Nurullah Berk	90
3.2.2.5. Mehmet Güteryüz	92
3.2.2.6. Şükriye Dikmen	95
SONUÇ	99
KAYNAKÇA	104

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Diego Velazquez, <i>The Surrender Of Breda (Mızraklar)</i> (1634-1635).....	10
Resim 2: Giotto di Bondone, <i>Lamentation (Ağıt)</i> (1306).....	12
Resim 3: Masaccio, <i>Cennet Bahçesinden Kovuluş</i> (yıkş.1426).....	14
Resim 4: Giorgione Barbarelli Da Castelfranco (Giorgione), <i>The Tempest (Fırtına)</i> (1507).....	17
Resim 5: Leonardo da Vinci, <i>Mona Lisa</i> (1503-1506).....	19
Resim 6: Diego Velazquez, <i>Le Maninas (Nedimeler)</i> (1656).....	22
Resim 7: Rembrandt Van Rijn, <i>Haesje van Cleyburgh 'in Portresi</i> (1634).....	24
Resim 8: Edouard Manet, <i>Bar in den Folies-Bergère</i> (1881-1882).....	29
Resim 9: Georges Seurat, <i>Sunday Afternoon on the Island of La Grand Jatte</i> (1884- 1886).....	32
Resim 10 Paul Cezanne, <i>Cardplayers</i> (1892–95).....	34
Resim 11: Paul Gauguin, <i>Where do we come from? What are we? Where are we going?</i> (1897-98).....	37
Resim 12: Pablo Picasso, <i>Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)</i> (1907).....	39
Resim 13: Henri Matisse, <i>Woman With a Hat</i> (1905).....	42
Resim 14: Kazimir Malevich, <i>Woodcutter</i> (1912).....	44
Resim 15: Salvador Dali, <i>The Burning Giraffe, (1937)</i>	46
Resim 16: Ferruh Başağa, <i>Aşk</i> (1948)	52
Resim 17: Halife Abdülmecid, <i>Avluda Kadınlar</i> (1899).....	53
Resim 18: Şeker Ahmet Paşa, <i>Ormanda Oduncu</i>	55
Resim 19: Osman Hamdi Bey, <i>Kaplumbağa Terbiyecisi</i> (1906).....	58
Resim 20: Süleyman Seyyit, <i>Derviş</i> (1898).....	60
Resim 21: İbrahim Çallı, <i>Zeybekler</i> (1923).....	62
Resim 22: Neşet Günal, <i>Başakçılar</i> (1961).....	65
Resim 23: Aydın Ayan, <i>İçerisi ve Dışarı</i> (1990).....	67

Resim 24: Levni, <i>Kazasker ve Kadılara Verilen Ziyafet</i> (1720).....	70
Resim 25: Ömer Uluç, <i>Mor Saçlı Kadın</i> (1981).....	73
Resim 26: Cevat Dereli, <i>Sandalda Balık-Ekmek</i>	75
Resim 27: Hüseyin Avni Lifij, <i>Pipolu, Kadehli Oto portre</i> (1906).....	78
Resim 28: Cemal Tollu, <i>Hatay' da Portakal Bahçesi</i> (1958).....	81
Resim 29: Ali Avni Çelebi, <i>Maskeli Balo</i> (1928).....	83
Resim 30: Adnan Turani, <i>Siyah Kemancı</i> (1998).....	86
Resim 31: Nurullah Berk, <i>Ütü Yapan Kadın</i> (1977).....	88
Resim 32: Mehmet Güteryüz, <i>Belive Me (İnan Bana)</i> (2012).....	91
Resim 33: Şükriye Dikmen, <i>Portre</i> (1948)	93

KISALTMALAR

Yy. Yüzyıl

Ed. Editör

Çev. Çeviren

S. Sayfa

Vd. Ve diğerleri

Vb. Ve benzeri



GİRİŞ

İnsan yazıyı henüz bulmamışken bir iletişim aracı olarak yaşadıkları mağara duvarlarının yüzeylerine çizgi ve boyalar kullanmak suretiyle varlıkları, nesnelere, olayları, av sahnelerini kendilerine has bir resim diliyle aktarmışlardır. Tarih sahnesindeki yerini aldığı günden itibaren insanoğlu bireysel ve toplumsal endişelerle resimler çizerek, kendilerini ve çevresinde gelişen olayları figüratif bir biçimde anlatır. Tarih öncesi mağara duvarlarının yüzeylerine yapılan resimlerinden ilkel toplumlara dek insan figürü kullanılmıştır. Günümüzde de insanoğlu figürü sanatın en temel ögesi olarak resimlerinde kullanılmaktadır. Üner (2013:152) de insan figürünü sanat tarihi boyunca en ilksel dönemlerden günümüz sanatına değin en çok ele alınan konu olduğunu belirtir.

Herhangi bir varlığın, nesnenin veya sahnenin çizgi veya renkler kullanılarak bir düzleme aktarılmasına figüratif resim denir. Keser (2005: 134) ise figüratif resmi nesnel gerçekliği, belli görüntüler ve cisimleri ele alan resim üslubunu tanımlamak amacıyla kullanılan bir terim olarak tanımlar. Figür ise Sözen'e (2011: 108) göre, Resim ve heykel sanatlarında işlenmiş, tabiatta var olan veya hayali tüm varlıklar veya nesnelere genel ismi olarak tanımlanırken, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde* (1997: 589) görsel sanatlarda betimlenen doğal ya da düşsel varlıklar: dar anlamında insan figürü olarak tanımlanır.

1. Araştırmanın Konusu

Figür resminin Batı sanatında bilimsel perspektifin bulunduğu Rönesans'tan itibaren bir uzamda gösterilmesinden yeniden yüzeye dönüşü ve Türk resim sanatında sanatçıların figürü uzamdan yüzeye ele alışları araştırmanın konusunu oluşturur. Bunun yanında uzamı oluşturan plastik elamanların da neler olduğuna değinilerek konunun şekillenmesine yardımcı olacağı düşünülmüştür.

2. Araştırmanın Amacı

Ortaçağ boyunca kilisenin ve dini konuların dışına çıkamayan, ikon resminden öteye gidemeyen figür, Rönesans dönemiyle birlikte popülerlik kazanmış

ve günümüze kadar da bu popülerliğini sürdürmüştür. Çizgisel perspektifin keşfiyle Rönesans dönemi sanatçıları derinlik ve hacim oluşumları içinde figürü yüzeysellikten kurtarıp boyut kazandırarak dünyevi güzele ulaşmayı hedeflemiştir. Wölfflin (2000: 90) figürün uzamda gelişim süreciyle ilgili olarak yüzey halinde tasvirden derinliğine tasvire doğru bir gelişme oldu, dendiğinde bununla bir yenilik söylenmiş olmadığını çünkü müseccem (somut) dolgun olanın ve uzayın derinliğine ifade için tasvir imkânlarının yavaş yavaş gelişebildiğini ifade eder. Bu gelişim sürecinde çağdaş Türk resim sanatının da Batı sanatıyla etkileşimi sonucu şekillendiği bilinmektedir. Bu tez çalışmasında, Batı resim anlayışının biçimsel değişimine paralel olarak, Türk resmindeki figüratif eğilimlerin resmin plastik araçlarıyla, uzamdan yüzeye olan değişim sürecinin incelenmesi amaçlanmıştır.

3. Araştırmanın Önemi

Türk resim sanatında figürün ilk görüldüğü alan minyatür sanattır. Bu gelenekle beslenen Türk resim sanatı 19. yüzyılda Batı'ya açılır ve askeri alanlardaki gelişmeler neticesinde çağdaş Batı sanatıyla tanışır. Süreç içerisinde de resim sanatımızın figüratif bir yönelim gösterdiği söylenebilir. Ancak Türk resim sanatında figürün uzamdan yüzeye olan biçimsel serüveni daha önce yeterince incelenmedi. Bu nedenle bu tez alandaki açığı kapatacak olması, bugünün sanatına ve sanatçılarına ışık tutan bir kaynak olması bakımından önemlidir.

4. Araştırmanın Kapsamı

Bu çalışma Türk resminde figüratif çalışmaların uzam ve yüzey ilişkisi temel alınarak sınırlandırılmıştır. Figür ise insan betiminin kullanıldığı resimler olarak ele alınmıştır. İncelenecek eserin belirlenmesi için ilgili konudaki en tipik örnekler seçilmiş, tüm eserler ve tüm sanatçılar incelenmemiştir.

Araştırmanın birinci bölümünde uzamı elde etmede kullanılan sanat elemanlarına değinilerek Rönesans'la birlikte Batı sanatında bilimsel perspektifin de icadıyla figürün uzamda hacim kazandırılmasına katkı sağlayan sanatçılar ve seçilmiş eserlerinden örneklerle yer verilmiştir.

İkinci bölümde, 19. yüzyıldan itibaren figürü perspektiften ve hacimlendirmede kullanılan sanat elamanlarından kurtararak yeniden yüzeyde resmeden sanatçılardan örnek sanatçılar ve çalışmaları ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde ise Türk resim sanatında figürün kullanıldığı resimlerden seçilmiş örnekler ve ressamlardan Batılı anlamda resim yapan sanatçılar uzam ve yüzey bağlamında incelenmiş, bütün ressamlar incelenmemiş, bazılarının isimlerine yer verilirken bazıları ise seçilmiş örnek çalışmalar üzerinden irdelenmiştir.

5. Araştırmanın Yöntemi

Türk resim sanatında uzamdan yüzeye figür resminde değişmeler konulu tez çalışmasında literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemle erişilen kaynaklardan elde edilen bilgiler ve eser görselleri problemin amacına cevap verecek şekilde hazırlanmıştır. Sonuç olarak ulaşılan bütün veri ve bilgiler sanatçıların yaşam öykülerine uygun biçimde, eserler ise sanatsal çözümleme yöntemi ile çözümlenerek ve yorumlanarak, akademik inceleme ve Türk Dil Kurumu'nun yazım kurallarına uygunluk çerçevesinde incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİMDE UZAMIN ORTAYA ÇIKIŞI

Bu bölümde Batı resim sanatında uzamın ortaya çıkışı, uzamı oluşturan plastik elamanlar ve uzamı çalışmalarında temele alan ressamlardan birkaçı incelenecektir.

Resim var olduğu andan itibaren sürekli bir değişim ve gelişim içinde olmuştur. İçinde bulunduğumuz çağda da bu değişim ve gelişim gerçekleşen birtakım toplumsal, siyasal, ekonomik, dini, vb. olaylar ve olayların sonucunda devam etmektedir.

Resmin temel konularından insan figürü ilkçağ toplumlarından itibaren büyü ya da dini törenler için kullanılmaya başlanmıştır. Sonrasında gelen toplumlarda ise tarih süresince dini, politik, geleneksel konularda insan figürü her zaman ön planda olmuştur. Resimlerde iki boyutluluğu esas alan mekân anlayışı da ilkel toplumlardan itibaren varlığını sürdürür. Bu figüratif resimler iki boyutlu bir yüzeyde resmedilir, hacim ve derinlikten uzaktır. Tansuğ (1995: 10) Bizans döneminde de Avrupa'da Ortaçağ döneminde de resim sanatının yüzeyci anlayışa bağlı kaldığını söyler. Fakat Rönesans düşüncesiyle beraber bu anlayış yavaş yavaş kaybolur. Rönesans terimsel olarak yeniden doğuş anlamına gelir ve 15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa'da, İtalya'dan başlayarak sanat, bilim, düşünce ve sanat alanında gerçekleşen yeniliklere öncülük eder. Rönesans bu bağlamda resimde yüzeyci anlayıştan uzamsal anlayışa geçişte büyük rol oynar. Biçimlerin içinde buldukları mekânın yüzeyine yapışıkmiş gibi görünmemesi, hacim ve derinliğin oluşturulması resmin temel sorunu olur (Üner, 2013: 122). Turani (1977) de Batı resminde uzamın gelişimiyle alakalı olarak düşüncelerini şu şekilde açıklar:

“Batı'nın roman, gotik ve proto-Rönesans resminin, çizgisel kuruluş ve düz-yüzey boyama aşamasından modleye geçişi ve giderek ışık gölge modlesi anlatımından, renk ve boya soyutlamasına varışı ve bu biçimlemeler üstüne

yüzyıllar boyunca oluşturulmuş düşüncelerle geliştirilen zengin bir resim kültürü, elbette öyle çözümlenebilir, yüzeysel bir sorun olamazdı.”

Klasik resim anlayışında insan figürleri Ortaçağ sıradanlığından sıyrılır, 15. yüzyılda mekân ve uzamın içinde doruk noktasına ulaşır. Tüm varlıklara ilgi gösteren Rönesans dönemi sanatçıları tasvirici bir anlayışla figürleri tüm detayları ile resim yüzeyinde derinlemesine gösterme çabasına girerler.

Rönesans'ta insan figürü temel öge olarak yer alır. Bunun nedeni Rönesans'ın figür ressamlığı olarak da bilinmesidir. Temel konusu insan olan bu dönemin resim anlayışında insanın strüktürü, doğadan gözlemlendiği kadarıyla biçimlendirilir. Doğru ve optik gözleme dayanan incelemeler sonucunda anatomik yapı çözümlenir. Figür Ortaçağın aksine bir mekânsal alanda gösterilir.

Bu dönemle birlikte Ortaçağın iki boyutlu resminin yerine insan figürünü oylumlu olarak aktaran üç boyutlu bir düşünce ortaya çıkar. Turani (2000: 347) Rönesans'la birlikte ön plana çıkan oylumlu resim anlayışını aşağıdaki sözlerle ifade eder:

“Ortaçağda unsurlar juxtaposé denilen bir yan yana sıralamadan ibarettir. Bu nedenledir ki Ortaçağ resimlerinde bütün arkaik resimlerde olduğu gibi figürler üst üste gelmez. Oysa Yeniçağda derinliğine bir anlatım söz konusu olduğundan superposé denilen bir anlatımın olduğu görülmektedir.”

Henüz yeni olan anlayışta üç boyut etkisi resimlerde tam anlamıyla yansıtılamaz. Ancak Ortaçağ ressamının figürleri yan yana sırlayarak resmettiği yüzeysel anlatımına karşı, uzamın hissedildiği perspektifi ister. Ortaçağ döneminde görülmeyen bu optik gözlemler sanatçıların akıllarına bile gelmez. Turani (2000:344) Rönesans'taki perspektif anlayışıyla ilgili olarak şunları söyler:

“Rönesans'ın mantığı öncelikle resim sanatında şekillenmeye başladı. Öbür dünyanın mekansız, temsili biçimlenmesine, Rönesans'ta mekan anlatımında kullanılan perspektifin gereği yoktu. Çünkü yeniçağda bakış, insanın görüş açısydı ve bu bir noktadan bakış, optik görüntüyü zorlayan perspektife gereksinme duyuyordu. Böylece doğa görüntüsü biçimlenecek nesne oluyordu. Bu nedenle Rönesans, yeni dünya görüşüne paralel olarak bilimsel perspektifi ortaya koyacaktı; dolayısıyla Ortaçağ'ın dikey Gotik biçimi yerine, yatay biçim geliyordu. Sonsuzluk yerine ölçü, çok parçacılık yerine sakin ve dünyevi yapı tarzı ortaya çıkıyordu. Yeni çağın hayat amacı, bu dünya sorunlarının çözülmesiydi.”

Bu hususlar sanatçıların bundan sonra geleneksel itibar gören çalışmalara değil, optik gözlemlere bağlandığını kanıtlamaktadır.

1. Resimde Uzam Yaratan Öğeler

Figüratif resmin anlatım araçları hiçbir zaman tam bir taklide olanak tanımazlar. Ne bir çizim gerçek bir çizgi, ne bir modle gerçek bir kabartma, ne de bir renk lekesi gerçek bir kumaştır. Figüratif resim, vereceği şeyin yanılısamasını aktarır ve onu hatırlatır. Aktarılan yanılısama izleyicinin görsel algılamalarının, gerçek iki boyutlu imajlara dönüştürülmesiyle gerçekleşir.

Figüratif resim, birbirinden farklı ve birbirine bağlı iki farklı anlamının karışımından oluşur. İlki aktarılan konunun biçimsel, pratik, sosyal, tinsel özelliklerinin anlamı, ikincisi ise onların resimsel yansımalarının plastik anlamlarıdır. Figüratif bir çalışmada, resme aktarılan cisimler, aktarılışın plastik değerlerine göre plastik değerler de bu cisimlerin gerçekliklerine bağlı kalarak algılanır. Bir sanatçı diğer sanatçılardan ele aldığı konularından ve konuyu aktarımında kullandığı araçlara bakılarak ayırt edilir. Bu ayrım tuvale aktarılan konu ve aktarılıştaki plastik değer ilişkisinde görülür.

1. 1. Çizgi, Doku, Desen, Işık-Gölge, Renk, Uzam ve Yüzey, Modle

1.1.1. Çizgi

Çizgi görsel bir anlatımda en temel öğedir ve noktanın aralıksız hareketinden doğan kavram olarak tanımlanır. Basit bir ifade ile çizgi, iki nokta arasındaki hat olarak tanımlanmaktadır. Erzen (1997: 410) çizgiyi nesnenin görüntüsü ile sanatçının onu algılamasındaki ve anlatmasındaki davranışın bir birleşimi, aynı zamanda hareketin ve statik olanın bütünleşmesi olarak tanımlar. Divanlıoğlu'na (1997) göre çizgi görsel öğelerin birleştirilmesi, bağlanması, desteklenmesi veya kesiştirilmesinde, düzlemlerin gösterilmesi ve onların biçimlendirilmesinde, düzlem yüzeylerinin lekesele gösteriminde kullanılır.

Resmin tarihsel gelişim sürecinde, sanatın oluşmasında ilk olarak çizginin olduğu görülür. Bu bağlamda da çizgi, insanoğlunun tarih sahnesinde yerini alana kadarki zaman kadar eski bir ifade aracıdır. İlk çağlardan itibaren, mağara duvar yüzeylerindeki çizimlerden de anlaşılacağı üzere, yaşamın her anında varlığını gösteren çizgiyi Çellek ve Sağocak, (2014: 45) bir sınır belirleyici olarak değerlendirirler. Bundan dolayı da sanatın çizgisini ve yaşamın çizgisini aynı

geçmişe bağlamak mümkündür. Ersoy (2002:147) ise çizgiyle ilgili olarak açıklamalar yapar:

“Sanat, çizgilendirme isteğinden ortaya çıkmıştır. Çizgi ile sınırlandırma belirsizlikten belirliye geçişi sağlamaktadır. Resimde iki çeşit çizgi vardır. Bunlar, düz ve eğri çizgidir. Eğri çizgiyi yan yana gelmiş düz çizgiler oluşturur. Düz çizgi durgun, hareketsiz yerleşme etkisi yapar, eğri çizgi hareketli ve dinamiktir. Çizgilerin yukarıya doğru yükselişi, hayatı ve canlılığı simgelerken, aşağıya doğru iniyse ölümü ve bitimi anlamlandırır.”

Bu bilgiler ışığında çizgiye anlamlar yüklemek mümkündür. Çizgi düz ise biteviyelik hissi verir, durağanlığı statik kalmayı ifade eder. Ve eğri bir çizgi ise hareketlidir. Daha çok dinamizmle anlamlandırılabilir. Kendi içinde bir akıcılık meydana getirir. Yuvarlak kıvrımlı bir çizgi resimde uzam çağrışımı yapar.

1.1.2. Doku

Doku, cisimlerin yüzeylerinin yapısını görme ve dokunma duyularıyla algılanmasını, içyapılarının işlevselliklerini de dışa yansıtan dokunsal ya da yüzeysel değerdir. Çağlarca (1999: 103) her nesnenin kendine özgü bir yapısının olduğunu, cisimlerin yüzeyinin pürüzlü, düz, girintili çıkıntılı, yumuşak veya kaygan olabileceğini söyler. Cisimlerin dış yüzeyini oluşturan bu dokuya *tekstür* denir. Cisimlerin dışındaki yapıyla beraber içyapılarında da mevcut bir doku özelliği bulunur. Buna da *strüktür* adı verilir. Işingör, Eti ve Asher (1986) cisimlerin dış yapısıyla alakalı olarak aşağıdaki sözlere yer verirler:

“Yüzeyde, içyapıları (strüktür) bir dereceye kadar kendini belli eder, böyle bir yüz plastik bakımdan daha ilginç bir görüntüye sahiptir. Sanat elamanları arasında aynı anda iki duyu mekanizmasını birden harekete geçirme gücü yalnız tekstürde mevcuttur, dış yapısı belirli bir yüzey hem grafik hem plastik yönden etkileyicidir.”

Doğada bulunan varlıklar, cisimler bünyelerinde kendine has bir doku barındırır. Ancak bu varlıkların tamamı doğal değildir. Bu bağlamda dokuyu yapay ve doğal dokular olarak ikiye ayırırız. Buyurgan ve Buyurgan (2012: 132) dokuların doğal ve yapaylığı konusunda açıklamalarda bulunurlar:

“Doğada kendiliğinden bulunan canlı ve cansız her şey doğal dokulardır. Doğal dokular işlevsellikle ilgilidir ve strüktür ile tekstür arasında bağdaşım söz konusudur. Doğal dokular, genellikle zamana ve doğa koşullarına, dış etkenlere bağlı olarak, yüzeylerindeki görünüşlerinde birtakım değişikliklere uğrar. Yapay dokular, insanın bilgi, emek ve teknikle işleyerek estetik tasarım kaygılarıyla yaptığı görsel yüzey değerlendirmesidir. Yapay doku, insan eliyle üretilen nesnelere dokularıdır. Yapay dokuların

oluşturulmasında birim eleman sistemleriyle matematiksel düzenlerin oluşturması önemlidir. Çelik, kâğıt, demir, kumaş, cam, plastik... yapay dokuya dair örnekler olarak verilebilir.”

İnsan tesiri olmadan oluşan doğal dokular zaman ve şartlar karşısında farklılıklar gösterir. Oluşumlarındaki zenginlik sanatçıya çalışmalarında kılavuzluk eder ve ifade zenginliği sunar. Sanatsal malzemenin farklı biçimlerde kullanımı resimde dokusal bir atmosfer yaratır.

Ayrıca tekstür resimde bir mekân algısı oluşturmakla da ilişkilidir. Resme boyut kazandırmak amacıyla kullanılır. Resim yüzeyi inceltilmiş bir boya katmanı ve ayrıntılardan oluşursa yakınlık ve kesinlik hissi uyandırır. Tam tersi durumda ise ayrıntıdan uzak belli belirsiz dağınık boyanmış bir mekân uzaklık etkisi gösterir.

1.1.3. Desen

Çeşitli çizim araçlarıyla çeşitli çizgiler, leke ve ton değerleri kullanılarak oluşturulan çizimlere desen denir. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisine* (1997) göre ise desen; çini, seramik, dokuma, metal, mozaik, ahşap ya da alçıdan yapılmış sanat eserlerinin bezenmesinde öğelerle oluşturulan kompozisyon düzeni olarak tanımlanmaktadır. Ersoy (2002:147) desenle ilgili şunları söyler:

“Herhangi bir şeyin deseni, o şeyin biçimini, şeklini, dış görünüşünü anlatır. Bir resmin deseniye o resmin çizgiyle gösterilen kütesidir. Desen resimde temel elemandır denilebilir. Renk, ışık, gölge ve resimde temel yapı desen üzerine oturtulur. Deseni zayıf olan resim, ne kadar güzel renklerle oluşturulmuş olursa olsun iyi bir yapıt olarak değerlendirilemez. Süsleme ve mimari sanatlarında da ilk çalışmalar desenle başlar. Güzel desen, düz ve eğri çizgilerin uyumlu bir şekilde birbirlerine bağlanarak, tekrarlanmalarıyla ortaya çıkar.”

1.1.4. Işık - Gölge

Işığın nesnelere üzerine yansıdıktan sonra oluşan açık, orta ve koyu ton değerlerine ışık ve gölge denir. Çellek ve Sağocak (2014: 171) ışık ve gölgeyi modelin hacminin ve derinliğinin belli olmasını sağlayan kavram olarak tanımlamaktadır. Cisimlerin hacimlendirilmesi noktasında en temel resimsel eleman ışık ve gölgedir. Işık-gölge, açık-koyu karşıtlıkları ve tonlar arasındaki değerler iki boyutlu bir satır üzerinde hacimselliğin ve derinliğin ortaya çıkarılmasında kullanılır. Ersoy (2002: 148) ışık konusuyla ilgili olarak da açıklamalar yapar:

“Işık etkisiyle nesnelerin aralarındaki uzaklığa göre değişen koyuluktan ve birbirleri ile bağlantıları verilmeye çalışılır. Resimdeki gölgeli kısımların da resmin asıl ışığı ile olan ilişkisi vurgulanır. Aynı ışığın değişik dereceleri gibi görünecek şekilde, gölgelenen ve ışıkların renkleri arasında tam bir uyum sağlanır. Bütün bunlarla yani ışık etkisiyle üç boyutlu kütle belirlenmeye çalışılır.”

Plastik sanatlarda ışığı kullanmak önem arz eder. Resim yüzeyinde ışık ve gölgeyi kullanmak nesnelerin dokusunu vermeye, boyut kazanmasına yardımcı olur.

Resim sanatında doğal ışık kaynağı ve yapay ışık kaynağı olmak üzere iki farklı türden ışık kullanılır. Rönesans döneminden önce kullanılan ışık kaynağı doğaldır. Rönesans’la birlikte her iki ışık kaynağının da kullanıldığı gözlemlenir. Barok dönemde ise ışık doruk noktasına çıkar. 20. yüzyılda ise modern sanatla birlikte izlenimciler ışığı bir başka biçimde ele alırlar. Bu durumu Üner (2013: 87) aşağıdaki sözlerle ifade eder:

“Bu akımın öncüleri ışığın titreşimlerini ve doğada oluşturdukları anlık değişimleri renk tuşları ile yansıtımlarıyla ışığın ifadesine yeni bir boyut kazandırmışlardır. Empresyonistler ışığı nesneyi var eden bir unsur olarak değil, tersine nesneyi ışığı var eden bir unsur olarak görmüşlerdir ve nesnenin değil ışığın resmini yapmaya çalışmışlardır. Bu yaklaşımla nesneler ışığı ifade eden bir araç gibidir ve hacimsel olmaktan çok yüzeysel hatta uçucu bir görünüme bürünürler.”

1.1.5. Renk

Rengin oluşabilmesi için en önemli kaynak ışıktır. Işığın cisimlere çarpması sonucunda yansıyan ışıklardan gözümüzde oluşan duyuların her birine renk denir. Rengin algılanabilmesi ışığın varlığına bağlıdır. Işıksız bir ortamda renklerin görülmesi mümkün değildir. Işık “ışın yansıtan bir enerjidir (Gökaydın, 2010: 30). Bu bağlamda renk, fiziğin konularından biridir. İsaac Newton, 1666 yılında yapmış olduğu deneyler sonucunda ışığı bir prizma yardımıyla kırarak rengi sistemli bir biçimde sınıflandırır. Prizma yardımıyla kırılan ışığın oluşturduğu ışıklara *tayf* denir. Bu ışık tayfindan elde edilen renkler gökkuşağında görülen renklerdir. Renk tayfinda kırmızı, sarı ve mavinin ana renk olarak bulunduğunu diğerlerinin ise bu renklerin karışımından oluşan ara renkler olduğu görülür. Ana ve ara renklerin dışında renkleri soğuk ve sıcak olarak da iki grupta inceleyebiliriz. Grzymkowski (2015: 11) renk konusuyla ilgili olarak şöyle söyler:

“Bazı renklerin izleyicilerde belli ruh halleri ve duygular uyandırdığı yaygın olan bir kanıdır. Bu bağlamda renkler soğuk renkler ve sıcak renkler

diye ikiye ayrılabilir. Soğuk renkler genellikle mavi, yeşil ve griyi içerir ve bu renklerin izleyicileri dinlendirdiğine inanılır. Sıcak renkler olarak adlandırılan kırmızı, sarı ve kahverengi gibi renkler ise hareketi temsil eder ve izleyicileri harekete geçirir.”

Renklerin kırılma noktaları aynı değildir. Gelen ışığın kırılma açıları farklı olduğu için yansıma dereceleri de farklı olur. Bu nedenle soğuk renklerin yansımaları ve titreşimleri azdır. Sıcak renkler ise gelen ışığı fazla yansıtıklarından titreşimleri güçlüdür ve gözde bıraktıkları etki de soğuk renklere oranla daha şiddetlidir.

Görme işlemi sırasında kaynağından gelen ışınların göze teması fiziksel bir durumken, ışınlar karşısında gerçekleşen işlemlerin bütünü fizyolojik insanın beyninde oluşturduğu algılar ise psikolojiktir. Renk resimde, alıcının duygularına temas etmesi noktasında çizgiye nazaran daha etkili bir uyarıcıdır. İnsan duygularında heyecana, tedirginliğe, gerilime, dinginliğe sakinliğe neden olur.

İlkçağlardan itibaren kullanılan renk oluşturdukları şiddetin derecesine göre de resimlerde üç boyut etkisi kazandırmak amacıyla da kullanılır. Erzen (1997: 1547) özellikle Cezanne’ in renklerini optik etkilere göre uyarladığını, onun için ışığın turuncu, gölgenin mavi olduğunu ve öbür tonlara göre dizilmesinin derinlik ve üç boyutluluk yarattığını belirtir.

1.1.6. Uzam ve Yüzey

Yüzey, üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren her türlü alandır (Sözen ve Tanyeli, 2007: 258). Erzen (1997: 1958) ise yüzeyi, herhangi bir nesnenin belirli yöndeki düzlemsel ve iki boyutlu uzantısı olarak tanımlar. Uzam ise sonsuz boşluğun içinde sınırları belirlenmiş, ölçülebilir bir mekândır. Eroğlu (2016: 134) uzamla ilgili aşağıdaki ifadelerle yer verir:

“Resimde mekân kavramı klasik resim duyarlılığı içinde kullanılan bir kavramdır. Yanı sıra modern resimde o alışlagelmiş klasik resmin çizgisel ve renk perspektif olgularına dayalı mekân anlayışları, yerini biraz daha hacimler arası mesafelere, dolayısıyla alanlara bırakan bir mekân anlayışına yönelmiştir. Bunlar uzaysal boşluklardır ve resim sanatında espas (uzam) olarak nitelenir.”

Ortaçağın resim anlayışında resmin yüzeyci anlayışa yöneldiği görülür. Bu dönemin uzam anlayışı ideal bir uzama sahiptir. Mekânlar derinlikten uzak bir seviyede aktarılır, İncil sayfalarından tasvir edilen sahnelerde fon altın yıldızla

kaplanır. XV. yüzyılda perspektifin belirli kurallara göre belirlenmesi ve bu kuralların birtakım matematiksel hesaplamalar neticesinde, sanatsal çalışmalarda uygulanmasıyla Rönesans dönemi resimde, mekân ve derinlik gelişimi süreci en üst seviyeye çıkar. Klasik sanatın uzam anlayışıyla ilgili olarak Ersoy (2002: 152) da şu açıklamalarında bulunur:

“Klasik sanat şekilleri yüzeyler üzerinde toplamayı ilke olarak benimsemiştir. Böyle bir düzenlemede bütün dikkatler, sahnenin önündeki birbirine paralel olarak, art arda sıralanmış yüzeylerle çevrilmiştir. Resimde uzaktakilerin yakındakilerle ilişkisinin araştırılması sonunda, belirli yüzeylerle tasvir üslubu yavaş yavaş yerini uzama bırakmıştır.”

Çalışmalarda perspektif ilkelerinin görülmeye başlanmasıyla gerçekçi mekân algısı uyandıran üçüncü boyut elde edilir. Perspektifi ilk kullanan kişi Flippo Brunelleschi'dir. Sanatçının yapmış olduğu çalışmalar, iki boyutlu yüzeye doğrusal perspektifi kullanarak gerçekçi bir biçimde üçüncü boyut etkisinin verilebileceğini kanıtlar. Brunelleschi'nin doğrusal perspektifini en etkili kullananlardan biri de Masaccio'dur. Masaccio, doğrusal perspektifle çizgileri bir noktada birleştirerek, cisimleri ve figürleri geriye gittikçe küçültür. Bu şekilde resmin yüzeyinde derinlik etkisi yaratır, renklerin açık koyu ton değerlerini de ustaca kullanarak, figürlerin kıyafetlerindeki kıvrımları ve mekânda oluşturduğu hacimsellikle resimde uzam problemini çözer. İki boyutlu yüzeyde derinlik oluşturmayla alakalı olarak Ersoy (2002: 152-153) şunları belirtmektedir:

“Resimde derinlik sağlamanın değişik yöntemleri vardır. Örneğin: iki figür yan yana duracak yerde birinin çaprazlama olarak diğerinin gerisinde kalışı uzamı sağlamanın yöntemlerinden birisidir. Ayrıca ışık ile perspektif görünüşte daha kuvvetli bir uzam etkisi uyandırabilir. Örneğin; Velazquez'in “The Surrender Of Breda” resminde görüldüğü gibi. Her resimde uzam vardır, fakat uzamsal uzayın paralel dilimlere ayrılmış olması ya da bir hareketin her şeyi uzamlamasına birleştirerek canlandırmasına göre değişik etki yapar. Anormal büyüklükteki ön plan motifleri ile uzam hissettirilebilir. Bakış noktasını mümkün olduğu kadar yakın tutarak perspektif yüzünden birdenbire küçülen nesnelere de uzam sağlamanın başka bir yöntemidir. Işık gölge kabartma etkisi vermek için de kullanılır. Karanlık bir fonun önüne aydınlık nesnelere koyarak ya da aydınlık bir fon önüne karanlık nesnelere yerleştirerek gözü ışıklı kısma çekerek karanlık olanla bağlantıları kavranabilir, ışıklı kısım her zaman daha yakın görünür. Kesişmeler ve çevrelemeler de, resme uzaklık yakınlık etkisi kazandırır. Uzam etkisi hareket eden şekillerle belirtildiği zaman en kuvvetli etkiyi yapmaktadır. Örneğin; Rubens'in resimlerindeki burgulu hareketler, gözü resmin içine doğru çekerek uzam etkisi yapar. Klasik dönemin çizgisel üslubunun ortadan kalkmasına paralel olarak resimde uzam önem kazanır.”

Resim 1: Diego Velazquez, The Surrender Of Breda (1634-35)



Kaynak: <https://www.sanatabasla.com>

Eroğlu (2015: 63) modern çağdaş sanat denilince bugün dünyada en kabul edilen özelliğin boşluk/uzam olduğunu vurgular. Uzamın doldurulmasıyla elamanın meydana geldiğini, bu aşamada da genel sözü söyleyenin boşluk olduğunu ifade eder.

1.1.7. Modle

Resim sanatında formlara boyut kazandırmak amacıyla farklı yöntemlere başvurulur. Gerçekte üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzeylerde ışık ve gölge kullanılarak açık ve koyu tonal değerlerin yardımıyla oluşturulan oylumlama tekniğidir modle. Bir cisimle etme, cisme gelen ışığın ve gölgede kalan alanların ton değerlerinin birbirlerine kaynaştırılarak ortaya çıkan hacimlendirmedir. Bu hacimlendirmeyi herhangi bir resim malzemesiyle elde etmek mümkündür. Üner (2013: 90) Ortaçağ ikonografisinde sadece koyu tonların yumuşatılarak açık tona dönüştürülmesi ile oluşturulan modlenin sanat tarihi boyunca gelişerek Rönesans sanatçıları ile mükemmel ve yetkin hale ulaştığını söyler. Tansuğ da (1995: 10-11) modle ilgili olarak şu açıklamalarda bulunur:

“Biçimleri modle etmek, resmin başlıca araçlarından biri olan ışık gölge zıtlıklarından yararlanmak ya da rengi bu amaç uğrunda kullanmak demektir. Nesnelere bu yoldan bir biçimsellik ve bize, gerçek oldukları izlenimini veren bir nitelik kazanır. Chiaroscuro (Claire- obscure) adı verilen modle ediş tarzında, ışıklandırılmış bir nesnenin gölge verdiği ve bir yanının öbür yanından daha

aydınlık olduğu ilkesi geçerlidir. Rengin bu ilkeye bağılılığı ise koyu açık renk tonlarının kullanımıyla ilgilidir.”

1.2. Resimde Uzam Yaratan Sanatçılar

Renk ve çizginin temel öğelerini oluşturduğu Ortaçağ resim sanatının konuları dindir. İncil’den İsa, Meryem, havariler ve melek figürleri betimlenir. Bu betimler *juxtaposé* adı verilen figürlerin yan yana sıralamadan ibarettir. Bu yüzden de Ortaçağda yapılan resimlerde arkaik dönem çalışmalardaki gibi figürler arka arkaya gelmez. Resim sanatında gölge-ışık ve perspektif alanındaki gelişmelerse sanatçıların, dini dogmaların etkisindeki sanat anlayışından sıyrılmanın yolunu açar. İpşiroğlu ve İpşiroğlu (2012: 62) Ortaçağda uzamın ideal bir uzam olduğunu, derinlikten yoksun bir düzey olarak verildiğini ve kutsal sahnelerde mekânın çok defa yıldızla örtüldüğünü söyler. Rönesans’la birlikte amaç doğaya yaklaşmak olduğundan bundan sonra resim sanatı yüzeyden uzaklaşarak derinliğe yaklaşmaya başlar. Giotto minyatürden ve yüzey resimlerinden Rönesans’a geçişe öncülük eder. İlk kez 14.yüzyılda onun freskolarında görülmeye başlanan uzam algısıyla, mekân sığda olsa resim sanatında ilk kez arka plan oluşturulur ve gerçekçi bir derinlik yaratılır. Mimar Brunelleschi ise çizgisel perspektifi keşfeder. Üç boyutlu cisimlerin iki boyutlu bir düzleme mekânsal bir derinlik içinde yansıtılmasının önünü açar. Bunu Brunelleschi’nin keşfi ışığında ve Giotto’nun perspektif ilkelerini matematiksel formüllere dönüştüren Alberti geliştirir. Alberti, resmin derinliklerindeki bir noktada birleşen tüm çizgilere orantılı olarak yatay mekân çizgilerinin aralıklarını hesaplar ve böylece nesnelerin gözden uzaklıklarına göre küçüldükleri bir matriks (ızgara) oluşturur (Krausse, Anna-Carola 2005).

Tezin bu bölümünde Giotto di Bondone, Massaccio, Giorgio Barbarelli Da Castelfranco (Giorgione), Leonarda da Vinci, Diago Velazquez, Rembrandt van Rijn gibi sanatçılar ve sanatçıların eserleri uzamsal anlayışın gelişimi bakımından incelenmiştir. Bu bölümde detaylı incelenmemiş olsalar da uzamsal anlamda çalışma yapan Paulo Uccello, Fro Angelico, Piero Della Francesca gibi sanatçılar da vardır.

1.2.1. Giotto di Bondone

Resim sanatında uzamın gelişimini gerçek anlamda başlatan İtalyan sanatçı Giotto di Bondone’dır. 1266 yılında Floransa’da dünyaya gelen Giotto, 1337 yılında İtalya’nın resim sanatına yenilik getiren sanatçısı olarak ölür. Resim yeteneği ile

dikkatleri çeken ressam, sanat hayatının neredeyse tamamında freskler üzerinde çalışır. İtalyan Rönesans'ında resmin gelişmesine önemli katkılar sağlayan Giotto'nun 1296 yılında Assisi kilisesinin Aziz Francesco freskleri bilinen ilk çalışmalarıdır.

Giotto'nun resimlerindeki doğallık ve gerçeklik, resim yüzeyinde uzam etkisi resim sanatı tarihinde bir dönüm noktasıdır. Giotto'da gerçek kavramının anlamı değişir. Figür; görünen, yer kaplayan, somut madde dünyasına bağlanır. Gerçek sadece zihinde değil, duyuların da malı olmaya yüz tutar (Eyüboğlu ve İpşiroğlu, 2013: 37). Figürleri ağırlık, kişilik ve boyut kazanır. Rynck (2016: 10) Giotto'nun, eserlerinde bir yandan figürleri birbirlerinden ayrı karakterleriyle tasvir ederken bir yandan da belirgin bir şekilde mekân hissi yarattığını vurgular. Sanatçının resim sanatına getirdiği bu yenilik sadece yaşadığı dönemin resmini değil Rönesans sanatçıları dahi etkileyecek kadar önemlidir.

Giotto'nun yapıtlarında anatomiye uygun ve gerçekçi bir şekilde resmettiği figürleri tüm yönleriyle etkileyicidir. Figürlerde Bizans üslubunun sertliğini yumuşatarak açık koyu ton değerleriyle oylumlu bir etki verir. İfadelerde üç boyutluluk söz konusudur. Giotto'nun figürlerindeki gerçeğe benzeyen duruşları ve ifadeleri kullanırken, aynı zamanda başarılı derinlik yanılsamaları yaratmak ve gerçekçi bir görünüme ulaşmak için resimlerinde doğrusal perspektifi ve açık-koyu tonlamaları kullanır (Hodge, 2013: 31). Modern sanatın ilk noktasını oluşturan sanatçı, fresko teknikli, dinsel temalı yapıtlarında 14. yüzyılın başlarında bir uzam tartışmasını başlatmış olmasıyla, bugün bile izleyici üzerindeki etkisini sürdürmektedir (Eroğlu: t.y.). Ayrıca sanatçı kutsal konuları portre eden ilk sanatçı olarak anılır. Onun resimlerinde İsa tasvirleri artık bir ikon değil insandır.

Resim 2: Giotto di Bondone, Lamentation, (1306)



Kaynak: <https://www.sanatabasla.com>

Erken Rönesans'ta ve sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan Giotto, *Ağıt* isimli yapıtında, hem figürlerin duruşu ve görünüş detayları ile hem de derinlik hissi ile dönemindeki tüm eserlerin önüne geçerek resim sanatında çığır açar. Eserde konu olarak İsa'nın çarmıhtan indirilmesi ve mezarına konulması ele alınır. Resimde İsa'nın etrafındaki insanların ve meleklerin yas tutmaları betimlenir. Ağıt yakan insan figürlerinin yanında gökyüzünde yaşanan acıyı temsil eden melekler görünür. Her biri ayrı yüz ifadesine sahip olan melek figürleri kanatlı ve haleleri ile resmedilmiş ve hareketleri ile de İsa'nın ölümünden dolayı yaşadıkları acıyı göstermektedirler. Figürlerin yüzlerinde oluşan ifadeler birbirlerine benzese de yüzlerin etüt edilmişlerinde bir değişim bir farklılaşma gayreti görünür. Sırtı izleyiciye dönmüş yeşil giysiler içindeki kadın figürü, resme bakıldığında ilk dikkat çeken unsurlardandır. Bu figürle Giotto, perspektifte deneysel bir yaklaşım gösterir. Figürü ön planda tutarak eserde derinlik algısını artırır. Bununla birlikte gökyüzünde uçan melek figürleri de gökyüzünde bir daralma oluşturarak derinliklere doğru perspektif oluşturur. Figürlerin kıyafetlerinde pastel renkleri tercih eden sanatçı bu yumuşak tonlarla kayalıkların sert ve pütürlü dokusuna karşın yumuşak ve düz yüzey dokusu arasında bir kontrastlık vurgusu oluşturur. Giotto'da gökyüzünün mavisi, tüm doğalcılığı net bir şekilde ortaya çıkararak, aslında insan merkezli bir dünyanın simgesi olur, bir anda renge dayalı uzam meselesi yönünde de, radikal bir tartışma açar (Eroğlu: ,t.y.).

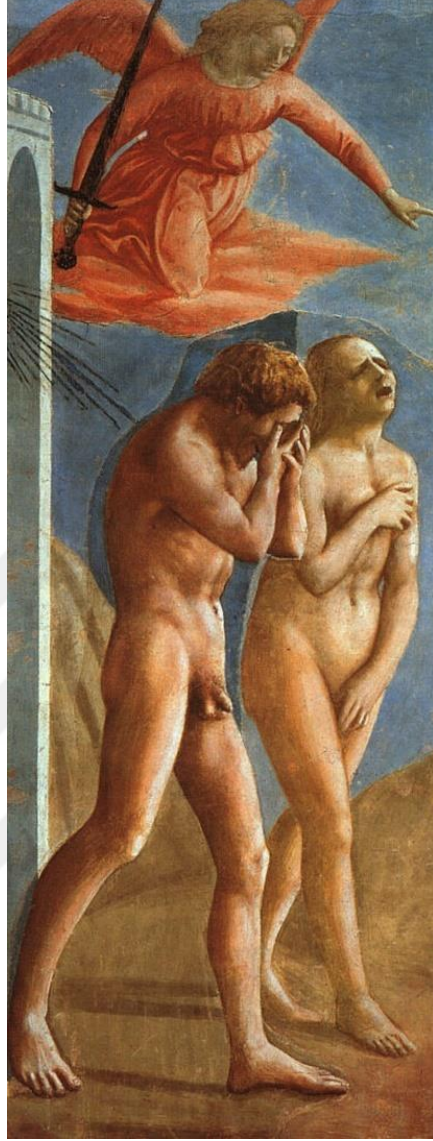
1.2.2. Masaccio

Asıl ismi Tomasso di Govanni olan sanatçı, 1401 yılında İtalya' da doğar, 1428 yılında Roma'da hayatını kaybeder. Hakkında fazla bir bilgi yoktur. Ancak kısa süren hayatının son yıllarında yaptığı çalışmalarla resim sanatında uzam sorununu çözer. Masaccio'da uzam, eserlerinin temel yapısını oluştururken resimleri kesin bir gerçeklik duygusu kazanır. Giotto'nun başlattığı ışık ve gölgeyi kullanarak oluşturduğu hacimlendirmeyi ve Brunelleschi' nin çizgisel perspektifini yetkin bir biçimde kullanır. Tükel (1997: 1179) de sanatçının yapıtlarında renk ve ışık gibi resimsel öğelerle çizgisel perspektifi devrimci bir biçimde uyguladığını dile getirir. Masaccio, hem çağdaşlarını hem de ardından gelecek ressamı resimde derinlik etkisi verme noktasında etkiler.

Masaccio da Giotto gibi doğlacı anlayışı benimser. Mekân ve ışık kullanımının desteklediği sağlam bir biçim kavrayışı, jestler ve anlatımdaki gerçeklik, sanatçının oluşturduğu anlayışın en tipik özellikleridir (Tükel, 1997: 1179). Resimlerinde, doğal bir ışık belirli kaynaktan süzülerek aydınlık sağlar ve bu şekilde figürlerin yapısal özelliklerini net bir şekilde belirtir. Figürlerini gerçeğe oldukça yakın bir yanılsamayla resmeder. Çalışmalarında figürlerini ışığın ve gölgenin yardımıyla etkili bir biçimde hacimlendirir.

Masaccio'nun *Cennet Bahçesi'nden Kovuluş* eseri, Âdem ve Havva'nın cennetteki yasak meyveyi yemelerinden sonra kovulmalarını anlatır.

Resim 3: Masaccio, Cennet Bahçesinden Kovuluş (yık. 1426)



Kaynak: <https://www.sanatabasla.com>

Resimde sıradan iki insan, çıplak bedenleriyle karşımıza çıkar. Âdem ve Havva figürleri idealize edilmeden en doğal halleriyle resmedilir. Figürlerin yüzlerindeki anlatım bu doğallığı en üst düzeyde bizlere hissettirir. Ancak sanatçı asıl olarak figürlerin yüzlerinde ve vücutlarında oluşturduğu hareketlerle, yaşanan duygusal yoğunluğu anlatmayı hedefler. Figürlerin formları renk ve ışık gölge yardımıyla biçimlendirilir. Bedenlere vuran ışık ve gölgede kalan alanlar figürlerde hacim etkisini artırır. Bizans'ın katı figür üslubunun bu eserle iyice yumuşadığı ve gerçekçi üç boyutlu bir görünüme büründüğü görülür. Ayrıca sanatçı, Giotto gibi sadece nesnelere düşen ışığı ve gölgeyi vermekle yetinmez, onların yere

düŖen gölgelerini de göstererek eŖyanın bulunduğu yerle olan bağlantısını belirtir (İpŖirođlu, 2012: 66).

Resimde sağ taraftan vuran ıŖıđın etkisiyle figürlerin bacaklarının gölgesi zemine yansır. Bu durum figürlerin yere bastığı hissini uyandırır. Bu uygulama o dönemde eŖine ilk kez karŖılaŖılan bir durumdur.

Figürler anatomik açıdan pek doğru değildir. Âdem'in sağ kolu kısıdır ve tuhaf görünür, Havva'nın sol kolunun gereğinden fazla uzun oluŖu da belirgin biçimde göze çarpan tuhafliktir.

1.2.3. Giorgio Barbarelli Da Castelfranco (Giorgione)

İtalyan ressam Giorgio Barbarelli, 1478 yılında Castelfranco Veneto'da doğar ve 1510 yılında salgın hastalığa yakalanarak Venedik'te ölür. YaŖamı hakkında bilgiler oldukça kısıtlıdır. Kısa süren hayatında ortaya koyduğu yapıtları kendisine kadar olan dönemdeki eserlere benzememesi açısından ŖaŖırtıcıdır. Bu farklılığın sebebine (Gombrich, 1995: 331) Ŗu Ŗekilde ağıklık getirir:

“Giorgione kendisinden önce gelen ve çağdaŖları gibi önce nesnelere ve kiŖileri çizip sonra onları bir mekâna yerleŖtirmiyordu, doğayı, toprağı, ağaçları, ıŖıđı, havayı, bulutları ve kentleri, köprüleriyle insanları bir bütün olarak düşünüyordu. Bir bakıma bu, hemen hemen perspektifin keŖfedilmesi ölçüsünde, ileri doğru atılmıŖ büyük bir adımdı.”

Sadece beŖ ya da altı çalıŖmasının kendisine atfedildiğini bildiğimiz sanatçı Batı sanatının yetkin sanatçıları arasında kendisine yer bulur. Sanatsal becerisi ve üslubu bakımından yenilikçi olan sanatçı modern resim anlayıŖının da önemli temsilcilerindendir. Venedik resmini tüm antik katı kurallardan kurtararak, özgürlük ve ustalığı resmin temelini yerleŖtirir. Resimlerinde anlam neredeyse tamamıyla renk aracılığıyla aktarılır. Çizgiler daha az önemlidir; çizim renkli hacimlendirmelerin yarattığı etkileŖimlerinin arkasına çekilmiŖtir (Buchholz, vd., 2012: 162).

Venedikli ressamın resimsel üslubunu en iyi uygulayan sanatçı farklı, yenilikçi üslubuyla ve yeteneğiyle aynı dönemde yaŖamıŖ olan sanatçıları ve ardıllarını güçlü bir biçimde etkilemeyi başarır. Serbest, hafif fırça tuŖlarıyla renk ve ton kullanımı, Venedik ekolünün önemli özellikleridir. *Giorgionismo* adı verilen üslubuyla, oluŖturduđu ıŖık ve atmosferik etkilerle Venedik ekolünün gelişmesinde

bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Tükel (1995: 679) sanatçının üslubuyla ilgili olarak:

“Düzenleme ve renk konusunda Bellini'nin yaklaşımını benimsemiş, bunun yanında figürlerle, onların renk, oranlama ve atmosfer yoluyla manzara içinde yerleştirilişi arasında bir birlik kurmayı amaçlamış olan Giorgione, bu tutumuyla hem kendi kuşağı hem de sonraki kuşakların üzerinde derin etkiler bırakır. Manzara ile figür resminin ayrı birer tür olarak gelişmesine katkıda bulunur.”

Renk ve ışık kullanımına önem gösteren Giorgione *Fırtına* resminde bunu açıkça gösterir. Yapıt döneminin en önemli eserlerindedir. Konusu tam olarak anlaşılamayan yapıtta yaklaşmakta olan bir fırtına resmedilir. Konusu itibari ile olmasa da figürlerin çizimi, uzamla olan bütünlüğü ve resmin her yerine etki eden ışık, yapıtı önemli kılar. Bu ışık, fırtınanın tuhaf ışığıdır ve ilk kez olarak resimdeki kişilerin, önünde hareket ettikleri manzara sadece bir arka düzlem değildir. Resim gerçek konusu olarak, kendisi için orada bulunur (Gombrich, 1995: 389).

Resim 4: Giorgione Barbarelli, The Tempest (Fırtına) (1507)



Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2015/01/13/firtina-the-tempest-giorgione/>

Arka planda fon oluşumu içinde kullanılan manzara resmin ana konusu durumundadır ve bu resimde dikkat çekici bir biçimde öne çıkar. O manzaranın içindeki figürleri için yeni bir benimsemeyi seçer, bu sayede manzara artık bir arka

plan değildir, resmin tamamlayıcısıdır (Labno, 2012: 87). Figürlerin arasından geriye doğru akan derenin varlığı, resimdeki mekânın derinlik kazanmasını sağlar. Yapıların geriye gidildikçe küçülmesi de yine mekânda derinliği oluşturur. Arka plandaki köprünün suya yansıyan gölgesinde renk kullanımıyla ışık gölgeyi kullanarak üç boyut etkisi verdiği açıkça görülür. Koyu bir çizgi hattı gibi görünen gölge dikkat çekicidir. Figürlerinde modleyi renk tonlarıyla oynayarak, tonları açarak ya da koyulaştırarak oluşturur. Figürlerin dış hatlarını da yumuşatarak mekânla içi içe kaynaşmış bütünlük oluşturur.

1.2.4. Leonardo Da Vinci

Rönesans'ın ve günümüzün en seçkin sanatçılarından biri şüphesiz Leonardo da Vinci'dir. Leonardo, 15 Nisan 1452'de noter olan Piero da Vinci ile köylü kadını olan Caterina'nın gayrimeşru çocukları olarak Anchiano'da doğar. On altı yaşında Verrochio'nun atölyesinde sanat eğitimine başlar. Leonardo hocasının da yardımıyla felsefe, anatomi, matematik üzerine öğrenim görür. 1482'de Floransa'dan Milano'ya gider ve Milano dükü Sforza'ya çalışır. 1499'da dükün yanından ayrılan Leonardo, 16 yıl boyunca farklı şehirlerde yaşar ve seyahatler eder. 1513'te Roma'ya gelir ve üç yıl kadar Papa için çeşitli projelerde yer alır. Sanatçı 67 yaşındayken, 2 Mayıs 1519'da Amboise şehrindeki evinde ölür.

Diğer sanatçılardan farklı bir gerçeklik hissi oluşturan kompozisyonları uyumlu ve akıcıdır. Leonardo'nun çalışmalarında yüzler ve geri planda oluşturulan manzaralardaki ışık gölge geçişleri sanatçının kendisine has bir durumdur. Yapıtlarındaki figürler çok ince farklılıklar taşıyan duyguları ifade eder. Labno (2012: 90) Leonardo da Vinci'nin ışık ve renk kullanımı ile tonlama anlayışı sonucunda, oldukça kasvetli aydınlatma ve renk karşıtlıklarını azaltmakla neticelenen tonal uyumu yakaladığını söyler.

Onun gözünde biçim, üst düzeydeki zihinsel gerçekliğin simgesinden başka bir şey değildir; yüzdeki bir gülümseme, eldeki bir devinim bu gerçekliğin kaçıcı yönünü, sınırsız niteliğini dile getirir (Faure, 1993: 106).

XV. yüzyıl ressamı figürleri ustalıkla resmetmelerine rağmen figürler katı ve heykelimsi bir etkiden kurtulamaz. Bunun için birçok teknik denemeler yapsalar da problemi Leonardo da Vinci bulduğu teknikte çözer. Figürlerin biçimlerini çizgi

yerine ışık gölge farkları yaratarak verir ve biçimleri atmosfer etkiler altında yumuşatarak ve tonal yumuşak geçişler yaparak *sfumato*yu yaratır. İtalyanca *fumo* (duman) sözcüğü olan *sfumato*, resim sanatında boyalı yüzeyler arasındaki yumuşak geçiş anlamına gelir. Erken Rönesans'ın renkleri bedenden kesin konturlarla ayıran tutumuna karşıt bir anlayışın ürünüdür (Sözen ve Tanyeli, 2007: 215). Gombrich (1995: 302-303) ise *sfumato*yu şu şekilde tanımlar:

“Dış hatlar çok katı çizilmez ve biçim, sanki gölgede kalıyormuşçasına biraz belirsiz bırakılırsa, her türlü katılık ve kurluk izlenimi yok olacaktır. İşte Leonardo'nun İtalyanlar tarafından sfumato adı verilen ünlü buluşu budur. Yani bir formun diğeriyle kaynaşmasını sağlarken, daima hayal gücümüze bir şeyler bırakan, bulanık dış hatların ve yumuşak renklerin kullanıldığı erime tekniğidir.”

Leonardo da Vinci'nin 1503-1506 yıllarına ait *Mona Lisa* yağlı boya tablosu, Yüksek Rönesans döneminin yapıtları arasındaki önemi büyüktür. Ayrıca *Mona Lisa* yeryüzünün en ünlü, bir o kadar da gizemli yapıtlarından biridir. Leonardo, tabloyu bitirdikten sonraki yıllarda yanından hiç ayırmaz, gittiği her yere yanında taşır.

Resim 5: Leonardo da Vinci, Mona Lisa (1503-1506)



Kaynak: <https://www.leonardodavinci.net>

Resimde, kendi buluşu olan farklı renk alanları arasında neredeyse fark edilmeyen, belirsiz bir geçiş sağlayan *sfumato* tekniği kullanır. Bu teknik atmosferik perspektifin özelliklerinden birdir ve uzaklık hissi yaratır. Farting (2012: 177) Leonardo'nun resimdeki perspektif anlayışına alakalı olarak şu açıklamaları yapar:

“Resmin arka planının işlenin tarzı, Leonardo'nun atmosferik perspektif anlayışını yansıtır. Işığın tüm dalga boyları, yağmur, sis ve toz etkiler nedeniyle sanki onların içinden geçiyormuş gibi dağılır. Kısa dalga boyu ışık (mesela mavi), uzun dalga boylu ışıklardan (mesela kırmızı) daha çok saçılır. Bu saçılım, gökyüzü gibi uzak nesnelerin boyutlarını anlamamızı sağlayacak netlikte, tanımlanmış bir kaçış noktası yoktur. Buna rağmen Leonardo'nun uzak nesnelere yayılan mavi ışığı kullanma biçimi, ark plana müthiş bir derinlik kazandırır.”

Da Vinci'nin üslubunda, figürlerin ele alınışlarındaki incelik, yarı gölge içinden parıldayarak ileri çıkan yüzler, yumuşaklık içinde eriyen dış çizgiler görülür. Gombrich (1995: 303) *Mona Lisa*'daki *sfumato* için:

“Leonardo sfumato yöntemini büyük bir dikkatle kullanmıştır. Bir insan yüzü çizmek girişiminde bulunan herkes, şunu bilir ki, bizim ifade dediğimiz şey, özellikle iki noktada, ağız köşeleri ve gözlerin köşelerinde gizlidir. İşte Leonardo da özellikle bu noktaları yumuşak bir loşluğa daldırarak belirsiz bırakmıştır.”

Bu eser için Buchholz (2005: 62) ise aşağıdaki ifadeleri kullanır:

*“Kadın, engin bir manzaranın önünde kolçaklı bir sandalyede oturmaktadır. Kadının arkasında bir locanın korkuluğu görülmektedir. Locaya ait iki sütun resmin kenarları kesilirken yok olmuştur. Dönemin diğer portrelerinden farklı olarak yüz ve omuzlar resmedilmemiş, tasvir edilen kadının tüm duruşu gözler önüne serilmiştir: Yüz bize bakarken vücut yana doğru döner. Böylece canlı bir etki yaratılmış ve kompozisyonda bir iç denge sağlanmıştır. Üst üste kavuşturulmuş eller kompozisyonu tamamlar ve resme bakanda sakin ve onurlu bir kişi etkisi uyandırır. Mona Lisa'nın deyimlere konu olmuş gülüşüyle hala gizemini korumaktadır: Dudakların ucu ve göz çevresi hafif gölgelidir. Resme bakanlar önce Mona Lisa'nın gülümsediğini sanırlar ancak tekrar baktıklarında ciddi ve mesafeli bir ifadeyle karşılaşırlar. Leonardo, resme kazandırdığı ince ve zor fark edilir bir “sis perdesi”yle (İtalyanca ifadeyle *Sfumato* 'yla) bir iç heyecan hissi verirken pek çok portrede görülen kaskatılığa ve yapmacıklığa düşmekten kurtulur.”*

1.2.5. Diego Velazquez

Barok sanatının en önemli temsilcilerinden Diego Velázquez, 6 Haziran 1599'da Sevilla'da dünyaya gelir, 1660'ta ölür. On bir yaşındayken Francisco de Herrera'nın yanında iki yıl çırak olarak çalışır daha sonra da Pacheco'den eğitim alır. Kişilik yapısı olarak hayata ve gerçekliğe dönük olan sanatçının eserlerinde gösterdiği en belirgin özellikleri ifade gücü, serbest fırça vuruşları ve renklerdeki inceliğidir. Işık onun resimlerinde biçimi ve rengi etkileyen önemli bir öğedir.

Çalışmalarında gerçekliğin algılanması, ışığın yansımaları ve geliş açısı gibi durumları ifade ediş bakımından farklılık gösterir. Bu farklı üslubuna Pischel (1983: 537)'in *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*'nde de değinilir:

“Şaşırtıcı yenilikte bir teknik geliştirir. Koyu tonlardan oluşan, oldukça gösterişsiz renkler kullanır ama bunların arasına koyuverdiği biraz kırmızı ya da pembe bütün resmi parıldayan renklerle yapılmış gibi göstermeye yeter. İnsan onun resimlerine uzaktan baktığında açık renk bir ışık içinde yapılış cüceleri, altın ve erguvan renkli giyesilere bürünmüş genç kadınları, siyah giysili saygın erkekleri gördüğünü sanır. Oysa yakından bunlar yalnızca renk lekeleridir, bunların çok iyi düşünülmüş dağılımı gerçeklik duygusu uyandırmaya yeterlidir.”

Velázquez, doğalcı ifadenin ustaca resmedildiği eserlerinde gündelik hayattan konuları simgeci bir tutumla işler. Sanat yaşamının ilk dönemlerinde İspanya'da meyhanede içki içen insanlar, ocak başında yemek pişiren kadınlar, sokak satıcıları, çalgıcılar gibi insanların gündelik hayatlarından kesitlerin betimlendiği *bodegón* adı verilen üslupta çalışmalar gerçekleştirir. *Bodegón*, simgesel ifade edişle ustaca saklanmış, altında ahlaki ve dinsel anlamlar barındıran eserlerdir. Tükel (1997: 1875) Velázquez'in erken yapıtlarında idealizasyondan ziyade, realist bir yaklaşım benimsediğini fakat mistik bir nitelikte ve tinsellikte betimlemeler yaptığını belirtir.

Velázquez ilk dönem yapıtlarında Caravaggio tarzı ışık-gölge karşıtlıklarına fazlasıyla yer verir. Gombrich (1997:405) sanatçının Caravaggio'nun doğalcılık anlayışını özümlediğini, sanatını alışlagelmiş yöntemleri hiçe sayarak, doğayı tarafsız bir biçimde gözlemlemeye adanmış olduğunu vurgular. Yapıtlarında renk uyumları ve tonal geçişler özgürce ifade eder, gerçeklik duygusuyla konularını özgün bir tutumla birleştirir (Wölfflin, 2000: 62).

İtalya'yı ziyaret eden sanatçı bu dönem de ilk dönem eserlerinde görülen renk ve ışık-gölge anlayışından uzaklaşır, eserlerinde yumuşak fırça vuruşlarıyla izlenimci bir etki görülür. Bu fırçayı yumuşak kullanımı 19. yüzyıl sanat akımlarından empresyonizmi, özellikle Manet'i etkiler.

En hüznü konuları işlerken bile kahramanların yüzüne bir yumuşaklık, bir iyilik ifadesi verir (Batur, 2012: 132). Figürlerinde kişilik özelliklerine büyük bir duyarlılıkla yaklaşır. Nesnelerin ve figürlerin mekânda yer alış biçimleri ve dokuları üst düzeyde bir gerçekliği sergilemektedir. Bu yapıtlar düzenleme açısından da bütünlük tutarlılık ve anıtsallık göstermektedir (Tükel, 1997: 1875).

İspanyaya döndükten sonra yapıtlarını tuvaline özgürce ve seri şekilde dokundurduğu fırça darbeleri ve canlı renklerle oluşturur. Eserlerinde daima parlaklık, canlılık ve rahatlık vardır. Velázquez'in boya kullanımı, sıcak ve soğuk renkler arasındaki karşıtlığı kullanarak tonları değiştirebilmesine dayanır. Ana renkleri çok seyrek kullanır ve parlak bir kırmızı kullanmak yerine görsel bir yanılısama yaratmayı tercih eder.

Velázquez, *Nedimeler* isimli yapıtını 1656'da resmeder. Farthing (2012: 215) yapıtı karmaşık ve büyüleyici olarak tanımlarken, sanatçının kariyerinin doruk noktasını temsil ettiğini vurgular.

Sanatçı figürleri Rönesans üslubunun statik yüz ifadesi yerine lirik bir tavırla resmeder. Figürlerde donuk yüzler ve durağan beden hareketleri değil tiyatro sahnesini andıran mimik ve beden hareketleri görülür. Tamamı hareket halindeki figürler geniş derinlemesine bir atmosfer içinde resmedilir.

Yapıtta dikkati çeken ilk öge salonun geniş ve derinliğin oldukça fazla olmasıdır. Resmin sağ duvarındaki pencereler ve tavanda bulunan avize için olduğu düşünülen aparatlar bunun göstergesidir. Uzamı oluşturan perspektif birden çok odak noktası ile gösterilir. Resmin ilk odak noktası küçük prenses Infanta Margaret'tir. Diğer karşıdaki ayna ve üçüncüsü de sanatçının kendisidir. İzleyici resmin içine doğru çekilir. Bunun nedeni perspektifin özelliklerinden çok, arka plandaki iki dikdörtgen tablo arasındaki gerilimdir. Dell (2012: 230) resimdeki bu durum için karanlık ayna üzerindeki aydınlığın ve aydınlık açık kapı üzerindeki karanlığın, yansıma (ayna) ve yanılısama (kapı) arasındaki olumlu olumsuz ilişkilerin birbirine kenetlenerek ve bir mıknaş gibi gözlerimizi çektiğini söyler. Resmin hacimli görünmesi ışık-gölgenin perspektifin ustaca kullanılmasıyla elde edilir. Ayrıca figürler birbirlerinin arkasında duracak biçimde yerleştirildiğinden uzam etkisi daha da belirginleşir. Işık tek bir noktadan, sağ taraftan küçük bir perspektif çizimle belirtilmiş pencereden girer. Işığın bir merkezden girmesi sanatçının ışık- gölge oyunları yapabilmesi için imkân sağlar.

Resim 6: Diago Velazquez, Le Maninas (Nedimeler) (1656)



Kaynak: <https://www.pivada.com/nedimeler-las-meninas>

Yapıt; küçük prensesi, sanatçının kendisinin de içinde bulunduğu saray sakinlerinin ve hizmetçilerin olduğu sanatçının atölyesinden bir anı betimler. Prenses resmin ortasına yerleştirilmiştir, diğer figürler özenle onun etrafını çevreler. Prensesin yüzüne ve elbisesine yansıyan güçlü ışık, koyu tonlardaki arka planın etkisiyle onun altın sarısı saçlarını ve elbisesini ön plana çıkartır. Kral ve kraliçe figürleri ise arkadaki aynadan yansır. Aynanın varlığı mevcut mekân içinde bir başka mekân duygusu oluşturarak derinliği daha da artırır. Figürün etrafındaki duvarda asılı duran resimler derinlikten uzak birer leke gibi görünürken aynanın bulunduğu çerçeve kendine ait ışık içerisinde arkada bir başka mekâna açılır. Arka planda, başka bir odaya açılan ışıklı kapı aralığında birkaç basamak yukarıda duran bir başka figür görülür.

Velázquez, eserde renkten çok barok tarzı ışık ve gölgeyi kullanarak gerçekçi bir mekân yanılsaması oluşturur. Resme yaklaşıp bakıldığında boya lekeleriyle karşılaşılır, geriden bakıldığında ise resmin derinlik kazanıp figürlerin belirginleştiği anlaşılır.

1.2.6. Rembrandt Van Rijn

Rembrandt van Rijn, Barok dönemin en önemli ressamlarından. Önemi, salt Barok anlayışla çalışmış bir ışık-gölge ustası olmasında değil, aynı zamanda insan duygularını bu denli az renkle anlatabilmiş olmasındandır (Tükel, 1997: 1545).

Sanatçı, 15 Temmuz 1606 yılında Hollanda'nın Leiden şehrinde değirmenci bir babanın çocuğu olarak doğar 4 Ekim 1669'da ölür. Latince eğitim verilen okula gider. 14 yaşında okulu bırakarak, ressam Swanenburch'un atölyesine girer. 1624'te Amsterdam'a gider, Pieter Lastmann'ın yanında çalışır. Sadece tuval resimleri değil, desen ve baskı tekniklerini de öğrenir. Özellikle gravür baskı alanında kendisini geliştirir. Rembrandt, gravür sanatının hak ettiği değeri resim dünyasına kazandırır. Bucchholz vd. (2012: 244) Rembrandt için olağanüstü bir görsel öykü anlatıcısı ve insanlık halinin büyük yorumcusu olduğunu ve duygu nüanslarını, tinsel duyguları ve insan karakterini sıra dışı bir canlılıkla nasıl aktaracağını bildiğini söyler.

En çok oto portreleri ile tanınan sanatçı genelde eski ahitten sahneler betimler ve daha özel bir ölçekle yapılan bu resimlere dramatik duygular katmak amacıyla son derece etkin bir *chiaroscuro* tekniği kullanır (Farthing, 2012: 224). İlk kez 16. yüzyıl başlarında kullanılan *chiaroscur*'yu, Sözen ve Tanyeli (2007: 52) yağlıboya resimde keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde düzenlenmiş ışık gölge dağılımı olarak tanımlar. Rembrandt, genelde ayrıntılı çalışılmış küçük alanlarla ve sert fırça darbeleriyle doldurulan geniş bölgelerle bir çeşitleme yaratır. Bu çeşitleme de ışık ve gölge arasındaki zıtlığı vurgular (Dell, 2012: 221). Aydınlık ve karanlığı etkili bir biçimde kullanarak kendi üslubunu geliştirir. Rengi ikici planda tutan sanatçı, eserlerinde ince ton ayırmalarına ağırlık vererek, onları ışık-gölge tezatlığı içinde yaratır. Gerçeklik onun yapıtlarında, ışık gölge karşıtlıklarıyla vurgulanır. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*'nde (1983: 521) sanatçının resim anlayışına şu şekilde değinilir:

“Onun metafizik anlatım gücü, renklerinin parlaklığı, duygu dünyasının derinliği, kendinden sonraki Avrupa resminde ikinci bir kez daha yinelenmemiş özelliklerdir. İnsanı konu alan bir ressam olarak Tanrı ve sonsuzluk karşısında duyulan yalnızlığı ilki o anlamış, altın parıltısı ışığı ve siyah-kahverengi tonlu gölgeleriyle insanın kaybolmuşluğunu, daha önce hiç kimsenin yapmadığı denli bir ustalıkla yakalamayı o başarmış, bütün şanssızlığına karşın, figürlerine taklit edilemez bir saygınlık katmayı da bilmiştir.”

Rembrandt'ın kompozisyonları alışlagelmişten daha az resimdir, bireysel nitelikleri özellikle vurgulamaktadır (Hollingsworth, 2009: 340). Figürlerini, oluşturduğu kompozisyonlar için bir araç olarak kullanır. Rembrandt, zayıf aydınlatmanın görüş üzerindeki etkilerini, boyayla taklit etmektedir. Kompozisyona getirdiği bu yenilik resimlerinde yeni bir doğalcılık sağlar (Dell, 2012:221).

Grup portrelerinin en ünlü örneklerinin büyük bir kısmı Rembrandt van Rijn tarafından yapılır ve bunlar arasında en ünlü olanı bir muhafız alayının portrelerini içeren *Gece Devriyesi* adlı resimdir (Farthing, 2012: 223). Eserde yüzbaşı teğmenleri ve diğer askerleri ile birlikte resmedilir. Rembrandt'ın bu resme getirdiği yorumu yenidir. Figürler gerçekliğin temeline oturur ve nefes alır gibi canlıdır.

Resim 7: Rembrandt Van Rijn, The Night Watch (Gece Devriyesi) (1642)



Kaynak: <https://www.pivada.com/>

Gece Devriyesi'ni geleneksel grup portreleri kompozisyonundan farklı şekilde ele alır. Serbest yerleştirilmiş figürler sahneye olağanüstü bir doğalcılık katar. Bu serbestlik gelişigüzel değildir ve Rembrandt önemli insanları ön plana çıkartmak için uğraşmıştır. Bunu hem figürleri ön planda betimleyerek hem de üzerine güçlü bir ışık yerleştirerek başarır (Dell, 2012:221). Figürler karanlığın içinden titreyerek çıkan ışığın etkisiyle giz bir uzam içinde öne çıkar. Figürlerin yüzüne başlık ve miğferi ile silahlarına düşen ışığı vurgulamak suretiyle karanlık alanların içinde aydınlık aralıklar yaratarak sahneye dramatik bir etki verilir (Farthing, 2012: 226).

Sanatçı yapıtta, Barok üslubun en istisnai özelliği olan ışık-gölge karşıtlığı ustaca kullanır, figürleri canlı gibi algılanır. *Gece Devriyesi*'ni diğerlerinden ayıran bir başka özelliği de Rembrandt'ın boyayı uygulayış biçimi, tonal geçişleri ve ustaca kullanılan renkleridir. Renkler sarı ışığın etkisi altında çok fazla ön plana çıkmaz. Tuvalin neredeyse her yeri koyu kahverengi ve gri renklerin hâkimiyetindedir. Renkli ve parlak resmedilen elbiseler, kadifemsi bir dokuya sahiptir. Figürlerin sadece tek bir kaynaktan sızan ışık etkisiyle yanındaki figürlerle veya koyu fonla kimi yerlerde birbirlerine kaynaştığı görülür.

Işığın büyük bölümü teğmen figürünün üzerine düşer. Diğer bir ışık demetiye askerler arasındaki kızın üzerinden yansır. Teğmenin elinin gölgesi ise altın kumaş giymiş yüzbaşının parlayan kıyafetinin üzerindedir. Rembrandt, yüzbaşının öne doğru uzatmış olduğu kolunda rakursi etkisi verir ve bu kısaltım tekniği resme müthiş bir derinlik kazandırır.

İKİNCİ BÖLÜM

YÜZEYİN YENİDEN DOĞUŞU

Bu bölümde Batı resim sanatında figür resminde yüzeyin öne çıkmasına yardım eden öncü sanatçılar ve sanat elamanları seçilmiş örneklerle ele alınacaktır.

Klasik resim anlayışında ilk döneminden itibaren, doğalcı, gözlemci bir yaklaşım, gerçekliğin perspektife dayalı bir üç boyut fikir ve estetiğin mutlak değerine kavuşacağı düşüncesiyle yüzey düzlemsel olarak ele alınmıştır. Biçimlerin belirli bir düzlem üzerinde birbirlerine paralel olarak sıralanması bu anlayışın temel ilkesidir. Barok dönemle birlikte düzlem anlayışı derinlemesine bir düzenleme anlayışına dönüşür. Bunun için resmin ön ve arka kısımları bir bütün halinde birleştirilir, bunun sonucu olarak da seyirci bağılıkları görmeye zorlanır (Wölfflin, 2000: 90). 19. yüzyıla gelindiğinde Rönesans gerçeklik anlayışının değişmeye başladığı görülür. Bizans çevresinin ve Ortaçağ Avrupası'nın bağlanmış olduğu yüzeyci resim anlayışı tekrar canlanmaya başlar. Üner (2013: 123) de yüzeyin yeniden doğuşuyla ilgili olarak:

“Giotto'nun başlattığı ve büyük bir hızla gelişen gerçekçi mekân oluşturma çabaları ve yüzeyden geriye doğru uzanan derinlik algısı, yeniden yüzeye doğru yaklaşır. Klasik, üç boyutlu derin mekân artık yüzeysel ve basık görüntüye bürünmüş, hissedilen bir derinlik olarak gerçekleştirilmeye başlanmıştır.”

Yüzeyci resim anlayışında izleyici ve resim arasında doğrudan samimi bir ilişki kurma gayesi mevcuttur. Resimde yüzey zevki ön plana çıkar, biçimleri ışık gölge yardımıyla modle etme düşüncesi yerine renklerin kontrastlıklarını kullanarak modülasyon oluşturma düşüncesi yerleşmeye başlar. Resim sanatı, üç boyutlu dış gerçeğe sırtını çevirerek, anlatım olanaklarını kendi gerçeklerinin düz bir yüzey üzerine çeşitli düzenlere sokulmasında arar (Eyüpoğlu ve İpşiroğlu, 2013: 14).

2. Yüzeyin Yeniden Doğuşunda Rol Oynayan Öncü Sanatçılar

Resim sanatında Giotto' nun Rönesans'ın erken döneminde çalışmalarına ilkel biçimde uyguladığı ışık gölge, mimar Brunelleschi' nin keşfettiği doğrusal perspektifin icadı ve Masaccio' nun bu doğrusal perspektifi yetkin biçimde kullanarak ortaya koyduğu eserler resim sanatında uzamın gelişmesine olanak sağlar. Bu gelişmeler ışığında uzamın gelişimi yüksek Rönesans'ta da devam ederek özellikle Leonardo da Vinci'nin önderliğinde mükemmel boyutlara ulaşır. Sonrasında ise atölye içinde yaratılan klasizm ve romantizm yerine doğa karşısında objenin gerçeğini güzel olarak kabul eden realizm, çağı temsil eden sanat olur (Turani, 2000: 558). Klasik anlayışta, geleneklerin ve belli kalıplar içine sıkışan biçimlerin dışına çıkamayan resim sanatı artık gözleme dayanan bir anlayışa yönelir. Doğayı gözlemleyerek gerçeğe ulaşmaya çalışan realizmi, gerçekliğe sadece ışığın yardımıyla ulaşmayı hedefleyen, sanat tarihçilerinin de realizmin devamı niteliğinde olduğunu düşündüğü empresyonizm takip eder. Turani (200: 560) resim sanatının klasik uzam anlayışından vazgeçerek yüzeye yaklaştığını şu sözlerle ifade eder:

“Empresyonizmle başlayan modern dönemde derinlik, figür hacimleri ve Rönesans döneminin perspektif anlayışı kaybolur. Işık, modle etmeye imkân sağlayan gölgeleri kaybeder ve tuvalde derinlik kalkar. Empresyonizm ışık ve gölgenin obje üzerinde meydana getirdiği oyunları saptamak istediğinden, objenin biçimini dokunulacak gibi oylumlaştırma değerini ihmal etmek zorunda kalmıştı ki, bu da resmi yüzeyde biçimlendirmeye zorlamış ve böylece bütün modern resim sanatının esas bir karakteri olan yüzeyselleştirme doğmuştu.”

Sanatçılar bu yeni düşünceyle herhangi bir uzam içerisinde derinlik algısı yaratılması gerçeğinden vazgeçer. Bunun sonucunda figürün uzamsal kuruluş mantığı, resimde yüzeye yaklaşıldığı için değişikliğe uğrar. İşte bu yeni soyut resim yüzeyinde, nesne biçimleri sıralamasına ilişkin perspektif çiziminin olmamasıyla, ön ve arka plan arasında bir paralellik ya da sonsuzluk meydana çıkar, böylece yeni bir hacim resmi anlayışı biçimlenmeye başlar (Berk ve Turani, 1981:165). Bir rengin açık koyu değerlerinin kaynaştırılıp yumuşatılması ile elde edilen modle ederek hacim elde etme anlayışı önemini yitirir.

2.1. Işık, Yüzey, Renk Açısından Öncü Sanatçılar

Modern resme geçiş esnasında sanatçılar çalışmalarında sanat elamanlarından birine ya da birkaçına daha fazla yoğunlaşır. Uzamı oluştururken ya da figürler modle edilirken klasik resim anlayışının açık koyu ton geçişleri önemini kaybeder.

19. yüzyılda gündeme gelen modern akımlara koşturularak ışık gölge pasajı yerine renk pasajı olarak tanımlayabileceğimiz modülasyon tekniği geliştirilir (Üner, 2013: 81).

Çalışmanın bu başlığı altında Edouard Manet, Georges Seurat, Paul Cezanne ve Paul Gauguin gibi sanatçılar ve sanatçıların eserleri ışık, yüzey ve renk bakımından yoğunlaştıkları sanat elamanları açısından incelenmiştir.

2.1.1. Edouard Manet

Edouard Manet, 23 Ocak 1832'de Fransa'nın Paris şehrinde doğar, 1883 yılında 51 yaşındayken frengiden ölür. Manet, sanatçı olmak istemesine rağmen babasını denizci olmasını ister. Ancak denizcilik sınavını geçemez ve sanatçı olur. Thomas Couture'in atölyesine girer ve iyi bir sanat eğitimi alır. Avrupa'nın birçok ülkesini gezerek aldığı sanat eğitimini daha da sağlamlaştırır. Caravaggio, Tiziano, Courbet, Goya ve Velazquez gibi ustalar, sanatçıya esin kaynağı olur.

Tarafsız gözlemlenen gerçekçilik anlayışı sanatçının üslubunu oluşturur. Lynton (2004: 64) sanatçının gerçekçilik anlayışı için şunları söyler:

“Manet'in temsil ettiği gerçeklik on dokuzuncu yılın konuda değilse bile, uygulamada doğalcılığa dayanan bir sanata duyduğu yakınlık kadar kuraldışıdır. Değişik nitelikteki görsel verileri bir resimde karıştırarak kullanmak, Rönesans geleneğine kesinlikle aykırı bir tutumdur ama bu tutum, orta çağ ya da örneğin Mısır sanatının örneklerine aykırı değildir.”

1870'ten sonra izlenimcilerin etkisine giren Manet, sanatsal üslubunda değişikliğe yönelir. Uzun araştırmalarla, ışığın madde üzerindeki değişik renk etkilerinin değiştiğini saptar (Şişman, 2011: 148). Renklerin açık havanın parlaklığı ile içerideki havanın biçimleri emen koyuluğu arasındaki karşıtlığı kullanır. Bu yöneliş yalnız renklerin açık havada işlenişini değil, devinimi de içerir (Batur, 2012: 157). Renkleri berraklaşır ve doymuş bir hal alır, fırça vuruşları serbestleşir ve hafifler. Perspektifi düzleşir. İnsanları açık alanlarda gözlemleyen sanatçı, eserlerinde figürleri doğa içinde bir birlik içinde oluşturur.

Manet, çalışmalarında izlenimci etkiler görülür fakat siyah rengi kullanmaktan da vazgeçmez. Buchholz vd. (2012: 354-356) Manet' in, açık havada resim yapma uygulamalarını benimsememiş olmasıyla, siyah beyaz renk çiftini tercih

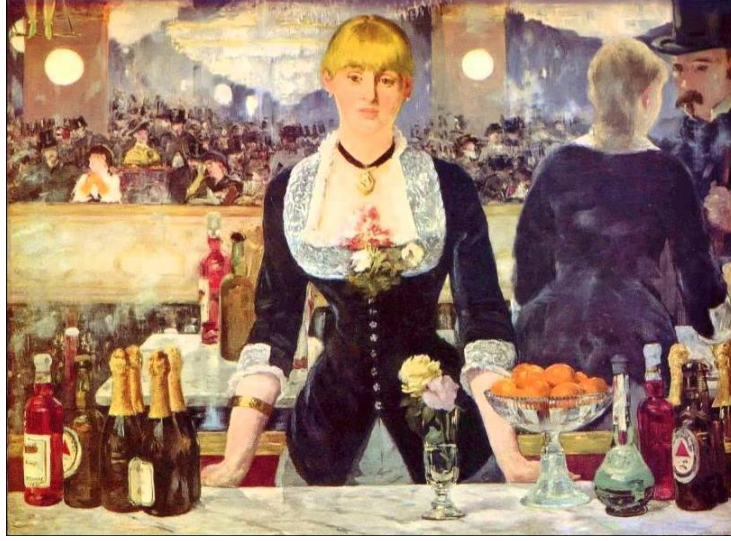
etmekten vazgeçmeyişiyle ve resimlerinde formların ve figürlerin güçlü dış hatlarını hiçbir zaman kaybetmeyişiyle empresyonistlerden ayrıldığını söyler. Figürlerinde dış hatlar net bir biçimde kontur çizgileriyle çevrilidir. Işık figürlere o kadar güçlü gelir ki bu da hem mekânın hem de figürlerin başka bir yerden alınıp oraya konmuş hissi uyandırır. Manet, eski resim geleneğine yer yer bağlı kalır ve yeni anlayışı da uygular. Çeşitli manzara resimleri yapar. Ancak Manet, bir figür ressamıdır (Şişman, 2011: 148). Resimlerinde düzlemesine bir yüzey oluşturma çabasında olan sanatçı için Tansuğ (1995: 230) Courbet'nin resmin düz bir yüzey meydana getirdiği düşüncesini geliştirdiğini söyler. Bunun yanı sıra figürleri düz boyar, ışığı yan taraflar yerine ön taraftan kullanır ve ışık-gölge kontrastlıklarını artırarak geçişli ara tonları kullanmaz. Böylece bütün biçimler yüzeyci bir düzlüğe, yassılığa erişir. Çalışmalarında kullandığı fon doğadan bir kesit olsa bile derinlikten uzak düz bir yüzeymiş gibi görünür. Işık kullanımıyla derinlik oluşturmayı benimsemeyen, varlıkları geriye doğru küçülterek perspektif oluşturmaktan da kaçınır. Renk konusunda ise açık alanda yaptığı çalışmalarında, güneş ışığının cisimler üzerindeki titreşimlerini, serbest fırça tuşlarıyla tuvaline geçirerek çalışmalar yapar. Rengi kirletmez. Işığın prizmadan çıkan renkleri canlı bir biçimde kullanır.

Manet'in aşağıda *Bar in den Folies-Bergère* adlı yapıtı görülmektedir. Bu resim sanatçının son dönemlerinde yaptığı sanatla yaşamın bileşimi olan seçkin eserlerden biridir. Paris'te bir gece kulübünün barını anlatır. Sanatçı bu yapıtta ışık ve rengi ayna yansımalarını da dâhil ederek başarılı bir şekilde yansıtır. Barın arkasında yüzü izleyiciye dönük bir kadın barmen figürü görülür. Dell (2012: 276) yapıtla için aşağıdaki açıklamaları yapar:

“Bu resim, gizem belirsizlik ve kuşkuyla doludur. İlk bakışta, popüler bir müzikholün barından gerçeğe yakın, canlı bir kesit sunarak başlığın ima ettiğini yerine getirmiş gibi görünür. Mermer bir tezgâhta şişeler ve bir kâse portakal vardır. Tezgâhın arkasında, bize hizmet etmeyi bekleyen bir barmen, arkasında da bir ayna... Ancak gizem burada başlar. Çünkü aynadaki imge aynanın önünde bir yansıması olamaz. Nesnelere yeri değiştirilmiştir, aynanın resim düzlemine paralel olduğunu görürüz ama barmenin yansıması fazla sağdadır, kadının yansımasının önünde bir erkek vardır ama onun önündeki gerçeklikte erkek yoktur, balkonun ön cephesi bütünüyle eksiktir vb.

Bunlardan başka, boyanın kendisinde de şaşırtıcı geçişler vardır: ışık benekleri, tezgâhın ayakları ya da uçuşan tütün dumanı ya da ışığın aynada yarattığı etki. Resim belirsizlikle doludur. Barmenin korsajındaki çiçeklerin, büyük avizenin ve balkondaki izleyiciler kümesinin resmedilişinde boyanın donuklaştırılma biçimi önemlidir. Bu gibi geçişlerde önemli olan, Manet'in özgün dokunuşu, onun eli ve onun fırça darbeleridir.”

Resim 8: Edouard Manet, Bar in den Folies-Bergère (1881-1882)



Kaynak: <https://pixels.com/featured/a-bar-at-the-folies-bergere-edouard-manet.html>

Yapıt incelendiğinde bardaki kızın arkasında bir derinlik hissi uyanır. Dikkatlice bakıldığında arkasındaki derinliğin bir aynadan yansıma olduğu anlaşılır. Ancak bu derinlik tıkalı bir yüzey gibi görünür. Bunu barmen kızın insanlara doğru dönük olması ve bardaki şişelerin yansımalarından anlamak mümkündür. Kadının arkasındaki dikey ve yatay çizgiler resimdeki derinliği yassılığa dönüştürür. Resimde kadının durduğu yer ve arkasındaki sütunlar ve şişeler dikey, resmin tam ortasından geçen masanın yansıması ise yatay olarak resim yüzeyini bölerek derinliği kırar ve resmi ve iki boyuta indirger.

2.1.2. Georges Seurat

19. yüzyıl Fransız resim sanatında neo-empresyonizm akımının öncü temsilcisi olan Georges Seurat, 2 Aralık 1859 yılında Paris'te doğar ve 29 Mart 1891'de 32 yaşındayken difteri hastalığından aynı şehirde ölür. Seurat, ilk resim derslerini 1875 yılında amcasından alır. Daha sonra 1878-1879 yılları arasında Henri Lehmann'dan eğitim alır. Empresyonist ressamların eserlerini inceleyen sanatçı, renk ve kompozisyon üzerine bilimsel araştırmalar yapar. Bu araştırmalar sonunda renk ve optik üzerine kendi bildirisini yayımlar.

Seurat, empresyonizmden yola çıkarak kendine özgü bir teknik geliştirir. Bu tekniği Hollingsworth (2009: 430) sanatçının, tuval üzerine renkleri ve ikincil renkleri fırça vuruşlarıyla bilimsel ölçülere göre uyguladığını, turuncuyla mavi, kırmızıyla yeşil gibi tamamlayıcı renkleri yan yana koyarak etkilerini

yoğunlaştırdığını ifade eder. Gombrich de (1995: 544) Seurat'ın renk anlayışıyla ilgili olarak açıklamalarda bulunur:

“Empresyonistlerin yöntemlerinden yola çıkarak, renk teorisini inceledi ve tablolarını, saf renklerden, aynı boyda fırça vuruşları kullanarak, bir mozaik gibi boyamaya karar verdi. Bu yolla, renklerin gözde, yoğunluk ve parlaklıklarını yitirmeksizin kaynaşabileceklerini umuyordu. Sonradan adına noktacılık denilen bu teknik, tüm dış hatları ortadan kaldırdığı ve her biçimi çok renkli noktalardan oluşan yüzeylere dönüştürdüğü için, doğal olarak tabloların zor anlaşılmasına neden oluyordu. Seurat, kendi tekniğinin karmaşıklığını gidermek için, kullandığı biçimleri, aşırı biçimde basitleştirmek zorunda kaldı.”

Geliştirdiği teknik, renkler en küçük öğelerine indirgenğinde *bölmecilik* (divisyonizm), boyanın sürülmesi söz konusu olduğu zamanda *noktacılık* (pointilism) ismiyle bilinir (Lynton, 2004: 21-22). Buchholz vd. (2012: 376) ise noktacılığın, rengi pigment noktacıları halinde parçaladığından *bölmecilik* olarak da bilindiğini ve üslubunun kübizm ve konstrüktivizme öncülük ettiğini belirtir.

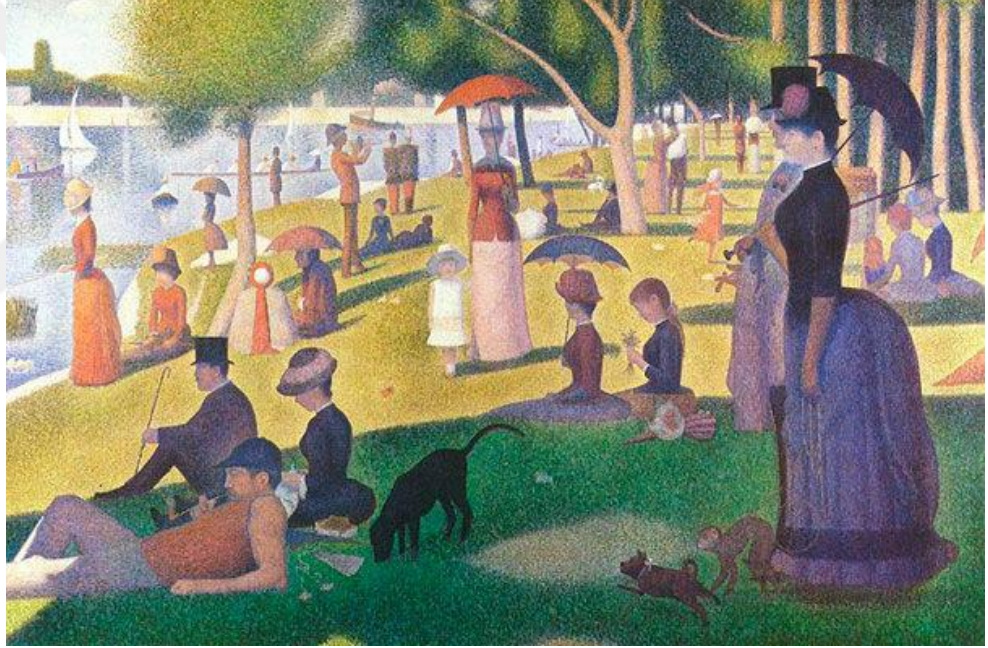
Noktacılık üslubuna öncülük eden sanatçı, resimlerini güncel yaşamdan belirlediği konulardan seçer. Sanatçının yapıtlarında noktacıların uyumlu bir bütün halinde kaynaşması için belirli bir uzaklıktan bakılması gerekir. Buchholz vd. (2012: 376) Seurat'ın hacimli imgelerinin, uzaktan bakıldıklarında belli belirsiz ton farkları yaratarak, birbiriyle harmanlanan renklerle, form kazanan biçimlerle ve bir hacimsellik etkisi yaratan farklı renk noktalarından oluştuğunu belirtirler. Tansuğ ise (1995: 236) sanatçının resimlerinin git gide mekânsal yönden sığlaştığını ve yüzeyci bir nitelik kazandığını söyler.

İnankur (1997: 1648) Seurat'ın, yapıtlarında renge olduğu kadar çizgiye de önem verdiğini, aradığı çizgisel sisteme, geometrik karşıtlıklara “yatay ve dikey” dayanan bir yöntemle ulaşmaya çalıştığını, renkle çizginin duymusal- optik etkileri kadar, anlatımcı etkilerine de önem verdiğini söyler. Seurat, renklerin saf hallerini bir arada kullanıp harmanlayarak çok geniş bir renk paleti oluştururken, kontrast renkleri birbirlerinin tamamlayıcısı olarak kullanarak da renklerin saflık derecelerinin bozulmamasını sağlar.

Seurat'ya göre temel ton karşıtlıkları “açık-koyu”, renk karşıtlıkları “sıcak-serin” ve çizgi karşıtlıkları “yatay-dikey” yalnız biçimsel bir yapıyla değil aynı zamanda neşe, dinginlik hüznün duyguları uyandıran anlatımcı bir yapıyla da sonuçlanır (İnankur, 1997: 1648).

Örnek olarak Seurat'ın Paris'in o dönem günlük yaşamından bir kesiti konu aldığı ve eskizlere dayanarak oluşturduğu bol figürlü *La Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü* eseri ele alınmıştır. Resim dingin bir adanın kıyısını betimler. Lynton (2004: 22) sanatçının her ayrıntıya titiz bir biçimde eğildiğini, konusu itibari ile Paris halkının bir pazar gününde dinlendikleri bir anı işlerken klasik resim anlayışla dalga geçer gibi olduğunu söyler. Buchholz vd. (2012: 377) figürlerin geometrik olarak resmedildikleri için hareketsizlik izlenimi yarattıklarını ve gölgelerin bile hareket etme yeteneğinden yoksun gibi görüldüğünü dile getirir. Bu geometrik görünümün nedeni ışıktır. Işığı yansıtmakta başarılı olan renkler ve tonlarının kullanılması bu geometrik yapıyı oluşturur. Işığın etkisiyle yüzlerdeki küçük ayrıntılar kaybolurken figürler heykelimsi bir yapıda görünür.

Resim 9: Georges Seurat, Sunday Afternoon on the Island of La Grand Jatte (1884-86)



Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2014/04/01/la-grande-jatte-adasinda-bir-pazar-ogleden-sonrasi-a-sunday-afternoon-on-the-island-of-la-grande-jatte-seurat/>

Bu tablonun çarpıcı yanı, öne çıkan ve ikinci derecede ilgi alanlarıyla bir geri plan ve tamamlayıcı ayrıntılar yerine, eşit ilgi uyandıran bir yüzeyi ve düzenli bir görsel dokuyu yansıtmasıdır (Lynton, 2004: 22). Resme ilk bakıldığında derinlikten yoksun ama ışıltılı bir yüzey göze çarpar. Işığı yansıtan renklerin kullanıldığı resimde ışık kompozisyonun bütününe nüfuz eder. Kontur çizgilerinin olmayışı renklerin birbirlerine karıştırılmadan yan yana veya birbirlerinin üzerine bindirilerek uygulanması resimde yüzeysel bir etki yaratır. Ancak öndeki figürlerin önde büyük,

geriye gidildikçe küçük betimlenmesi, resimde derinlik etkisi oluşturur. Yine figürlerin birbirlerinin arkasına gelecek şekilde yerleştirilmiş olması da uzam etkisini güçlendirir. Işık ve gölge etkileri de bir mekân duygusu yaratarak figürlerin yere bastıklarını hissettirir. Seurat, saf renkleri optik bir süzgeçten geçirerek sınırı olmayan bir renk skalası oluşturur. Tamamlayıcı renkleri birlikte kullanarak da renklerin saflık derecelerinin bozulmasına mani olur.

2.1.3.Paul Cezanne

Işık ve gölge gözlemi yolunda Monet'nin eriştiği sonuçlar bir tek sanatçı tarafından aşılabildi. Bu da Rembrandt'dan bu yana yetişmiş ressamların en büyüğü olan Cezanne'dı. Cezanne resim sanatındaki büyük biçim devriminin temel taşı oldu (Tansuğ, 1995: 234).

19 Ocak 1839'da Fransa'nın Aix kasabasında doğan ve 22 Ekim 1906'da ölen sanatçı post – empresyonist ressamdır. İki yıl hukuk eğitimi alır, sonra Paris'te resim eğitimi görür. Modern sanat dünyasına geçişin temellerini atan Cezanne, geliştirmiş olduğu üslubuyla empresyonizm ve kübizm arasında bir köprü kurar. Batı resmini temelden değiştirir. Kür (1997: 337) sanatçının, klasik Fransız kompozisyon geleneğini çağdaş gençlikle bağdaştırmak yolunda çaba harcadığını, yalnızca göze değil usa ve düşünceye de seslenen bir sanatı amaçladığını söyler.

Batı resim sanatında hacim ve mekân anlayışı Rönesans'tan o güne kadar merkezi perspektif ve açık koyu ton karşıtlıklarına göre yapılırken Cezanne, perspektif etkileri azaltma veya bütünüyle ortadan kaldırmanın yollarını arar. O, sanatında hacmi ön planda tutarak plastik değerlere bağlı, renk kullanılarak modle oluşturma çabasındadır. Tansuğ da (1995:234) Cezanne'nin hacimlendirmeye ilgili düşüncesi için şunları söylemektedir:

“Cezanne, çalışmalarının başında çizgi perspektifi gibi, yüzyıllar boyu kullanılagelmiş yolları bir yana bıraktı. Cezanne'nin yaptığı iş, resmi yeni baştan ele almak ve temel sorunlara inmek, kısaca üç boyutlu doğayı iki boyutlu resim yüzeyine aktarmanın sırrının yeni baştan keşfe çıkmaktı.”

Cezanne, geleneksel resim yöntemlerini oldukları gibi kabul etmekten vazgeçer, kendinden önce resim sanatı hiç var olmamış gibi, sıfırdan başlamak ister (Gombrich, 1995: 543).

Geometrik biçimleri resme dâhil eden sanatçı doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle ele alır. Çalışmalarında ayrıntılarla uğraşmaz, yapıtın tamamına hükmedecek etkiyi arar. Belli bir düzen içindeki biçimleri, düzlem kaidelerine uygun olmakla beraber, derinlemesine bir düzen içinde üç boyutlu olarak kavranırlar. Resimlerinde klasik espası oluşturan perspektif ilkelerinin dışına çıkar, bu şekilde ön ve arka plan arasındaki renk ve boyut farkı ortadan kalkar, tüm elemanlar yalınlaştırılarak yüzeyselleşir ve duyumsanan bir derinlik duygusu yaratılır (Üner, 2013: 123). İlk dönem çalışmalarında yoğun renk katmanları kullanır. Gölgede ise siyahın etkileri görülür. 1870’li yılların sonlarına doğru çalışmalarında yüzeysel düzenlemelerin yerini tümüyle, derinlik ve kütsel hacme sahip kompozisyonlara bırakır. Bu dönemden itibaren çalışmalarında geometrik kuruluş kendini daha da belli eder. Yüzeyler Cezanne’nın kendine özgü fırça vuruşlarıyla belirginlik kazanır, derinlikse renk kullanımıyla sağlanır (Kür, 1997: 337). Gombrich (1995: 538) Cezanne’nın renk ve hacimlendirme konularındaki yeni buluşlardan etkilendiğini, Onun kendini izlenimlerine bırakmayı istediğini, daha önceden bildiği ya da öğrendiği biçim ve rengi değil, gözyle gördüklerini resimlemeyi amaçladığını ifade eder.

Cezanne, *modulation cadence* adını verdiği yeni bir biçimlendirme sistemiyle, resmi sağlam bir yapıya götürmeyi ister. Işık-gölgenin olmadığını söyleyen Cezanne, varlıkları renk yardımıyla biçimlendirir (Turani, 2000: 560). Belirgin biçimlerin yanı sıra, güçlü ve yoğun renkleri de kullanan Cezanne, boyanın görseelliğine, konudan daha çok önem gösterir. Açık koyu kontrastlığına yer vermez. Kalın boya lekeleri ile çalışır ve gittikçe de bu hal soyut bir yapıya dönüşür.

Bucchholz vd. (2012: 382) Cezanne’nın resimde ifade anlayışını, figür düzlemini tam bir bütün oluşturacak biçimde birbirine ekleyen yapısal bir yonteme dayandırdığını ifade ederler. Figürlerinde içsel bir ifade ya da his yoktur. Yüzlerinde de kişilik özellikleri görülmez.

Resim 10: Paul Cezanne, Cardplayers (1892–95)



Kaynak: <https://arthistoryproject.com/artists/paul-cezanne/the-card-players/>

Bu yapıt, Cezanne'nın ne büyük bir sanatçı olduğunu tam anlamıyla ortaya koyan en etkili çalışmalarındandır. Tüm dikkatlerini oyuna veren iki figürün yüzlerindeki ifade, birkaç çizgi ile ortaya çıkar. Günlük hayattan bir kareyi betimleyen iki figür bir mekân içine ustaca yerleştirir. Sanatçının katı renk ve biçim kanunlarına göre oluşturduğu imgeler yapıtı günlük hayatla ilişkisinin ötesine taşır. Resme açık kahverengi ve gri tonların ağırlığı egemendir. Arka pencerede görünen karanlık, gecenin geç saatlerini düşündürür. Oyuncuların üzerine, masaya ve şişeye yansıyan ışık etkileri, doğal olmayan bir ışık kaynağından beslenir. Oyuncuların pozisyonu kompozisyonda bir bütünlük sağlar. Kolların oluşturduğu diyagonal hatlar masada birleşir. Cézanne her iki figürünün de bacak kısımlarını göstermeyerek mekân gerçekliğini figürlerin gerisine taşımayı amaçlar. Sanatçının bu eseri incelendiğinde ışığın masa üzerindeki şişedeki parlaması, soldaki kart oyuncusunun ellerinin gölgesi ışık gölge uyumunu gösterir ve resimde bir uzam meydana getirir. Koyu bir mekân içerisinde güçlü ve parlak şekilde yerleştirilmiş figürler de resme derinlik katar. Yine arka plandaki karanlık yüzeyde görünen kapı ve raf, orta kısımda üzerine hafif ışık almış şişe ve ön planda masada kâğıt oynayan figürler, birbirleri ardına yerleştirilerek de uzam etkisini ortaya çıkarır. Bu şekilde üst üste bindirilmiş yüzey düzenlemesi ile yeni bir biçimsel oluşumun önünü açar.

2.1.4. Paul Gauguin

Paul Gauguin, Fransa'nın Paris şehrinde 7 Haziran 1848 yılında doğar. 8 Mayıs 1903 yılında Fransa'nın Markiz Adaları'nda ölür. Çalışmalarında deneysel uygulamalar yapmaktan çok kavramsal metotlarla 20. yüzyıl resim sanatına yön veren sanatçılardandır. Yapıtlarında geniş çizgiler, yoğun renkler, abartılı bedenler ve çarpıtılmış tezatlıklar kullanması sanatçıyı çağdaşlarından ayıran bir özelliktir. Post-empresyonist olan sanatçı, empresyonistlerin ışığa çok fazla yoğunlaşmalarını kısıtlayıcı, yapay, duyguyu ve düşünceyi kabullenilmez olarak görür ve doğayı kavramsal yöntemler ışığında keşfetmeye çalışır. Gauguin, çizgilerin, renklerin, sayıların ve biçimsel oluşumların anlamlarıyla ilgilenirdi. 1885'de empresyonizmden bütünüyle ilgisini keser ve bu aklımı, doğacılığın muazzam bir yanışı olarak nitelendirir (Tansuğ, 1995: 269). Başlangıçta empresyonist olarak bilinmesine karşın empresyonistlerin renk paletine farklı renkle de ekler. Renk konusunda yelpazesini oldukça çeşitlendirir. Renklerini yoğun lekeler şeklinde kullanır. Kullandığı renkler artık saf değerdedir. Renkleri resim yüzeyinde geniş ve düz biçimde kullanan sanatçı eserine süslemeci bir etki yaratır. Renk alanlarını geniş tutması figürlerinde basık modle etkisi gösterir. Saf renklerin geniş yüzeyler halinde kullanılması, oluşturulan renk yüzeylerinin kontur çizgileriyle sınırlarının belirlenmesi perspektifin oluşmasını önler. Bu etki resimde iki boyutluluğa vurgu yapar. Renklerin saf halleriyle tuvale aktarılması ara tonların oluşmasına mani olur. Bu durum çalışmaların dekoratif ve hacimden uzak yüzeysel görünmelerini sağlar. Bu sayede de derinlik sınırlı bir hal alır.

Klasik resim anlayışının hacim ve derinlik yaklaşımlarını bir kenara iten sanatçı resim yüzeylerinde sınırlı bir espas oluşturur. Sıcak renkleri öncelikli olarak kullanan ressamın renklerle oluşturduğu ahenk, yapıtlarına egzotik bir görünüm katar. Objelerin ve kişilerin birbirinden kuvvetli, kalın çizgilerle ayrıldığı naif bir anlatımda, renk planlar halinde kullanılır, volümler basitleştirilir ve gölge-ışık uygulamasına gidilmez (Kınay, 1993: 206). İlkelerin sanatıyla uyumlaştırmaya çalıştığı konularını muhkem bir yapıya oturtur. Resimlerinde heyecan arayan sanatçı renk seçiminde de heyecan uyandıran renkleri tuvallerine aktarır. Biçimlerini yalınlaştırılarak, formların koyu, kalın çizgilerle sınırlar içine alındığı, renklerin düz ve katışıksız sürüldüğü *cloisonnisme* tekniğini kullanır. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1997) *cloisonnisme*'yi, Japon ağaç baskıları, orta çağ vitrayları ve

bölmeli mine işçiliğinden esinlenerek geliştirilen, düz renk alanlarının kalın dış çizgilerle verilme ilkesine dayanan bir resim tekniği olarak tanımlar. Bunlar hacmi, gölgesi ya da ufuk çizgisi olmayan ama düz renk alanlarını sınırlayıcı dış çizgilerin ritmik gerilimine dayanan yanılsamasız kompozisyonlardır (İnankur, 1997: 645).

Kendi yaptığı sanattan ve Batının sanattaki yapaylığından hoşnut olmayan Gauguin, 1891’de Tahiti’ye gider, ilkel ve bozulmamış insanların, basit hayatlarını anlamaya çalışır. Sanatsal bağlamda aradığını, gittiği Tahiti’de bulan Gauguin, döndüğünde beraberinde çalışmalarını da getirir. Çalışmalarındaki figürler, arkadaşları tarafından bile barbar olarak tanımlanır. Bu dönem yaptığı resimlerinde renkleri ya rastgele seçer ya da bir ifadenin hizmetine sunmak ister. Yüzeyleri yer yer parlak renklerle donatarak ve çizgiler çekerek ilkel, saf yürekli bir nitelik elde etmeye çalışır (Tansuğ, 1995: 269).

1895 yılında ikinci kez Tahiti’ye gider. Bu döneme yaptığı çalışmaların konusunu, figürlerini kulübe önlerinde veya içerisinde tek ya da grup şeklinde kompozite ettiği Tahiti’li kadınlar ve onların durgun halleri oluşturur. Bu kompozisyonlarında Batı resim geleneğinin uzun süren yaklaşımlarından uzaklaşan sanatçı sanatının boyutunu değiştirir. Figürlerindeki heyecansızlık, çehrelerindeki katılık ve ciddiyet ile arkaik, primitif sanata yönelir (Turani, 1999: 545). Figürlerinde ışık gölge kullanımından özellikle uzak durarak, figürlerin hacimli görünmelerini önemsemez. Ayrıntılardan vazgeçerek figürlerini sadeleştirme yoluna giden sanatçı oylum izleniminden vazgeçerek de kullandığı renkleri güçlendirir. Gombrich (1997: 551) Gauguin’in, Cezanne’den farkını basitleştirdiği biçimleri ve renk skalalarını kullanarak çalışmalardaki derinlik izlenimini ortadan kaldırarak aktardığını söyleyerek açıklar.

Resim 11: Paul Gauguin, Where do we come from? What are we? Where are we going? (1897-98)



Kaynak: <https://www.pivada.com/nereden-geliyoruz-biz-neyiz-nereye-gidiyoruz>

İnce, uzun, büyük boyutlu bu kompozisyon, sanatçının en önemli yapıtıdır. Tahiti'deyken, 1897-98 yıllarında tamamladığı yapıtında Gauguin, hayatın anlamıyla ilgili sorgulamalarını yansıtır. Tamamı Tahiti'li olan genç, yaşlı, çocuk figürler insan yaşamını doğumundan ölümüne doğru resmin geniş yüzeyine sağ taraftan sola doğru dengeli bir şekilde dağılır. Mavi, yeşil ve turuncu renklerin hâkim olduğu resimde Gauguin, Tahiti insanının yaşamını betimler. Model olarak kullandığı figürlerinde canlı renkleri kullanır. Işık, resimde anlam bakımından ifade edilir. Sağda yeni doğan bebeğin üzerine düşen ışık yaşamın başlangıcını yansıtmaktayken soldaki düşünceli görünen yaşlı figür ise koyu karanlığın içinde resmin solunda ihtiyar kadının düşünceli hali ölüme çağrışım yapar. Figürler diğer çalışmalarındakilerle benzerlik gösterir fakat resimde yüklenene anlamlara uygun şekilde renge bağlı olarak ışık alan yüzeyler biçiminde vurgulanır.

Arka planda ise resme derinlik hissi katan deniz, biraz daha gerisinde kayalıklar ve yeşil alanlardan oluşur. Resmin genelinde hâkim renk olarak mavituruncu kontrastlığı göze çarpar. Bununla birlikte yeşil ve kahverenginin tonları da kullanılır. Kontur çizgileriyle belirlediği figürlerini geniş lekeler olarak boyayan sanatçı ışık ve gölge karşıtlığına başvurmaz. Resim bu şekilde yüzeysel bir hal alır. Her ne kadar yüzeysel olsa da figürlerin birbirlerinin arkasında kalacak şekilde yerleştirilmesi bir oylum etkisi oluşturur. Arka plandaki dağ ve deniz görüntüsü de bu etkiyi güçlendirir. Kahverengi figürlerle beraber parlak renklerle oluşturulan figürler ön planda görünür. Bunun nedeni koyu tonlar içinde açık tonların bir oylum etkisi yaratmasıdır. Aynı zamanda yoğun ışık alan bu figürlerin hareketli olması da boyut etkisi yaratır.

2.2. Yüzey, Çizgi, Renk, Geometri Açısından Öncü Sanatçılar

19 yüzyıldan itibaren klasik resim anlayışının kaybolmasıyla sanatçılar, çalışmalarında sanat elamanlarından birine ya da birkaçına daha fazla yoğunlaşarak modülasyonu oluşturan renk pasajlarına ve geometriye yönelir. Uzun oluşturulurken ya da figürler modle edilirken klasik resim anlayışının açık koyu ton geçişleri önemini kaybeder. 19. yüzyılda gündeme gelen modern akımlara koşut olarak ışık gölge pasajı yerine renk pasajı olarak tanımlayabileceğimiz modülasyon tekniği geliştirilir (Üner,2013: 81). Çalışmanın bu başlığı altında Pablo Picasso, Henri Matisse, Kazimir Malevich ve Salvador Dali'nin eserleri yüzey, çizgi, renk ve

geometri gibi yoğunlaştıkları sanat elamanları açısından incelenmiştir. İncelenmeyen sanatçılardan başka sanatçıların da isimlerine yer verilmiştir.

2.2.1. Pablo Picasso

Picasso, 25 Ekim 1881 yılında İspanya'da doğar ve 1973 yılında ölür. 20. yüzyılın en ünlü ressamlarından biri olarak kabul edilen Picasso resmi küçük yaşatan itibaren sever. Babası da bir resim öğretmeni olan sanatçının resme ilgisi babasından gelir. 1891'de La Coruna'daki Güzel Sanatlar Okulu'na girer. 1900 yılında Paris'e gider. Kısa süren Paris macerasından çabuk döner. İkinci kez Paris'e gider ve sanat çevresinde kendine yer bulur.

Sanatçının sanat hayatı mavi ve pembe dönem isimleri ile iki gruba ayrılır. İlki 1901'den sonra üç yıl kadar sürecek olan mavi dönemdir. Eserlerinde mavi ve tonlarının yoğun bir şekilde kullandığı için bu isimle anılır. Sanatçının paletine hâkim olan mavi renk ve tonlarıyla, arkadaşı Casagemas'ın intiharından sonra başlayan yeni çalışma döneminde antik eserleri andıran solgun figürleri betimler. Hüznün ve melankolinin hâkim olduğu bu dönem konularında, genellikle umutsuzluk içinde ve kederli bir ifadeyle yaşlıları, dilencileri, çocukları ve körleri tasvir eder.

İkinci dönem olarak 1904'te Paris'e yerleşen sanatçının pembe dönemidir. Bu dönemi daha az melankoliktir ve konuların sirk hayatının insanlarını betimler. Bu dönemin sonrasında sanatçı iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyut araştırmaları yaparak kübizm akımının oluşmasında öncü olur. Biçimlerini tuval üzerine üst üste kademeli olarak yerleştirir. Üç boyutlu formları farklı yönlerden ele alarak, insan figürlerini hem profilden hem cepheden resmeder. Kübizmi benimseyen sanatçılar, doğanın geometrik biçimlerden meydana geldiğine ve çözümlemesinin de bu yöntemle yapılması gerektiğine inanırlar. Resimde geleneksel üslubu reddedip biçimi ön planda tutarlar, konuyu ve rengi geri plana iterler. Renklerin yerine siyah ve beyaz değerleri kullanırlar. Fakat Picasso rengi çalışmalarına sokmak için denemeler yapar. Ancak renge yeterince değer vermez. Rengi formu ortaya koymak için kullanır.

Picasso, doğayı geometrik şekillere bölerek yansıtır. Bunun için ışığı kullanan sanatçı geometrik parçalara ayırdığı biçimleri öncelikle çözer, dağıtır daha sonra ise bir araya getirerek soyutlama yoluna gider. Temel olarak Cezanne'nin biçimleri

geometrik bir düzende oluşturma prensibini benimsese de biçimleri geometrik yapı oluşturmak amacıyla değil de geometrik parçalanma amacıyla kullanır. Biçimleri bu sebeptendir ki çizgisel bir görünümle kesici bir alet yardımıyla parçalara ayrılmış gibi bir görünüş kazanır. Çizginin anlam zenginliği ve soyutlama gizilgücü, Picasso gibi temelde figüratif olan bir sanatçının işlerini çoğu kez soyut kılar (Erzen, 1997: 411).

Tansuğ (1995) kübist gelişmenin Picasso'nun 1907'de tamamladığı büyük bir resimle başladığını belirtir. Resmin pek çok etki taşıyan sert bir üslup değişikliğine işaret ettiğini söyler. Sanatçının Afrika ilkel masklarından esinlenerek yaptığı bu resim *Avignon'lu Kızlar* olarak bilinir. Bu resmin en büyük özelliği, estetik güzelliğin ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş kalıpları yıkması, güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımları yok etmesi, deyim yerindeyse kendi kurallarını kendi koyan bir tavır taşımasıdır (Antmen, 2012: 46).

Resim 12: Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon (1907)



Kaynak: <https://www.pablocicasso.org/avignon.jsp>

İlk bakışta yapıtın kompozisyonda, renk, mekân ve figür ilişkisi bakımından Cezanne'nin eseri *Yıkılan Kadınlar*'dan izler görülür. *Avignon'lu Kızlar*'ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır (Antmen, 2012: 47). Yapıtın en sarsıcı özelliklerinden biri de gerçek formlarını kaybetmiş çıplak bedenlerin, donuk bakışların

ve figürlerin anormal şekilde, estetik bir endişeye gerek duymadan tasarlanmış olmasıdır. Figürler kabaca ve geometrik şekilde çizilir. Figürlerin bu geometrik ve farklı bakışlardan oluşan yapısı ışık gölge ve boyutu ortadan kaldırır. Işık parçalanmış geometrik yapılar üzerinde renkle ifade edilir. Picasso ışığı tek bir kaynaktan göstermek yerine birçok yüzeylilik üzerinde belirsizleştirir.

Resimde görülen figürlerin yüzlerinde, formlarında ve vücutlarının duruşlarında sol taraftan sağa doğru deformasyon artmakta, gerçeklikten git gide uzaklaşmaktadır. Normalden büyük el ve ayaklar, köşeli vücut hatları, farklı boyutlarda gözler, uzun yüzler figürlerin ne denli deforme edildiğini gösterir. Soldaki figür ve ortadaki figürlerin yüz hatları daha anlaşılır bir netlikteyken sağdaki iki figürün yüzü maske takmış gibi görünür. Picasso'nun bu iki figürün yüzlerini resmederken, ilkel kabile masklarından etkilendiği düşünülür. Antmen (2012: 46-47) de *Avignonlu Kızlar*'ın Afrika masklarını ve İberya heykelticiklerini andıran deforme olmuş vücutlarında, primitif sanatın soyut ve ham enerjisinin etkilerinin olduğunu söyler. Maske takmayan üç kadın figürünün yüzlerinde her hangi bir ifade yoktur, donuk bakarlar.

Kabaca ve şematik olarak oluşturulmuş figürler, hem cepheden hem profilden görünür. Bu şekilde izleyici figürü aynı anda her iki açıdan görme ve kavrayabilme imkânı yakalar. Bu görsel tavır Rönesans'la birlikte görülen doğrusal perspektifin terkedilerek alışılmışın dışında bir görme şekli önerir. Figürler arasındaki birbirleriyle konumlanmalarında ve çalışmanın arka planında perspektif derinliği görülmez. Perspektifin olmayışı gelişmekte olan çağdaş bakış açısının belirtilerinden biri olarak karşımıza çıkar. Biçimsel bakımdan resim yüzeyine yassı bir biçimde aktarılan figürler, yüzeyin kendisinde üç boyutlu kurgulanır. Resimde oluşturulan üç boyutlu kurgu perspektif derinliğine izin vermez.

2.2.2. Henri Matisse

Henri Matisse 1869'da Fransa'da, küçük bir kasaba olan Le Cateau'da doğar, 3 Kasım 1954 yılında da Fransa'nın Nice kentinde ölür. Hukuk eğitimi alır, avukatlık bürosunda çalışır. Bir hastalığa (apandisit) yakalanması sonucu tanıştığı resim sanatını iyileştiğinde, Paris'te önce Julian Akademisi'nde klasik sanat eğitimi alarak sonra da Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolarak geliştirir. Birçok farklı sanatçıyla

ve onların eserleriyle tanışan Matisse özellikle Cezanne'ın resimlerindeki kompozisyon, renk anlayışı ve renk kullanımını benimser ve fovizm anlayışının doğmasını sağlar.

Fovizm denilen resim anlayışı, eşyanın biçim ve rengi yanında optik görüntüsü ile de ilgilenmez. Bu nedenle fovlarda biçimlerin resim içinde yer alışlarından doğan derinlik ortadan kalkar (Turani, 2000: 566-567). Resimlerinde yüzey, kontur ve renk ana unsurlardır.

Kendine has üslubuna Matisse 1903'te ulaşır. Renk, biçim ve çizgi üslubunun yapıtaşını oluşturur. Onun için önemli olan hatlar, biçimler ve renklerdir. Renk onun esas arzusudur. Matisse'in renk kullanımındaki en büyük özelliği, saçlarda yeşil ve kırmızı, yüzlerde yeşil ve parlak pembe gibi nesnenin doğasına aykırı renkleri kullanmasıdır (Tükel, 1997). Sanatçının renk ile ilgili olarak düşüncesi için Grzymkowski (2015: 233) de şunları söyler:

“İlk resimleri görsel açıdan karanlık ve biraz kasvetliyen 1900 dolaylarında yaptığı tablolar canlı ve serbest renklerle doluydu. Resimleri belirgin şekilde göze çarpan fırça darbeleri, gölge ve perspektiften yoksun akıcı şekiller ve serbest bir noktacılık tekniğiyle kendini gösteriyordu. Çoğu zaman doğrudan paletinden tuvale aktardığı canlı renklerle gerçekliğin yerine duyguları yansıttı ve perspektifi göz ardı etti.”

Bu dönem içinde yaptığı çalışmaları sanatçının renk duyarlılığını daha da ilerlettiğini gösterir. Kırık fırça vuruşlarıyla yaptığı katışıksız renkli alanların dış hatlarını, keskin çizgilerle oluşturur. Turani (2000: 567-568) ise aşağıdaki açıklamaları yapar:

“Matisse, bütün fovlar gibi yoğunlaştırılmış renkleri seviyor ve çeşitli renk değerlerini öylesine dengeye getiriyordu ki, hiçbir renk değeri diğerine zarar vermiyordu. Bu değerlerin birbiriyle çarpışmaları değil, aksine birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmaları gerekiyordu. Matisse' in renk fantezisi tükenecek çapta değildi. Renk duygusu, ise son derece gelişmişti. Yoğunlaştırılmış renge tahammül edemeyen biçim ve derinlik ortadan kaldırılmıştı.”

Sanat yaşamı süresince natüremort ve çıplak figürler resimlerinin konularını oluşturur. Aynı zamanda heykel alanı ile de ilgilenir. İnsan figürünü, heykel ve resim çalışmalarının merkezine koyar. Figürü bazen şiddetli bir biçimde dağıtır, bazen de eğrisel, süsleyici bir öge olarak görür.

Matisse'in figürlerini renklerle vurgulayarak ortaya çıkardığı fovizm anlayışının ilk sırasında *Şapkalı Kadın* yapıtı vardır. 1905'te fovistlerin ilk sergisine bu yapıtıyla katılan Matisse' in renk arayışı bu çalışmada net bir şekilde görülür.

Resim 13: Henri Matisse, Woman With a Hat (1905)



Kaynak: <https://resimbiterken.files.wordpress.com/>

Yapıtı model olan kişi, sanatçının 29 yaşındayken evlendiği Amelie'dir. Parisliler yapıtı ilk 1905'te sergilendiğinde gördüklerinde büyük bir şaşkınlık yaşar. Resmi kaba ve çirkin bulurlar.

Konusu itibari ile bu resim oldukça sıradandır. Figür zarif bir şekilde otururken betimlenir. Onu farklı kılan sanatçının gerçekten uzak renk anlayışını anlatım şeklidir. Kadının başında bir şapka vardır. Şapkanın dış hatları kalın kontur çizgisiyle sınırları belirtilir. Yine omuzları koyu iki çizgiyle gösterir. Yüzdeki mavi, yeşil çizgiler ve konturlar oldukça keskindir. Figürün burnundaki ve alnındaki koyu yeşil çizgi gölge etkisi verir. Saçlar şapkasının altında toplanmış şekildedir. Elinde eldiven vardır ve bu el nazik bir şekilde yelpazeyi tutar. Figürün şapkasında, kıyafetinde ve yüzünde çok fazla renk vardır. Ama bunlar nesnelere gerçek renkleri değildir. Matisse'in ilk kez kullandığı bu çığ renkleri yeni bir tekniktir. Fırça

sürüşleri, özentisiz, hareketli ve savruktur. Bu tavrıyla figürde deformasyonu amaçlar. Tamamen içten gelen bir renk sürümü kullanır ki bu tüm yüzeyde hissedilir. Resimde derinlik kaybolur.

2.2.3. Kazimir Malevich

Kazimir Malevich, aslen Polonyalı olan sanatçı, 1878'de Kiev'de doğar, 1935'te ölür. İlk resim eğitimini 1893'te ailesiyle taşındığı Parkhomovka'da alır. Kübizme ilgilenir. Geometrik şekiller, özellikle kare Malevich'in gözünde görünümeler dünyasından daha büyük bir dünyanın üstünlüğünü simgeler. Gerçekler geometrik hale getirilerek doğanın kaosuna karşı insanın yücelişini ifade eder (Kavrakoğlu, 2014).

1911-12 yıllarından beri kübizmin ve Kandinsky'nin etkileriyle, figürsüz, renk düzenleri halindeki değerlerini amaçlayan resimler bütün dünyada yapılagelir ve bu eğilimler geometrik abstr (soyut geometrik) adını alır (Tansuğ, 1995: 247-248). Sanattaki bu özgün anlayışını Malevich, *süprematizm* olarak tanımlar. Ona göre, resmin dışında bulunan her şey resmin dışına sürülmelidir. Böyle bir anlayışla resmi, yalnız resim olduğu bir sıfır noktasına götürmek ister (Tunalı, 1989: 182).

Malevich'e göre resim, bir zaman sonra klasiklerin kopyası olur ve yeni bir şey kazanmaya ihtiyaç duyar. Sanılanın aksine, *modern sanat* adı altında verilen eserler de yeni değildir. Onun için yeni sanat, ortak bir nesnelere dünyasını kabul etmez. Sanat için geometriyi temel alan *suprema* dünyasına ulaşmayı hedefler (Tunalı, 1989: 184). Malevich'e göre yeni bir eser oluşturulmak istenirse eski sanatla tüm irtibatını kesmeli, sanat ancak bu şekilde özgürleşir ve kendini gerçekleştirir.

Maleviç, resimlerinde renkten gittikçe uzaklaşır. Süprematizm diye tanımladığı dönemde yalnız renk karşıtlıklarından değil, ton karşıtlıklarından da resimlerinin arındığı görülür. Bu dönemdeki resimleri beyaz üzerine beyaz biçimlerden oluşur (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2011: 58).

Maleviç, 1912'den sonra çeşitli sanat üslupların kaynaştırarak çalışmalar yapar. Bu dönemde kübizmi kişisel bir tutumla yorumlarken, aynı zamanda hız ve devinim kavramlarına dayanan fütürizm akımıyla da ilgilenir ve bu iki tarzı birleştirerek yeni bir sonuç elde eder (Eroğlu, 2008: 40-41). Bu, Maleviç'in sanatında

değişime gittiğinin kanıtıdır. İlkelci sanattan *kübo-fütürizm* (kübik-gelecekçilik) olarak bilinen üsluba bir yönelme görülür. Süprematist dönem öncesinde çalışmalarında figüre yer veren sanatçının 1920'lerin sonuna gelindiğinde eserlerinde dış mekân etkisi yaratan betimlemeler içinde figür kullanmaya başladığı görülmektedir (Şenol ve Açmaz, 2018). *Oduncu* isimli çalışma bu birleşimin sonucunda ortaya çıkmış bir yapıttır. Lynton (2004: 68) bu resimle ilgili şunları söyler:

“Malevich’ in Oduncu tablosu, onun Yıkanaan adlı resminin ana çizgilerini kıvrımlı düzlemlere dönüştürüp, parlak renkler ve karşıt tonlar kullanarak daha belirgin bir hale getirir. Bu düzlemlerin yarattığı oylum (hacim) duygusu düzlemlerin birbirleriyle çelişen ilişkiler içinde yerleştirilmesiyle dengelenir. Resimdeki aydınlık ve alanların gelişigüzel yan yana gelmeleri sonucu, tutarlı bir biçimlendirme ve ışıklandırma yöntemi kullanılmadığı da görülür.”

Resim 14: Kazimir Malevich, Woodcutter (1912)



Kaynak: <https://fineartamerica.com/featured/the-woodcutter-kazimir-malevich.html>

Oduncu resminde sanatçı, ilkel tabir edilen döneminde figürlerin temel çizgilerini kıvrımlı ve oylumlu düzlemlere dönüştürerek, parlayan renklerle kontrast tonları bir arada aktararak figürlerini açık, net bir duruma getirir. Geometrik biçimde resimlenen figür tuvalin yüzeyinde boşlukta durur gibidir. Arka planı yine konik geometrik biçimleri birbiri üzerine gelecek şekilde yerleştirerek hacimlendirir,

resimsel bir derinlik elde eder. Geometrik biçimleri ve rengi öne çıkarır. Bu şekilde mutlak bir saflık derecesi amaçlar.

Figürün yüzünde ifade yoktur. Sakal gibi görünen biçimsel yapı ile birlikte resmedilir. Formlar metalimsi bir etki yaratır. Figür sınırları keskin bir şekilde duvar etkisi veren bir örüntü önünde durur gibidir ve bu izleyiciyi resmin derinliklerine inmesini engeller.

Çalışmada rengin kullanımı Maleviç'e özgü bir ifade taşır. Sanatçının renge biçimle aynı ölçüde önem verdiği görülür. Resimde biçimler birden çok renk ve renkler arasında geçiş oluşturarak verilir. Işık ve gölge kullanımı yoktur. Resim yüzeyinde açık-koyu leke değerleri plastik denge oluşturularak kurgulanır.

2.2.4. Salvador Dali

Salvador Dali, 11 Mayıs 1904 tarihinde İspanya'da doğar, 23 Ocak 1989 yılında Figueres kasabasında kalp yetmezliğinden ölür. Heykel fotoğraf ve filmle de ilgilenen Dali, çok yönlü oluşu ve üretkenliği ile yirminci yüzyılın en önemli sanatçılarından. Sanatçı'nın çalışmalarına düşler, korkular ve hayaller esin kaynağını olur. Gerçekleştirdiği olağanüstü olaylarla yaşamını da sanat anlayışına katmış olan sanatçının gerçeküstücü nitelikteki yapıtları paranoya ve düşlerin yorumu konusundaki ruhbilimsel çalışmalardan da etkilenerik büyüğü gerçeklik diye adlandırılan bir anlayışa yönelir (Tükel, 1997: 419). Dali' in amacı, bizim doğru ya da normal saydığımız okuma ve görmemizi kuşkuya düşürecek ölçüde bu yanılma olasılığını pekiştirmektir (Lynton, 2004: 179).

Küçük yaşlardan itibaren sergilere katılan Dali, 1921 yılında San Fernando Güzel Sanatlar Akademisine girer. Aykırı kişiliğinden dolayı okulu bitiremez ve Paris'e gider. Burada metafizik resimle tanışan sanatçı daha sonra Miro ve Picasso ile de tanışır. Bir süre empresyonizm ve kübizmle ilgilenen Dali'nin çalışmalarında daha sonra tümüyle gerçeküstücü etkiler hâkim olur. Sözen ve Tanyeli (2007) gerçeküstücülük için şunları söyler:

“1916'dan bu yana etkisini sürdüren bir modern sanat akımıdır. Yalnız resim ve heykelde değil tiyatro, sinema ve edebiyat alanlarında da yayılmıştır. Gerçeküstücülük, resim ve heykelde betileri gerçek dünyadaki ilişkilerine göre ele almaz. Aksine, bunlar asla var olmayacak düşsel bir ortam yaratacak bir kompozisyon içinde sunulurlar. Bazen betiler tek tek ele alındıklarında tümüyle gerçekçi bir teknikle yaratıldıkları görülür. Bu durumda, yapıtı gerçeküstücü

kılan şey, sadece kompozisyonun olası bir dünyayı betimlememesi olacaktır. Bazen ise hem betiler düşsel yaratık ve nesnelere aittirler hem de bunlar düşsel bir kompozisyon içinde sunulurlar.”

Salvador Dali, gerçeküstücülüğün *otomatizm* kavramı üzerine yoğunlaşır ve bu türde eserler vermeye başlar. *Otomatizmi* Sözen ve Tanyeli (2007:180) hiçbir estetik önyargı, ilke ya da kural bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen bilinçsizce otomatik biçimde yapılan sanatsal çalışma olarak tanımlar. Keser (2005: 327) de düşüncenin gerçek işlevini sözlü veya yazılı olarak ya da başka bir yolla ifade etme girişimi, herhangi bir moral ya da estetik ön koşullandırmaya bağlanmadan, mantık kontrolü de olmaksızın düşüncenin yönlendirilmesi olarak tanımlar. Tükel (1997: 420) sanatçının çocukluk anılarını, isterik özellikleriyle oluşturmuş olduğu bu resimlerinde, son derece doğalcı bir anlayış içinde, figürü de kullanarak düşsel mekânlar yarattığını söyler.

1930’lu yıllarda ruhsal bir anlayışla çalışmalar yapmaya başlar. İlk döneminde Dali sürrealizmin etkisinde, öznel ve soyut biçimleri 1940 yılına kadar eserlerinde yansıtır. Sonraki dönemde Dali, 1940 yılında sürrealizmin etkisinden ve paranoya döneminden çıkarak kiliseye ve dini inançlarına doğru yönelir (Alamdari, 2012: 59).

Resim 15: Salvador Dali, The Burning Giraffe, (1937)



Kaynak: www.leblebitozu.com/

Salvador Dali, *Yanan Zürafa* resmini erkeksi kozmik kıyamet canavarı olarak tanımlar. Yapıtta, insanların hayvanlara ya da eşyalara indirgenerek somutlaştırıldığı görülür. Önde ve arkada duran kadın figürlerinin sırtlarını iskeleti andıran bir yapıyla destekler. Bu şekilde toplumun yanlışlarına ve zayıflıklarına vurgu yapar. Bu yapıtta da olduğu gibi Dali' nin yapıtlarında çekmecelerle kaplı insan figürleri sıkça görülür. Alamdari (2012: 59) çalışmayla ilgili olarak şunları söyler:

“Bu çalışmada bütün bedenler başkaldırmıştır. İnsanların kalçaları, dirsekleri ve dizleri uzar, kafataslarına dönüşür. Kemikler, sırtlarında gerçekdışı dikleşmiş göğüsler bulunan kadınların elbiseleri altından belli olur. Varlıklarla nesnelere arasındaki sınırlar ortadan kalkar. Eser, perspektifi küçülterek gösterip Rönesans dönemini vurgulamaktadır. Resme bakıldığında, ortadaki figür ve yanlardaki nesnelere bütünleştirdiğimizde bir üçgen oluşmaktadır. Bu yöntem Da Vinci resimlerini hatırlatmaktadır, fakat renk açısından, eserin Barok dönemin ışık ve renklerini anımsattığı söylenebilir. Öndeki figürde renkleri daha açık kullanarak esas vurguyu belirtmiştir. Eserde, nesnelere biçimi normal insan bedeninden daha uzun gösterilmiş, kullanılan doku ve fırça izleri ise empresyonist akımı anımsatmaktadır.”

Ağırlıkla mavi rengin hâkim olduğu yapıtta kompozisyon içinde vurgu öndeki figürdedir. Sanatçı, öndeki figürün ellerine ve yüzüne, arkadaki figürün elindeki mendile ve yanmakta olan zürafanın sırtındaki alevlere turuncu rengi yerleştirerek resmin hâkim rengi maviyle bütünlüğü sağlar. Figürün üzerindeki çekmeceler, figürlerin sırt kısmındaki biçimler, arkadaki figürün üzerindeki çizgiler, yanan zürafanın arkasındaki yalazlar belli bir tekrar gösterir. Öndeki figürün büyük ve detaylı geriye gidildikçe diğer figürlerin ve nesnelere küçültülerek çalışılması bir derinlik oluşturur. Normal olmayan bir boyutta resmedilen öndeki figür yine resimde uzamı sağlayan bir başka unsurdur. Siyah zemin içinde açık tonlarla yerleştirilen aynı figür koyu içinde aydınlık ayaklar ve uçuşan kıyafetleri yerleştirerek gözümüzü ışıklı alana çeker.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA UZAMDAN YÜZEYE

Türk resim sanatı ile ilgili bilgiler oldukça azdır. Bunun nedeni yeterli inceleme ve araştırmaların olmamasıdır. Bu nedenler sonucunda da var olan mevcut eserlerin sanatçıları ve dönemleri hakkında bilgilerimiz sınırlıdır. Bu bölümde, Türk resim sanatında figüratif çalışmaların uzamdan yüzeye olan değişim süreci sanatçılar ve seçilmiş örnekler üzerinden ele alınacaktır.

3.1. Türk Resminde Uzam

Türk resminde figüre, özellikle 19. yüzyıla kadar ki sanat anlayışında genel olarak el yazması minyatürlerde yer verildiği bilinir. Figürün minyatürün kendi prensipleri dâhilinde, figür değil, motif olarak adlandırıldığı betimlemelerden, üç boyuta geçiş süreci yüzyıllar sürer. Bu minyatür resimlerde dramatik, kişisel anlatım heyecanının yansıtan bireyci bir biçimleme niyeti ve girişimi yoktur. Uygulama da üsluplaşmış, gelenekçi bir figür ve mekân biçimlenmesiyle tek bir boya tekniğine bağlı kalır (Turani,1977). Minyatürde konunun gerektirdiği her ayrıntıya dikkat edilir ancak biçimler gerçek durumlarından ve mevcut konularından uzaklaşır. Tüm doğa öğeleri gibi insan figürü de minyatürde soyut bir biçim olarak iki boyuta indirgenir. Renda (1982: 24) minyatürün, birbirlerine karıştırılmayan renk lekeleri ve bariz kontur çizgilerinin olduğu, gölgesi olmayan yüzeysel bir resim anlayışı olduğunu söyler. Turani (1977) de minyatürde uygulama yapılırken de belli bir üslup, gelenekçi tarzda figür, mekân ve manzara biçimlenmesiyle tek bir boyama tekniğine bağlı kalındığını ifade eder. Figür Osmanlı döneminde, Enderun'da yetişen veya dinsel öğretilerin dogmalarını uygulayan kurumsal yapılardaki nakkaşların elinden çıkan minyatür resimlerde belirli bir seviyeye gelir. 16. yüzyılda Nakkaş Osman, birden çok insan figürleriyle oluşturduğu kompozisyonlarıyla öne çıkar. Osmanlı sanatında, Rönesans olgusunun minyatürdeki temsilcisi olarak anılan Nakkaş Osman, 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı saray nakkaşhanesinde yönetici ve usta sanatçı olarak çalışır (Tansuğ, 1992: 17). Nakkaş Nakşi ise minyatürlerinde zemin olarak kullandığı mimari ayrıntılarda, ilkel de olsa perspektif denemeleri gerçekleştirerek

yer yer gölgelemeler yapar (Renda, 1982: 32). Bu gelişmeler Türk resminde az da olsa uzamı hissettirir. 17. yüzyıla gelindiğinde minyatürde belirgin özellikler görülmeye başlanır. Bunların en önemlisi iki boyutlu yüzeyde üçüncü bir boyut yaratma çabalarıdır. Renda (1982: 42) da bu dönemle ilgili bir başka kaynağa dikkat çeker:

“On yedinci yüzyılın son yıllarında hazırlanmış ve içinde sabit yıldız ve burçları simgeleyen figürlerin bulunduğu bir el yazmasında geleneksel kalıplardan tümüyle ayrılan çizimler görülür. Aralarında çıplak kadın figürlerinin de yer aldığı bu resimlerde, kumaş kıvrımlarında ve vücut çizgilerinde göze çarpan ışık gölge uygulamaları minyatür sanatına yabancı denemelerdir.”

Batı sanatında uzun yıllar neticesinde şekillenen figür ve mekân resim kültürü, 18. yüzyılda minyatür resmi üzerinde etkilerini göstermeye başlar. Bu dönemde Levni ve Buhari'nin çalışmalarında figürler çeşitliliğe uğrar. Renda (1982) figürlerin Buhari'nin fırçasında daha hacimli, hareketlerin de daha özgür bir görünüme kavuştuğunu fakat bunların yine de minyatür estetiğinden kopmamış denemeler olduğunu söyler. Bu yüzyıl süresince figürün yapıma aşamaları saray albümlerinde ve padişah portrelerinde uygulanır. Yabancı uyruklu sanatçıların da desteğiyle, bu albüm resimlerinin kimi yerlerinde yoğun fırça darbelerinin ortaya çıkardığı kalın boya yüzeyleri tuval resmi etkisi verir. Tuvallere de çizilmeye başlanan padişah portreleri, figüründeki değişimin ilk örneklerini oluşturur. Mahir (2005: 82) minyatürlerdeki bu etkiye vurgu yapar:

“I. Mahmut, III. Mustafa ve I. Abdülhamit dönemlerinde eserler veren Refail' in kâğıt üzerine tempera ve yağlıboya tekniğiyle yaptığı tek figür resimleri, Osmanlı minyatür geleneğinin son örnekleri arasında yer alır. Bazıları albümlerin içinde bazıları da tek yaprak halinde günümüze ulaşan bu resimlerin tam boy genç kadın ve erkek portreleri olduğu görülür.”

Figürlerin oran ve orantıları oldukça sağlamdır. Işık-gölge ve renkler arasındaki uyum ise Avrupa sanatının örneklerine benzer. Ancak nakkaşlar, her ne kadar figürler üzerinde araştırmalar ve denemeler yaptılarsa da figürde minyatür estetiğinin dışına çıkamadıkları görülür.

18. yüzyılın sonuna doğru Türk resim sanatında Batı'ya doğru bir yönelim görülür. Ancak bu yöneliş, devlet politikası çerçevesinde, askeri alandaki teknik eğitimleri kapsar. Bu durum da Türk resminin Batı tarzında gelişimini askeri alandaki kişilerde öne çıkarır. Resim toplumsal bir ihtiyaç olmaktan çok uzaktır. Batı

tarzının ilk örneklerini veren asker kökenli bu sanatçılar dinin de etkisiyle figür resmetmekten kaçınırlar. Bu nedenledir ki bizde bu ilk dönem resimlerde, çizgisel bir işçilik ile nesnelere üç boyutlu verme çabası dışında herhangi bir girişim görülmez (Turani, 1977: 7).

Gerçek anlamda Batıya açılım ise 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla olur. O zamana kadar askeri bir yapıda olan Türk sanatı artık yavaş yavaş halka iner ve yetenekli görülen sivil sanatçı adayları, bu okul aracılığı ile sanat eğitimi almaları için Avrupa'ya gönderilir. Osman Hamdi bir yana, 19. yüzyıldaki ressamlarımızın tamamı figüre, portreye ve belirli bir konuyu ele alan büyük boyutlu kompozisyon türlerine yanaşmaz. Çabalarını görünüm-manzara ve natüremort (cansız doğa) da sınırlandırır (Berk, 1981: 11). Bunun yanında ülkemizde, tuval resim alanında, nesnelere çevre çizgisi ile sınırlanan içlerini, düz yüzeyler halinde boyama düzeyinden, boyasal (pentüral) modle anlayışı yolunda, birkaç örnekle de olsa yer almış tarihi resimler bulunur (Turani, 1977). Bunlardan biri asker ressamlarımızdan Hasan Rızadır. Çalışmalarında Türk askerinin savaştaki başarılarını, toz duman ortamlarda düşmana kılıç sallayan yeniçerileri, sabırla ve detaylı bir işçilik göstererek, üç boyutlu, az gelişmiş bir figür modlesiyle yansıtmaya çalışır.

Sanayi-i Nefise'nin ancak 1910'dan sonra verimli olmaya başladığı görülür (Erol, 1982: 163). 1910'da sanat eğitimi için Batı'ya gönderilen sanatçılarımızın çabaları renk konusunda birtakım gelişmeler gösterir. İlkel de olsa perspektif görüntüleri ile uzamsal etkiler görülmeye başlanır. Saray ve köşk resimlerinde akademik derinliğin etkileri yavaş yavaş kendisini hissettirir. Çünkü uzam derinliğine yönelen resim anlayışı Türk ressamların bilincine yeni giren bir kavramdır.

Berk ve Turani, (1981: 11) 1914 dönemine kadar ressamlarımızın doğadan kopya etmekle yetindiğini, yorumsal hamlelerden kaçındığını belirtir. 1914' te savaş nedeniyle yurda dönen Çallı ve arkadaşları, ülkeye izlenimcilikle ilgili kimi renklere başkalarını da katarak, çalak fırça estetiğini, kısacası fırçanın bir defalık tazeliğini veren tuşları getirir (Turani, 1977: 11). Bu anlatım biçiminden de Türk resminin yeni bir safhaya geçtiği sonucuna varılır. Çallı kuşağıyla birlikte figür, kompozisyon ve çıplaklık çağdaş Batı sanatının anlayışıyla ilk kez Türk resminde görülür (Gören, 1990: 15). Sanatçılar öncekilerin saplanıp kalmış oldukları manzaralara ve

natürmortlara tek insan figürünü, modeline benzeyen portreyi, çeşitli konuları dile getiren sahneleri de katar (Berk ve Turani, 1981: 14).

3.1.1 Hacim, Çizgi, Derinlik Açısından Türk Ressamlar

Çalışmanın bu bölümünde Halife Abdülmecit, Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyit, İbrahim Çallı, Neşet Günal ve Aydın Ayan hakkında bilgiler verilip sanatçıların çalışmalarından birer örnek gösterilerek çalışmalar hacim, çizgi, uzam açısından uygunluk çerçevesinde incelenmeye çalışılmıştır. İncelenmeyen sanatçılara ise bölüm sonunda isim olarak yer verilmiştir.

3.1.1.1. Halife Abdülmecit

Osmanlı'nın son halifesi Abdülmecit, 29 Mayıs 1868'de İstanbul'da Beşiktaş semtinde doğar, 23 Ağustos 1944'de sürgüne gönderildiği Paris'te kalp krizine yenik düşerek ölür. Babası Abdülaziz'in 1876 yılında tahttan indirilmesinin ardından 1908 yılında kadar sarayda kapalı bir hayat yaşar. Osmanlı imparatorluğunun Batılılaşma döneminde aydın sınıfın sarayın batılı yaşam biçimini yansıtan resimleriyle tanınır (Tansuğ, 1997: 12). İyi derecede yabancı dil bilen şehzade güzel sanatlara ve özellikle resme ilgilidir.

Tansuğ (1997: 12) *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde*, Şehzade Abdülmecit'i ressam olarak, Osmanlı hanedan mensuplarının bağlı olduğu bir gelenek kapsamı içinde değerlendirmek gerektiğini ifade eder. Resim sanatına meraklı ve yetenekli olan Şehzade Abdülmecit yabancı sanatçılardan ders alarak resim yeteneğini geliştirir, ayrıca Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne ve Şişli Atölyesi'ne şahsen atölyelerde çalışmasa da destek verir. Paletin gücünü ve yeteneğini yaptığı eserlerinde net bir şekilde yansıtır. Şehzade Abdülmecit portre ya da çok figürlü düzenlemeler yapmaya eğilimlidir. Bu yönüyle de o çağdaşları arasında özel bir yer tutmaktadır (Erol, 1982: 164). İleri seviyede bir renk bilgisine sahip olan Abdülmecit'in yapıtlarında duygu yoğunluğu göze çarpar ve büyük boyutlu yapıtları gerçekçi bir yapıya sahiptir. Şehzade Abdülmecit'in bazı çalışmaları Viyana'da ve Berlin'de sergilenir. Bu çalışmalarda toplumunun Batı'ya dönük yaşam biçimini ve tarihi olaylara yer verir. Abdülmecit ilk dönem resimlerinde akademik bir gerçeklikle çalışır ama 1920'lerden başlayarak izlenimci denebilecek bir renk kullanımı ve teknik geliştirir (Tansuğ, 1997: 12). Aşağıda incelenen *Avluda Kadınlar* tablosu ise

Şehzade Abdülmecit'e ait çalışmalarından biridir. Abdülmecit bu tabloyu 1899 yılında yapar.

Resim 17: Halife Abdülmecit, Avluda Kadınlar (1899)



Kaynak: <https://dogrula.org>

Söz konusu çalışma uzun zaman kendisine ait olmadığı yönündeki tartışmalara neden olur. Ancak yapılan araştırmalar sonucunda tablonun Şehzade Abdülmecit'e ait olduğu anlaşılır. Resim, renkçi bir sanatçı olan Şehzade Abdülmecit tarafından gerçekçi bir anlayışla yapılır. Renkler abartılı değildir. Gökyüzü ve bulutların renkleri, ağaçların gerçeğe yakın renkleri, havuzdaki su ve yansımalar, insanların anatomileri son derece başarılı bir şekilde resmedilir. En küçük ayrıntılar bile özenle betimlenir. Tablodaki perspektif derinliği son derece başarılı bir şekilde verilir. Figürler yakından uzağa doğru, biri diğerinin önünde ya da arkasında duracak şekilde sıralanması uzam etkisini güçlendirir. İnsanların sıralanmaları, neredeyse aradaki mesafelerin bile hesaplanabileceği bir derinlikle verilir. Arka plana bakıldığında sütunlar, ardındaki ağaçlar ve görünen bulutlar ve gökyüzü resmin derinliğine ilişkin başarılı görülmektedir. Ayaktaki figürler, havuzdaki çeşme ve geriplandaki sütunlar dikey birer çizgi etkisi veririrken, enine uzanan çadır ve resmin ortasından geçen duvar yatay çizgiler oluşturur. Işık ve gölgeye de hem figürde hem mekânda fazlasıyla yer veren sanatçı, mekânın oylumlaşmasında ve hacimli yüzeyler oluşturmada da usta olduğunu gösterir.

3.1.1.2. Şeker Ahmet Paşa

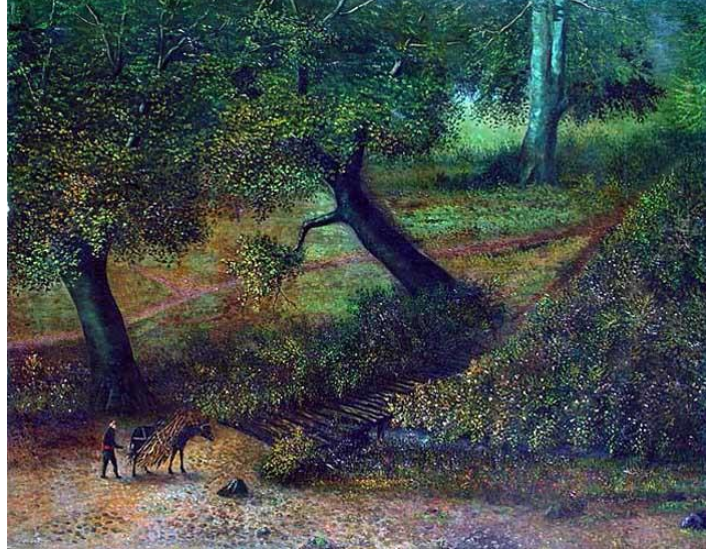
Asıl adı Ahmet Ali olan Şeker Ahmet Paşa, 1941 yılında Üsküdar'da doğar. İstanbul'da saray nazırlığı yaptığı dönemde, 5 Mayıs 1907 yılında, İstanbul'da kalp

krizi sonucu hayatını kaybeder. Cenazesi, Sokullu Mehmet Paşa Türbesi'ne defnedilir.

Türk resim tarihi içinde 1874'te henüz resim eğitimi veren bir kurumun olmadığı bir dönemde kendi adına eserlerini sergileyerek ilk kişisel sergi açan ressamdır. Çocukluk yıllarında İstanbul'da yaşayan sanatçı, 1885'te tıp öğrenimi aldığı Tıbbiye Mektebi'nden ayrılarak Harbiye Mektebi'ne geçer. Tıbbiye ve Harbiye Mekteplerinde devam ettirdiği resme olan ilgisi, dönemin padişahı Abdülaziz'in dikkatinden kaçmaz ve 1863 yılında resim öğrenimi alması için Paris'e gönderilir. Boulanger ve Gerome atölyelerinde eğitim alır. Çeşitli yayınlarda Şeker Ahmet Paşa'nın Paris'te sekiz yıl kaldığı kabul edilmekte ve bu sürenin bazen 1860-1868 bazen 1862-1870 yıllarını kapsadığı öne sürülür (Erol, 1982: 115). Corot, Coubert ve Daubigny gibi ünlü ressamların çalışmalarından etkilenir. Fransa ve Almanya arasında savaş çıkınca 1871'de yurda geri döner. İstanbul'da, Tıbbiye Mektebi'ne resim öğretmenliği görevine atanır. Batılılaşmaya örnek olarak gösterilen bu sergi ile birlikte çağdaş sanat akımlarının izleri de Türk resminde görülmeye başlar.

O Paris'ten döndüğünde fırçasındaki yumuşaklık dikkatlerden kaçmaz. Renk konusunda da oldukça tutumludur. Işık ve gölgeyi yetkin bir biçimde kullanan sanatçı eserlerini gerçekçi bir anlayışla ve klasik üslupla ortaya koyar. Büyük bir müşahede (gözlem) kudretine sahip olan Şeker Ahmet Paşa, minyatürcülüğün tam aksi bir sanat tekniği ile çalışırdı. O devrin Batı anlayışına uygun olarak valörcü bir ressamdı (Tollu, 1967: 6). Yapıtlarında uzun süren bir emek ve titiz bir işçilik görülür. Yapıtlarındaki işçilik duyguyu, plastik bütünlüğü, figürlerin kütle etkisini korur. Rahat ve sakin bir ışığın kavradığı eşyalar ve meyveler, icra kudretinin verdiği bir kolaylıkla modle edilmektedir. Renkler de oldukça tazedir, modle zoru ile öldürülmemiştir (Tollu, 1967: 6). Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerinde nesnelere zihinsel bir ışıkla aydınlanır. Sanatçının resimlerinde ışık yerel bir atmosfer duyarlılığı yaratılmasına katkı sağlar.

Resim 18: Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Oduncu



Kaynak: <http://www.leblebitozu.com>

Ormanda Oduncu çalışması sanatçının oldukça önemli eserlerinden biridir. Doğanın yüceltiği bu eserde fırça vuruşları ile dallar ve yaprakların biçimleri ışık demeti içinde kimi yerde şiddetlenerek kimi yerde dinginleşerek orman bir anda karşımıza çıkıverir. Resme ilk bakıldığında figür ve mekân arasında bir uyumsuzluk göze çarpar. Figürün mekâna oranla oldukça küçük resmedildiği görülür. Resimde bu bir biçim bozumu olarak da kabul edilebilir. Gövdesi iri ağaçların arasında kalan bu minik figür ağaçların ihtişamı ve ormanın dinginliğini daha çok ifade eder.

Resimde renklerin kullanılış, boyanın dokusu, tonlar arasındaki geçişler empresyonizm önsesi Batı sanatını, özellikle Courbet'nin çalışmalarını anımsatır.

Resimde perspektifle ilgili belirgin bir özellik dikkat çeker. Bu, katır ve oduncu figürü ile sağ üst köşede görünen ormanı sınırlayan çizgi arasındaki ilişkidir. Sınırı belirleyen çizginin hem orta kısmın uzakta kalan köşe olduğu, hem uzaktaki kayın ağacının çalışmada izleyiciye en yakın nesne olduğunu görülür. Ağaç izleyiciden uzaklaşır gibi görünürken aynı zamanda izleyiciye yaklaşır gibidir.

Kayın ağacının yaprakları ile yakındaki ağaçların yaprakları aynı büyüklüğe sahipler. Ağacın gövdesine yansıyan ışık ise onu resmin önüne doğru yaklaştırır. Gövdeleri koyu renkte olan diğer iki ağaç ise geriye doğru yaslanıyormuş gibi görünür. Figürün önündeki köprüden ormanın içine doğru çalılıkların yanından uzanmakta olan patika yol diyagonal bir çizgi oluşturur. Bu çizgi resimde derinlik algısını güçlendirir. Çizgiyi oluşturan hat resimde uzamla örtüşürken aynı zamanda da resim yüzeyinde kalarak mekânda belirsizliğe neden olur. Resme bir sessizlik

hâkimdir. Bu sükûnet ve atmosferin dışında kalan bir uzam hissi, izleyiciyi, dış dünyayı yansıtmada mistik, dramatik ve zamanın dışında bir boyuta taşır.

3.1.1.3. Osman Hamdi Bey

O dönemde sadrazam olan İbrahim Ethem Paşa'nın oğlu olarak 1842' de İstanbul' da dünyaya gelir. 1910'da yine İstanbul'da ölür. Turani (1977: 10) Osman Hamdi'yi Mühendishane ya da Harbiye çıkışlı olmadığı halde, geçen yüzyılın ikinci yarısı ile yüzyılımızın ilk on yılı arasındaki en aktif sanatçılarımızdan biri, Sanayi Nefise Mektebi'nin kurucusu ve ilk müdürü olarak tanımlar. Hocası Leon Gerome yolunda Fransız oryantalistlerin çizgisindeki büyük çaptaki düzenlemeleriyle Osman Hamdi, hatırı sayılır güçte bir figür ressamı olarak sanat tarihimizde benzersiz bir yer tutar (Berk ve Özsegin 1983: 107). Hukuk öğrenimi için 1860'ta Paris'e gider. Bir taraftan hukuk eğitimine devam eden Osman Hamdi diğer taraftan da Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na ve bazı özel resim dersleri almaya da devam eder. On iki yıl kadar Paris'te kalan sanatçı klasisit-akademik tarzda sanat eğitimi alır. Boulanger ve Gerome'un un atölyelerinde çalışır. Sanatçı on beş yaşında Avrupa'ya giderek her ne kadar Batı kültürüyle yetişmiş olsa da yaptığı figürlü kompozisyonlarda Osmanlı yaşamını yücelten ve Osmanlı yaşamının çeşitli yerel sahnelerini yansıtan resimler yapar. Turani (2000: 667) Osman Hamdi'nin Osmanlı toplumsal yaşamını yansıttığı resimlerinde, çeşitli tipleri optik bir görüntüye bağlı olarak resmettiğini söyler. Bunu sanatçının yabancı müzelerden yaptığı figüratif anlatımına dayandırır.

Osman Hamdi oryantalist üslupta eserler verir. Bunu muhtemelen on iki yıl kaldığı ve atölyelerinde çalıştığı oryantalist hocalarından etkilenerek yapar. Konularını Batı'nın oryantalist sanatçılarından farklı olarak ele alır. Onlar Doğu'yu yoksulluk, geri kalmışlık ya da Batı'nın ilgisini çekecek konular olarak işlerken Osman Hamdi içinde bulunduğu toplumu yücelten, mekânlarının güzelliğini göz önünde tutan ayrıntılı ve gerçekçi tasvirlerde resimler yapar. Bu mekân kompozisyonlarını resmederken figürleri de kullanmaktan çekinmez. Yaklaşık iki yüz civarı çalışmasının olduğu bilinen sanatçının birçoğu tek ya da çok figürlü kompozisyonları mevcuttur. Erol (1982: 131) müzeci, Güzel Sanatlar Akademisi'nin kurucusu olarak Türk kültür tarihinde seçkin bir yeri olan bu kişiliği, Avrupai resmimizde insan konusuna, figüre dönük ilk ressamımız olduğunu belirtir. Figür olarak da çoğunlukla kendisini kullanır. Fotoğraftan yararlanarak oluşturduğu

kompozisyonlarında kullandığı figürlerle mekânları, benimsediği üslubun özelliğinden kaynaklı olarak genellikle montajlayarak yapar. Birbirinden bağımsız fotoğraflanan nesnelere ve figürleri atölyesinde bir araya getirerek gerçekte var olmayan ancak resimlerde var olan bir uzam oluşturur. Yapıtlarında, Arap kıyafetiyle çektirdiği fotoğraflarını büyütür, modelden çalışma gözlemciliğinden uzaklaşır. Doğa gözlemi yerine fotoğrafa bağlanması nedeniyle, figürlerle mekân arasında resimsel ilişki sağlanamamıştır (Turani, 1977: 10). Erol (1982: 126-127) da Osman Hamdi'nin resimleri için şunları söyler:

“Tablonun bütününe yayılan bir kurgu yoktur, Osman Hamdi'nin yapıtlarında figürler arasında organik bağıntı, bütünlük ilişkisi araştırılmış olduğu da söylenemez. Bu resimlerdeki insanlar, göstermelik giysilere bürünmüş eylemsiz mankenlere benzerler, görevleri sırtlarındaki atlas entarileri, kaftanları taşımaktır sanırsınız. Bu nedenle Osman Hamdi'de insanları nesneleştirir. Portrelerinde de aynı niteliği buluruz. Çoğu yandan çizilmiş ve boyanmış başlar, kımultusuz oluşları, soluk almayışlarıyla dona kalmış gibidirler.”

Germaner (1997: 1393) Osman Hamdi'nin yapıtlarında anıtsal figür anlayışına, figür-nesne-mekân birliğine ve ışık kullanımına dikkat çeker. Resimlerinde oryantizmin kendine özgü ışığını, güçlü ve parlak renklerini kullanır. Işık ve gölgeyi etkin bir biçimde kullanan sanatçı resimlerdeki nesnelere hacimlendirir ve sanki gerçekmiş gibi görünmelerini sağlar. Başarısını altında renkleri ustaca kullanmasının yanında bu gerçekçilik anlayışı da yatar. Figürlerinde herhangi bir aksiyon bir hikâye yoktur, figürleri hareketsizdir.

Ressamın teknik bakımdan ustalığının en önemli örneklerinden biri *Kaplumbağa Terbiyecisi* adlı çalışmasıdır. Osman Hamdi'nin bu resminin 1906'da ve 1907'de yapılmış iki ayrı versiyonu bulunur. Aşağıda ele aldığımız yapıt sanatçının 1906'da yapmış olduğu çalışmasıdır.

Resim 19: Osman Hamdi, Kaplumbağa Terbiyecisi (1906)



Kaynak: <https://www.turkishnews.com/tr/content/2014/10/28/kaplumbaga-terbiyecisinin-oykusu-osman-hamdi-bey/>

Resimde Osman Hamdi, ışığı ve renkleri etkili bir biçimde kullanır. Sıcak ve soğuk renkleri ve tonlarını ustalıkla bir araya getirir. Renkler oldukça canlıdır. Işığı kullanım biçimiyle oluşturduğu uzamı izleyiciye hissettirir. Işığın geldiği pencere boşluğu da uzamın oluşmasında büyük katkı sağlar. Odadaki gölgelendirmelere bakıldığında ışığın geldiği tek kaynağın pencere olduğu dikkatlerden kaçmaz. Pencere üzerindeki yazılar hacimli kabartma hissi verir. Kaplumbağaların ve ortalarında bulunan terbiyecinin yere düşen gölgeleri, pencere duvarındaki gölgeli alan mekâna üç boyutlu etki kazandırır. Doğrusal perspektifin çizgilerini de mekânda ustalıkla kullanana Osman Hamdi izleyiciyi mekânın derinliklerine doğru çeker. Oda

zeminindeki kare taşların çizgileri de resme üç boyutlu derinlemesine bir izlenim katar. Alt tarafı mavi çinilerle bezeli ve üst tarafının sıvası dökülen duvarda ayrıntılara yer verilmezken ön planda duran figürün yüzünde, sarığında, kıyafetlerinde ve ayaklarında ışık ve gölge oyunları ile ayrıntılar en küçük detaya kadar işlenir. Yine bu tavır da resimde uzamın oluşmasında önemli bir rol oynar. Osman Hamdi arka planda mavinin dinginliğini kullanırken figürü kırmızı tonlarda betimleyerek de izleyicide derinlik algısını güçlendirir.

Resimlerinde gerçekçiliğe büyük önem veren sanatçı figürün elbisesindeki kıvrımlarda, ince çizgilerle katlanma hissi vererek ve ton geçişleriyle gölgeler oluşturarak kumaşın yumuşak olduğu izlenimini verir. Kaplumbağaların kabuk dokularının sert görüntüsü, onları yeteri kadar gerçekçi göstermektedir.

3.1.1.4. Süleyman Seyyit

Süleyman Seyyit Türk resim sanatında, bir üslup çizgisi ortaya koyan sanatçılardan biridir. Sanatçı, 1842'de İstanbul'da doğar, 1913'te Sarıyer'de ölür. Babası döneminin tanınmış isimlerinden Hacı İsmail Ağa'dır. Süleyman Seyyit İstanbul'daki yabancı ressamlardan İspanyol Şiranz ve İtalyan ressam Kes'den dersler alır. 1862'de Paris'teki Mektebi Osmaniye'de sanat eğitim alan ilk ressamlarımızdandır. Okul 1875 yılında kapanınca o dönem önemli bir resim hocası olan Cabanel'in atölyesine kaydolur. Dokuz yıl kadar bu atölyede çalışır. Paris Güzel Sanatlar Okulu'nu bitirir. Süleyman Seyyit Paris'teki ilk yıllarında çalışmalarında tarihsel olaylara yönelir. Portre çalışmaları da yaptığı bilinen sanatçının bu çalışmalarının birçoğunun akıbeti belli değildir. Doğallığa ve perspektife önem gösterir. Bu yüzden arkadaşları arasında ölçülü olarak da tanınır. Süleyman Seyyit, realist bir anlayışta çalışmalar yapar. Turani (1977: 9) Süleyman Seyyit'in ağırlıklı olarak natürmortlar yaptığını ve kendinden öncekilerin yaptığı gibi nesnelere resmederken hiçbir ayrıntıyı ihmal etmemeye çalıştığını, fakat git gide renkçi bir palet inceliğine ulaştığını söyler. Resimde hiçbir öğeyi, fırça darbelerinin sarhoşluğuna bırakmayan ressam, kendine özgü bir renk duygusuna sahiptir. Süleyman Seyyit, Batılı anlamda ışık ve renk gibi plastik unsurları ön plana çıkarır.

Figürlerinde ve objelerinde kullanmış olduğu renkler eşyanın nitelik özelliklerini ortaya koyar. Renklerin çeşitli kullanımıyla da figürlerinin karakteristik özelliklerini yansıtır. Tasvirlerinde renk kullanımına önem gösteren Süleyman Seyyit

aynı zamanda, renkle beraber perspektife de başvurur. Perspektif kullanarak figürleri bir mekân içinde uzamsal olarak gösterir.

Süleyman Seyyit, Paris'te kaldığı dönemde hocası Cabanel'in etkisinde kalır. Çalışmalarında klasik estetik anlayışının etkileri görülür. Bunla birlikte yansıttığı güçlü ışık sayesinde resimlerinde romantik etkiler oluşur. Sanatçı çalışmalarında gerçekçi tavrıyla ve duygusal yansıtma arasında bir denge kurar. Biçimin güzelliği ile duygusu arasında uyumlu bir ilişki oluşturmaya çalışır. Çalışmalarında sadelik dinginlik ve sükûnet ilk göze çarpan özelliklerdir ancak bu durağanlığı ışığın güçlü etkisini kullanarak bir bütünlük sağlar. Boyayı ince ve saydam kullanmış olması nedeniyle Süleyman Seyyit'in resimleri dün yapılmışçasına taze ve ışıklı olur. Süleyman Seyyit nesnelere ışık alan yönlerini ya da gölgede kalan nesnelere bile tertemiz saydam renklerle sunmayı başarır (Erol, 1982: 121).

Resim 20: Süleyman Seyyit, Derviş (1898)



Kaynak: <http://rainbow7.blogcu.com/suleyman-seyyid-in-resimleri-ve-hayati/846334>

Ressamın *Derviş* adlı tablosu incelendiğinde dervişin bir yapının önünde sağ elinde bir mızrağın sol elinde ise bir kabin olduğu görülmektedir. Dervişin üzerindeki kıyafetler hem detaylı hem de ışığı alış yönü açısından başarılı bir şekilde çizilmiştir. Yerdeki taş blokların perspektifi resme bir derinlik katmaktadır. Mızrağın ve dervişin gölgesinin yönüne bakıldığında ışığın sol taraftan ve hatta biraz

yüksekten geldiği anlaşılmaktadır. Eserde mekân çok net olmamakla birlikte figürde her ayrıntı dikkatlice verilerek uzamsal bir derinlik oluşturur.

Resim güçlü ışık altında açık bir alanı betimler. Işığın etkisiyle figür de ve kompozisyonun bazı kısımlarında belirsizlikler oluşur. Ancak figürü çevrelemekte olan kontur çizgileri tamamıyla ortadan kalkmaz. Resimde ışığın güçlü geldiği yerlerde kontur çizgileri net bir şekilde ortaya çıkar. Bu durum figürün hareketsiz duruyormuş gibi görünmesine sebep olur.

Resimde kullandığı ışık izleyicinin gözünü ileriye ve arka tarafa doğru çeker. Fonun ışığın etkisiyle parlak ve açık tonlarla verilmesi figürün ise daha koyu tonlarla ön planda resmedilmesi uzamın daha güçlü hissedilmesini sağlar. Figürün bastığı avluda ise sol taraftan gelen perspektif çizgileri de derinliği artırır.

3.1.1.5. İbrahim Çallı

Türk resim sanatına, özgür fırçayı, renkçi palet anlayışını tanıstıran ve empresyonist anlatım biçiminin öncüsü olarak tanınan ve efsaneleşen sanatçı İbrahim Çallı'dır (Turani, 2000: 668). 1882 yılında Denizli'nin Çal kasabasında doğan sanatçı 1960 yılında hayatın kaybeder. Türk resimde bir döneme adını verecek kadar önemli bir sanatçıdır. 1914 kuşağına, Çallı kuşağı adı da verilir. Bunun nedeni, Çallı İbrahim'in bir Anadolu insanı olmaktan kaynaklanan kavruk ama esprili anekdotları ve bohem yaşamıyla ün yapmış popüler bir sanatçı olmasıdır (Tansuğ, 2008: 120). 1910' da Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan sanatçı Fransa'da Cormon'un atölyesine girer ve burada eğitim alır. Hocasının ve devrin sanat yapıtlarındaki izlenimci üslubundan çok etkilenir. İbrahim Çallı, bu atölyede kaldığı süre boyunca her ne kadar klasik anlayışta öğrenim görse de çalışmalarını serbest teknik anlayışıyla yapmayı sürdürür. Batıya yönelik resim anlayışımızı kökünden değiştiren bir cüret yansıtır. Bu nedenle yurdumuzda yeni bir çağın temsilcisi olur (Turani, 1977). Işık-gölge kullanımında ve renkler arası armonide, kıvrak fırça vuruşlarıyla kendi tekniğini oluşturur ve tekniğinde yetkinliğe ulaşır.

Birinci dünya savaşının başlamasıyla yurda dönen Çallı, izlenimcilik anlayışının ülkedeki temsilcisi olur. Dönüşünden sonra Sanay-i Nefise'de öğretmen olur. Çıplak resmettiği figürlerini, geniş fırça tuşlarıyla, hızlı ve rahat bir teknik kullanır. Avrupa'da almış olduğu eğitim neticesinde resimlerinde desen ve kompozisyon sağlamlığının yanı sıra renk yönünden de resimlerinde bir denge ve

ahenk vardır. Tansuğ (1997: 379) *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*'nde Çallı için şunları söyler:

“Çallı'nın figürlerinin resim mekânıyla yoğun bir ilişki içinde ele alındığını ve sözü edilen duyumsallığın resim yüzeyindeki her ayrıntıya mal edildiği görülür. Çallı, resimdeki hareket ve yön ilişkileriyle düzeyin birliğini oluşturmuş ve bütün ayrıntıları bir merkez çevresinde toplamıştır.”

1914 kuşağı içinde yer alan Çallı arkadaşları gibi Kurtuluş Savaşı ve kahramanlıkları resimlerinde konu olarak işleyen, resim tarihimizde Şişli Atölyesi olarak bildiğimiz atölyede çalışırlar. Sanatçının *Zeybekler* isimli çalışması da bu atölyede ortaya çıkan yapıtlarından bir tanesidir.

Resim 21: İbrahim Çallı, Zeybekler (1923)



Kaynak: <https://listelist.com/ibrahim-calli-kimdir/>

Eserde ilk dikkat çeken resmin ortasında duran at ve onunla ilgilenen figürdür. Sağ tarafta ayakta beklemekte olan hareketsiz duran birinin sırtı diğerinin yüzü izleyiciye dönük iki figür görünür. Resmin sol tarafında ise yüzleri örtülü üç kadın figürü yine ayakta hareketsiz biçimde dururlar. En ön planda ise izleyiciye sırtı dönük bir başka figür durur. Arka plandaki dağlarda mavinin tonları görülür. Ufukta birbiri ardına sıralanarak gösterilen dağlar derinlik algısını güçlendirir. Dağlar arasındaki mesafeler renk katmanları kullanılarak belirginleşir. Dağların eteklerinde ise küçük beyaz, turuncu kiremitleri olan evler göze çarpar. Uzakta görünen köy evleri hava perspektifinin etkisiyle dağlarla kaynaşmış gibi görünür. Evlerin silik şekilde görünmesi resimde uzamı güçlendirir. Mavi çalışmanın bütününe egemen renk olarak karşımıza çıkar. Sanatçı ışığı çalışmanın bütününde yaygın bir biçimde kullanır. Işığın etkisiyle, kumaşlardaki katlar ve kıvrımlar net bir biçimde görülür.

Resimde açık-koyu kontrastlığı dikkat çeker. Bunun neticesi olarak gölgelerde kalan alanların mekânda derinliği daha da belirginleştirir. Dağlarda katmanlar çok iyi yansıtılmıştır. Kompozisyonda, arkada görünen dağların koyu tonları ile kadın figüründeki örtülerin çizgileri ortadaki hayvan ve erkek figürlerinin ayaklarına vuran ışıklı kısım ile bir tezatlık oluşturur ve resimde uzam hissini güçlendirir. Resme baktığımızda dağlardan başlayarak tüm figürler çaprazlama birbirlerinin arkasına gelecek şekilde yerleştirilerek elde edilen derinlik algısı önemlidir.

3.1.1.6. Neşet Günal

1923'te Nevşehir'de dünyaya gelir, 26 Kasım 2002 tarihinde İstanbul'da vefat eder. Sağlam desenle ve figüratif anlayışla çalışmalar yapan Günal, modern Türk resminde seçkin bir yere sahiptir. 1939'da Akademi'ye kabul edilir. Burada Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Leopold Levy'nin atölyelerinde eğitim alır. Sanatçı okuldan arkadaşları Mümtaz Yener, Nuri İyem ve Avni Arbaş'tan etkilenir. Neşet Günal, 1946'da okulu birincilikle tamamlar. 1948'de Paris'e giden ve sanat eğitimine Avrupa'da devam eden Günal, Lhote ve Leger'nin atölyelerinde çalışır. Altı yıllık Batı eğitiminin ardından fresk ve duvar resmini de öğrenerek yurda dönen Günal, 1954'te Güzel Sanatlar Akademisi'ne asistan sıfatıyla girer. 1963'te ikinci kez Paris'e gider. Sürekli kendini geliştirme çabası içinde olan sanatçı vitray ve goblen eğitimi alır.

Toplumsal sorunlara eğilen ulusal sanat anlayışını benimseyen, genellikle gündelik hayatın zorluklarını yansıttığı, toplumcu gerçekçi anlayışla resmettiği çalışmalarıyla 1940'ta Akademi'nin salonlarında açılan öğrenci sergisine daha sonra ise 1941'de ilki açılan Liman Sergisi'ne katılır. Arkadaşlarıyla birlikte Yeniler Grubu adı altında ressamlar grubunu kurarlar.

Türk resim sanatında Anadolu insanının toprakla bütünleşen yaşam biçimi, yöresellik olgusu ve toplumsal gerçekler üzerinde durmuştur. İnsanların kültürel yaşantısını ve mücadelesini kuvvetli deseni ve figüratif tarzı ile yansıtmıştır (Yener ve Nacar, 2017). Çalışmalarında toplumdaki insan ilişkilerine yer verse de resimlerinde her zaman figür ön plandadır. Figürlerin belirgin özelliği elleri, ayakları giysileridir. Normalden daha büyük ve heykeli andıran plastik anlatımıyla figürlerin anıtsallık etkisini güçlendirir. Sanatçı'nın üslubunu stilize edilmiş iri figürler, figürlerin normalden daha büyük el ve ayaklar, kaba giysiler, oluşturur. Konu olarak Anadolu insanını ele alan sanatçı toprağa sıkı sıkıya bağlı olan, tarlalarda çalışan

insanların yaşamını anlatır. Sanatçının resimlerinde konunun ağır bastığı bir anlatımı vardır. Bunu yaparken gerçeği doğrudan yansıtmak yerine gerçekliği yeniden yorumlayarak akılcı bir yöntemle sunar. Ersoy (1998: 82) sanatçının resim anlayışını şu sözlerle ifade eder:

“Günel resimlerini bir gözlem sonucu; yoksulluğu, bezgin insanların dramını, kurak ve kıraç toprakları dramatik bir anlatımla ortaya çıkarmıştır. Her resim, duruşu oturuşu, giyinişi, çevresine vermek istediği mesajla öncelikle sanatçının düşüncesinde şekillenip sonra plastik bir anlatımla tuvallere aktarılmaktadır. Ağır, oturaklı ve abartılı deformasyonla şekillenen desenler, klasik renkler ve pastel tonlamalarla Anadolu toprağının tüm özelliklerini veren bir titizlikle, sabırlı ve ince bir işçiliğin ürünleridir.”

Temelde deseni ön planda tutan sanatçı, rengi de yardımcı unsur olarak kullanır. Benimsediği sanatsal anlayışla desen çizimindeki anlayış paralellik gösterir. Genel sanat anlayışı ile desen anlayışı birbirine paraleldir. Desenlerini çizerken Gauguin ve Van Gogh gibi kontur çizgilerine önem gösterir. Sanatçı, taşı işleyen usta misali çizgiyle ince ince uğraşır. Bunu yaparken çeşitli malzemeler kullanır. Kurşun kalemle çalışmayı sever. Kalemle iki boyutlu bir çalışmayı hacimli hale getirebildiği için tercih eder. Rengi yardımcı unsur olarak belirleyen sanatçı hacimli yüzeyler oluşturmada ışık gölgeye de başvurur.

Figüratif ağırlıklı çalışan Günel, figürlerini her zaman belirli bir uzam içinde göstermeyi tercih eder. Resimlerinde gördüğümüz figürlerin yaşamlarını belirli mekânlar içinde gösterir. Arka planda gökyüzünün belirli bölümlerin ve tepelikler verilerek elde edilen uzamsal mekânlar genellikle kurak ve çorak olarak karşımıza çıkar. Yener ve Nacar (2017) da Günel’in mekânlarına dikkat çeker:

“Toplumsal gerçeği figüratif bağlamda ele alarak toplumsal içerikli sanat anlayışıyla, “Toprak Adamı” adını verdiği figürleri ve kırsal yaşamı; duvar yıkıntısı önünde, korkuluk gölgesinde, kapı eşiğinde betimleyerek, Anadolu insanının direncini, güçlüklerle mücadelesini, yoksulluğu ve kuraklığı anlatmıştır.”

Günel eserlerinde Anadolu’nun kırsalda yaşayan insanların renklerin kuyu ve mat tonlarıyla ve deforme ettiği biçimsel öğelerle anlatır. Renk konusunda coşkulu tonlar yerine toprak tonları ve pastel tonları kullanır. Renk arayışlarına kapalıdır. En renkçi olmak istediği zamanlarda bile rengin kendiliğinden yapının arkasına itildiğini görür. Bu nedenle, deseni yapıcı-kurucu öğe, rengi de yardımcı öğe olarak benimser (Günay, 2011: 44).

Resim 22: Neşet Günal, Başakçılar (1961)



Kaynak: http://www.cappadociaexplorer.com/image.php?f=201611301651_ng5basakcilar.jpg

Sanatçının 1961 yılında yaptığı *Başakçılar* adlı tablosuna bakınca, sanatının karakteristik özellikleri olan, normalden büyük eller ve ayakları, kaba giysiler içindeki ağırbaşlı figürleri görülür. Sanatçı diğer çalışmalarında olduğu gibi Anadolu'nun çalışkan insanlarını tüm yıpranmışlığıyla kompozisyonun ön planına yerleştirir. Eserde tarlada çalışan biri çocuk dört kişi resmedilir. Figürlerin üçü resmin en önünde biri daha geridedir. Biraz daha arkada ise kurumuş ağaçlar ve sol tarafa doğru yükselen bir tepe görünür. Resme ilk bakıldığında figürler araziyle bir bütün oluşturur ve tek bir yüzeymiş gibi görünür. Figürlerin ve mekânın dokusu birbirine girmiş gibi görünür. Kompozisyonun bu şekilde dizilimi izleyicinin gözünde bir derinlik oluşturur. Arkadaki dağın ve ağaçların boylarının uzakta hissi verecek şekilde küçük çizilmesi de perspektifsel bir uzamı işaret eder. Günal'ın bu çalışmada da desene ağırlık verir. Figürler kontur çizgileriyle belirler. İçlerini ise birbirine yakın renkleri ton farklarıyla ayırarak geçiş sağlar ve hacimsel bir görünüm yakalar.

3.1.1.7. Aydın Ayan

Toplumsal konulara yer verdiği figüratif resimleriyle bilinen Aydın Ayan 1953 Trabzon doğumludur. 1972'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne giren Ayan 1977'de mezun olana kadar resim öğrenimi görür, 1979 yılında ise aynı yerde asistan olarak göreve başlar. Sabri Berkel, B. Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal'dan eğitim alır. 1986-87'de İngiltere'de, Londra Üniversitesi Goldsmiths College'da sanatsal ve

kuramsal çalışmalar yapar. Sanatta yeterliliğini 1983'te Mimar Sinan Üniversitesi'nde tamamlar. 1988'de öğretim görevlisi olan Ayan 1990'da doçentlik ve 1998'de ise profesörlük unvanını alır.

Ersoy (1998: 94) Aydın Ayan'ın figüratif, anlatımcı ve simgeci özellikleri birleştiren bir yöntemle çalışmakta olduğunu, açık ve net bir öykü anlatımından bir takım işaretler, renkler ve plastik değerlerle tinsel anlamları somutlaştırdığını söyler. Giray (1997: 172) ise Ayan'ın, meslek yaşamının ilk yıllarında iki önemli kaynaktan etkilendiğini, bunlardan ilkinin dönemin toplumsal olayları olduğunu, ikincisinin ise atölyesinde eğitim aldığı Neşet Günel'in toplumcu gerçekçi yaklaşımı içindeki yapıtları olduğunu vurgular.

Ayan, sağlam bir desen anlayışına sahiptir ve bu desen gücü ile toplumcu gerçekçi anlayışından uzaklaşır ve kendi özgün anlatımını oluşturur. Resimlerindeki figürler desen tadındadır. Figürleri hem gerçekçidir hem de yer yer deformasyona uğrar. Sanatçı bu gelişim içinde toplumsal kaygıları gene figüratif bir anlatımla ele almaya devam etmekle birlikte bu kez resimlerinin içeriği simgelerle çoğalıp zenginleşir (Giray, 1997). Ayan'ın 1980'lerin sonuna doğru yeni arayışlar içine girdiği görülür. Her ne kadar yeni arayışlara girse de çalışmaları, her döneminde toplumsal içerikli, öyküsel ve simgeseldir. Dış dünya ile kurduğu organik ilişkiyi ve toplumsal gerçekleri, düzenli bir işçilikle, trajik bir ifadeyle anlatır. Tedirginlik, korku, çelişki, yalnızlık gibi olumsuz duygulara karşı varlığını koruyan umut duygusu resimlere insana özgü iç dünyaları taşırken çağdaş yaşamı sorgulayan karmaşık duygularla yaşadığı döneme tarafsız bir tanık gözü ile bakmaktadır (Ersoy,1998: 94) .

Ayan, çalışmalarında öz ve biçim arasındaki ilişkiyi dengeli bir biçimde işler. İşlediği konularında sanatın plastik sorunlarını göz önünde bulundurarak eserlerinde itina ile gösterir. Kompozisyonu kurgulama biçimi, konularının seçimi, çizgisinin sağlam oluşu, ayrıntılardaki doku özellikleri, özenli işçilik, figüre insancıl bir bakış açısıyla yaklaşımı Ayan'ın sanatsal gücüyle bir araya gelerek kendine has görsel bir anlatım yaratır.

Renk olarak kahverengiyi ve tonlarını kullanır. Turuncuyu, kırmızıyı ve mavinin tonlarını ise kahverengilerin arasına serpiştirerek bir umut ışığı yaratır.

Sanatçının 1980'lerden sonra renk ve ışık oyunlardan faydalandığı görülür. Sanatçı, hâlâ Mimar Sinan Üniversitesi'nde, Resim Bölümü'nde görev yapmakta ve çalışmalarına İstanbul'da devam etmektedir.

Resim 23: Aydın Ayan, İçerisi ve Dışarı (1990)



Kaynak: <https://octopodartdotcom.wordpress.com/tag/aydin-ayan/>

Sanatçı, kurgusal bir mekânda oluşturduğu çalışmalarında figürlerine ve kullanmış olduğu objelere farklı anlamlar yükler. Ayan'ın *İçerisi ve Dışarı* isimli çalışması bu anlamları yüklediği çalışmalarından biridir. 1990 yılında yapılan ve karanlık tonların ağır bastığı bu çalışmada Ayan'ın 12 Eylül ve hemen sonrasında yaşananlara atıfta bulunduğunu düşündürür. Figürün çok belli olmayan yüzü kimliksizleşmeye, kapağı açık duran boş kutu ise insanın yaşamında ortaya çıkan boşluğa, hayattan beklentinin kalmamasına atıf yapar. Kompozisyonda en renkli bölüm ise masanın üzerinde sağda bulunan tablodur ve bu tablo geçmiş, yani anıları simgeler. Bununla birlikte kompozisyonda açık-koyu dengesini de sağlar. Koyu lekelerle örtülü resimde ışığın yoğunlukla geldiği yer figürü konunun merkezine alır

ve vurguyu bu noktada artırır. Açık duran pencereden aydınlığı izleyen figür umudun hâlen tükenmediğine dair bir işarettir.

Türk resminin gelişim sürecinde 1950 yılından öncesine baktığımızda tamamen Batılı anlamda bir figür anlayışı hâkimdir demek yanlış olmaz. Cumhuriyetin ilanından önce ve ilan edilmesinden sonra sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları sanat gruplarının yönelimleri Batı sanat anlayışının kalıplarının dışına çıkamayıp, kendimize özgü bir gelişim gösteremeyerek sadece resim üretir. 1950' den sonra soyut resme ve soyutlamaya ağırlık verilse de yeniden figür resmine dönenler olur. Her ne kadar Batı resim anlayışa yönelen bir Türk resim geleneği olsa da ulusallık ve yöresellik bağlamında da çalışmalar yapan ressamlarımız mevcuttur. Bu sanatçılar arasında Mehmet Yücetürk, Edip Hakkı Köseoğlu, Hüseyin Zekai Paşa, Nuri İyem, Mümtaz Yener, Nedim Günsur, Zeki Kıral, Beyza Gönensay, Duran Karaca, Ramiz Aydın, Özer Kabaş, Yılmaz Merzifonlu, İsmail Avcı, Orhan Taylan, Erol Özden, Hüsnü Koldaş, Mehmet Alagöz, Nedret Sekban, Doğan Peksoy, Bayram Gümüş, Yalçın Gökçedağ, Ahmet Umar Deniz, Faruk Cimok, İsa Başlıoğlu, Eşref Üren, Şefik Bursalı gösterilebilir. Bu sanatçılar çalışmalarını uzamsal bir anlayışta hacim, çizgi ve derinlik bağlamında ele alırlar.

3.2. Türk Resminde Yüzey

1914 kuşağının Sanay-i Nefise Mektebi'nde etkin bir şekilde görev almasından sonra Avrupa'ya gönderilen öğrenci grubu, henüz Avrupa'da canlılığını yitirmemiş olan fovizm, kübizm ve ekspresyonizm gibi akımlardan etkilenerek bu akımları yurda getirirler. Böylelikle bilinen izlenimcilikten farklı resim anlayışları ülkemizde yeşermeye başlar. Bu nedenle bizde, optik görüntü biçim mantığı, perspektiften uzakta, yeni bir biçimleme anlayışı ilgi toplamaya başlar (Turani, 1977: 11). İzlenimci etkiler yerine inşaya önem veren, yapı kuruluşlarını esas alan ve yüzeyci bir anlayışa yaklaşan çalışmalar görülür. Berk ve Özsezgin (1983: 25) bu dönem sanatçıları için şunları söyler:

“Tabiatın küçük ayrıntılarına önem vermiyor, gevşek, biçimleri topluca saran çizgiler, parlak, şeffaf, güneşin pırıltılarını, akislerini yansıtan renkler uyguluyorlardı. İncecik samur fırçalarla çalışan eskilerin aksine, boyaları, geniş fırçalarının sinirli vuruşlarıyla tuvale sürüyorlardı. Paletleri kara, koyu karışımlarından temizlenmişti.”

1930'lerden sonra ise bu katı yapı biraz daha yumuşar ve Anadolu'nun çeşitli görüntülerinin yanı sıra kübist bir anlayışla deforme edilmiş köylü ya da kasabalı figürleri işlenmeye başlanır. Empresyonizmin renkçi anlayışından uzaklaşan bu yeni yapının temsilcileri desenin yapısına ve çizgisel kuruluş özelliklerine daha çok önem gösterirler. Berk ve Turani (1981:161) figür resminin çizgisel anlatımının, büyük oranda tabiatın sunmuş olduğu ölçüler, yapı ve renk mantığı çerçevesine bağlı kaldığını söyler.

Figüratif resim temelini oluşturan resimsel biçimleme, soyut resmin biçimlemesinden farklıdır. Ancak kimi sanatçılarımızın, figür resmi yapmalarına karşın soyut resmin yapısal düzeni ile boya etkilerini figürlü resimlerinde kullanma yoluna gittiği de görülür. Örneğin Ferruh Başağa' nın *Aşk* isimli resminde modlenin çalışmada görülmemesine karşın figür halen resmin temelindedir.

Resim 16: Ferruh Başağa, Aşk (1948)



Kaynak:<http://kolajart.com/wp/2014/07/03/serkan-azeri-ferruh-basaganin-aski-uzerine/>

3.2.1. Işık, Renk, Boşluk Açısından Türk Ressamlar

Çalışmanın bu bölümünde Levni, Ömer Uluç, Cevat Dereli, Feyhaman Duran hakkında bilgiler verilerek sanatçıların çalışmalarından birer örnek ışık, renk, boşluk açısından uygunluk çerçevesinde incelenmeye çalışılmıştır.

3.2.1.1. Levni

17. yüzyıla ait birçok minyatür çalışması vardır ve bunların birçoğunun altında Levni' nin imzası bulunur. Kompozisyon ustası olan Levni aynı zamanda iyi bir de portre sanatçısıdır. Osmanlı padişahlarının bir dizi portrelerini yapar. Kendinden sonraki portre ressamlarına esin kaynağı olacak bu minyatürlerde Levni'nin, geleneksel kalıpları yeni bir anlayışla yorumladığı görülür (Mahir, 2005: 77).

Levni 'nin doğum tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte yaklaşık 1680' de doğduğu, 1732' de İstanbul'da öldüğü bilinir. Minyatür sanatının son temsilcilerindendir. Asıl ismi Abdülcélil Çelebi'dir. Sanatçı mahlas olarak renk, elvan ve çeşit anlamlarındaki Levni ismini kullanır. Lale Devri'ne damgasını vurmuş bir minyatür sanatçısıdır. İstanbul'da Topkapı Nakkaşhanesi' nde tezhip ve resim eğitimi alır. Renda (1982: 33-34) sanatçının minyatüre getirmiş olduğu yenilikleri şu sözlerle dile getirir:

“Levni' nin üslubu geleneksel özellikler taşımakla birlikte, Osmanlı minyatür sanatına yenilikler getirmiştir. Nakkaş çok sayıda figürün yer aldığı kalabalık kompozisyonlarında, zeminde ufuk çizgisini yüksek tutmuş ve üst üste dizili ya da dolanarak ilerleyen figür gruplarıyla farklı düzlemler yaratmayı başarmıştır. Figürleri irice ve dolgun yüzlüdür. Kıvrak hareketleriyle dikkat çeker. Nakkaşın yüz ifadelerine önem verdiği görülür.”

Kılıç (2015) da Levni'nin klasik minyatür üslubuna farklı yorumlar getirerek, kendi tarzını ortaya koyduğunu söyler. Kompozisyonlarında perspektif ve ışık-gölge dikkat çeker. Minyatür sanatında derinliğin ve perspektifin görülmesi Levni ile başlar. Figürlerinde kıyafet kıvrımlarını belirgin bir biçimde resmeden Levni, renklerin ton geçişlerini kullanarak ve ışık gölge yardımıyla minyatürlerinde derinlik algısını sağlar. Renda (1997: 1108) Levni'nin uzamda oluşturduğu derinlikle ilgili olarak şunları söyler:

“Pembe, turuncu, yeşil kayalıklar, yerini yumuşak kenar çizgili tepelere bırakmış, gökyüzü doğal mavilerine kavuşmuştur. Gölgelelerini yere vurmuş, açık koyulu yeşillere boyanmış ağaçlar, önceki yüzyılların minyatürlerinde ince çizgilerle belirtilmiş, en ufak damarına kadar işlenmiş yapraklarla dolu ağaçlardan çok farklıdır. Kimi minyatürlerde köşk ve bahçeler, bir duvarın gerisine yerleştirilerek kompozisyonda hacim elde edilmiştir.”

Perspektif kullanılarak hacimli alanlar oluşturan Levni'nin minyatürleri iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyutun sınırlarını zorlar. Bu minyatürlerde perspektif, ışık

ve gölgeyi kullandığından, ne dekoratif sanatı ne de stilize edilmiş figürleri içeren, Avrupa resmine bir geçiş olarak nitelendirilebilir (Kılıç, 2015: 27). Levni'nin minyatürlerindeki mekânsal anlayış çizgi perspektifinin ilkelerine uygunluk gösterir.

Levni genel olarak geleneksel figür kalıplarının izlerini taşır ancak minyatür resmine getirdiği en önemli özelliklerden biri de figürlerin yüz hatlarıdır. Kompozisyonlarında, padişah portrelerinde ve tek kadın figürü kullandığı minyatür çalışmalarında figürlerin yüzlerindeki mimikleri ustalıkla betimler. Geleneksel minyatür resmine köklü yenilikler getirmesi, derinlik kazandırılmış kurguları ve ifadeli çehrelere sahip figürleriyle 18. yüzyıl Osmanlı minyatürlerine yeni bir soluk katar (Mahir, 2005: 170).

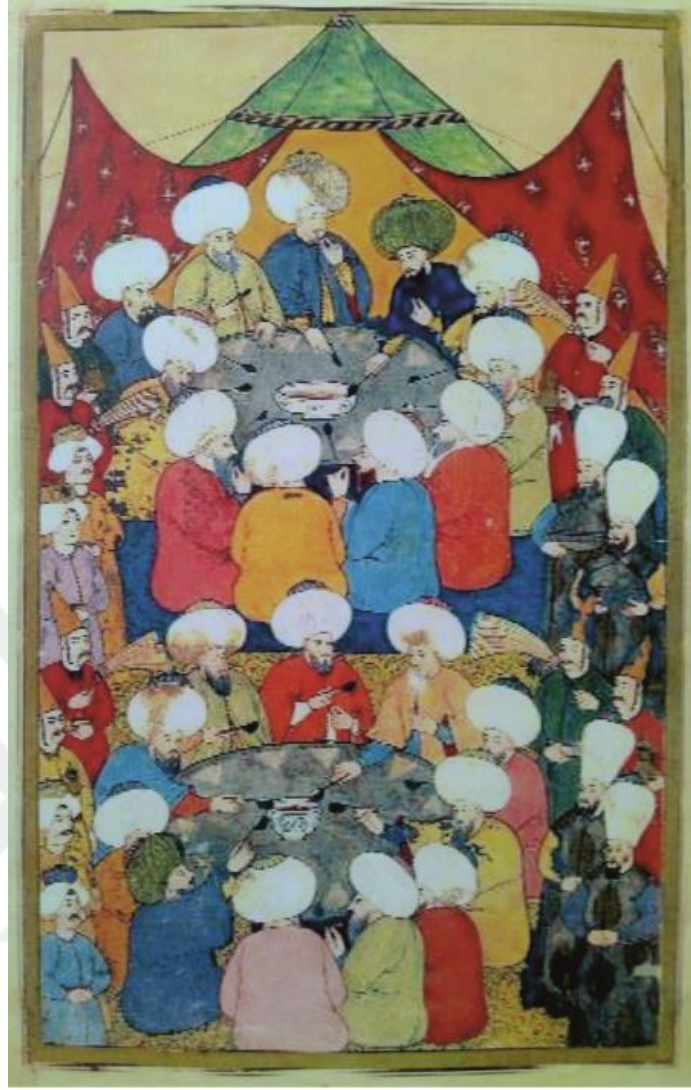
Sanatçı doğal olmayan, parlak ve canlı renkleri kullanmanın aksine daha natürel renkleri kullanır. Minyatürlerinde renk arasındaki uyuma dikkat eder. Renk paletini genişleten Levni, minyatürlerinde birçok rengi farklı tonlarda, birlikte kullanarak ahenksel bir bütünlük sağlar.

Erol (1982) Levni'nin Batılı ressamardan belki bir ölçüde etkilenmiş olabileceğini ama bu etkinin köklü olmadığını ve temele inmediğini belirtir. Örnek olarak ayakta ya da uzanan figürlerin kitaplar hariç bir yaprak olarak sanatçının eli ile Osmanlı sanatında görülmesinin rastlansal olmadığını gösterir.

Çeşitli giysiler içinde kadın ve erkek portreleri de yapan Levni, Lale Devri döneminde yaşadığından, minyatür çalışmalarında daha çok eğlence sahnelerinden konuları ele alır. Sultan III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğününü anlatan ve 1720'li yıllarda Levni'nin resimlediği Surname-i Vehbi' de Batılılaşma akımının etkilerinin hissedildiği, yeni kurgulara sahip şenlik tasvirleri bulunur (Mahir, 2005: 137). Levni'ye ait olan en önemli çalışmaları arasında, Şair Vehbi tarafından III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnetini konu alan Surname'sinin sayfalarını süsleyen minyatürler gösterilebilir.

Kazasker ve Kadılarına Verilen Ziyafet adlı bu eser; Topkapı Sarayı Müzesi, 3. Ahmet Kitaplığı, A3593 de olan, Surname-i Vehbi'nin 44a sayfasında bulunmaktadır. Levni'nin 1720'de yaptığı bu eser 33,7x21 cm. ebatlarındadır.

Resim 24: Levni, Kazasker ve Kadılara Verilen Ziyafet (1720)



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/277393658269042324/>

Minyatür, sünnet düğünün ikinci gününde, ulema sınıfına mensup kişilere verilen yemeği konu alır. Bu minyatürdeki figürlerin düzeni geleneksel Osmanlı minyatürlerinin kompozisyonlarından farklıdır. Minyatürde iki farklı sofra kurulduğu görülür. Yapıtta kurulan sofralar iki büyük daire oluşturur. Tepsilerin etrafında oturan figürler daire formunda konumlanmıştır. Oturan figürlerin çevresinde ayakta bekleyen, misafirlere servis yapan hizmetçiler görülür. Figürler klasik minyatürlerdeki paralel ya da karşılıklı duruşla değil, yukarıdan aşağıya iki çember oluşturur biçimde kıvrılarak ilerleyen diziler şeklinde mekâna yerleştirilir. Levni, mekânı bu biçimde düzenleyerek kompozisyona derinlik ve hacim kazandırır.

Minyatürde renk çeşitliliği fazlasıyla dikkat çeker. Figürleri farklı renklerde; mavi, mor, turuncu, pembe yeşil ve sarı kıyafetler içinde resmeder. Levni bu yapıtında da diğer çalışmalarında da olduğu gibi canlı ve doymuş renkler kullanır.

Renk tonlamalarına imkân sunan gölgelendirmelerle figürlerini yüzeysellikten uzaklaştırır.

3.2.1.2. Ömer Uluç

1931 İstanbul doğumlu olan Ömer Uluç, 2010'da İstanbul'da hayatını kaybeder. 1949'da İstanbul Robert Koleji'nde mühendislik öğrenimi alan Uluç 1953'te mezun olur. İlk resim çalışmalarını 1950 yılında Nuri İyem'in atölyesinde gerçekleştirir. Hem modelden hem de doğadan klasik desen anlayışıyla figüratif çizimler yapar. Daha sonra Texas, Boston ve New York'ta, önce mühendislik öğrenimini sürdüren sanatçı, burada da sanat eğitimi alır. Sanatçı kişisel sergilerinin birincisini 1955'te Boston'da açar. 1965'ten başlayarak 1970'li yılların sonuna dek içlerinde İngiltere, Fransa, Türkiye, Amerika ve Nijerya gibi ülkelerin yer aldığı birçok ülkede çalışır. 1978-80 yılları arasında da, İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde sanat danışmanlığında yapar. 1980'li yıllardan sonra da sanat yaşamını Paris'te sürdürür. Sanatçının eserleri birçok ulusal ve uluslararası karma sergilerle sanat fuarlarında sergilenir.

Ömer Uluç, figüratif soyutlama alanında özgün yapıtlar veren sanatçılardan biridir. Oluşturduğu süreğen dairesel serbest fırça hareketleriyle ve figürü çağrıştıran resimleri ile tanınır (Özer, 2011: 96). Sanatçı, açık olmayan figürsel oluşumların gizlendiği çalışmalarında, fırça tekniğini kullanarak, orijinal bir dışavurum estetiği geliştirir. Büyük, soyut düz zeminler üzerinde birkaç yazınsal notla, bir hamlede motife varmış gibi görünen Ömer Uluç'un resimlerinde, genel olarak figüre dayanan soyutlamalar yatmaktadır (Berk ve Turani, 1981: 188). Sanatçı, 1960'lardan sonra İslami sanat ve Osmanlıdaki soyut anlatıma yönelir. Kalkan (2006: 76) da sanatçının figür çizimleriyle ilgili şunları söyler:

“Ömer Uluç, önce serbest biçimlerin horizontal hareket sistemine bağlı oldukları bir yöntem denemiş, daha sonraları düz bir fon üzerinde figürleşmeye dönük görünen bir arma motifi, kendi damgası denebilecek kadar özgün ve benzersiz bir biçim ögesi olarak çeşitli kompozisyonlar da uygulanmıştır. Sanatçı sürekli devinim halindeki fırça tekniğiyle soyut figürler oluşturmuştur.”

Sanatçı, çini, hat, halı ve minyatürlerdeki soyut düzenleme formlarını inceleyerek, kaligrafik mekân oluşturma çabalarına girer. Batı sanatının dışında kalan sanatlarda soyut-somut arasında bir ayrımın olmadığına inanır.

Osmanlı sanatının canlı renkleri ve dolaysız soyut ifadelerinden etkilenen sanatçı; rengi oldukça özgür biçimde, düz yüzey üstünde dinamik lekeler şeklinde kullanır. Uluç'un hızlı fakat rahat sürülmüş enli fırça darbelerinden oluşturulmuş resimleri, renkçi davranışları içerir (Berk ve Turani, 1982: 189). İlginç renk ataklığı yönünden başlangıç döneminde denemediği kompozisyonlarındaki renk denemeleri giderek kendi bireysel çabalarının klasik çağı denebilecek bir aşamaya ulaşır. Bu aşamada düz, monokrom bir fon üzerinde, her türlü renk atağına şaşırtıcı bir cesaretle girdiği özgün bir motif yaratır (Tansuğ, 2008: 279). Yaptığı bu çalışmalarda çeşitli denemeler yapar ve geleneksel Türk resminden renkler; turuncular, sarılar, maviler, kırmızılar ve morlar görülür. Sanatçının çalışmalarının temelinde her ne kadar gelenekçi bir altyapıya sahip olsa da Uluç, modern biçimci anlayışı sanat yaşamının sonuna kadar sürdürür. Tansuğ (1995: 28) Uluç'un sanat anlayışıyla alakalı olarak açıklamalarda bulunur:

“Ömer Uluç'un resmi, icat denebilecek ölçüde özgün bir biçim anlayışının özelliklerine sahip olmuştur. Başta sadece rengin değerlerine yönelik olan biçimin fırsatlarını araştıran tutum, sonraları kalın renk hatlarıyla oluşan yarı-figüratif arma motiflerine dönüştü, figürleşme yolları arayan yumaklar haline geldi. Daha sonra bu arma ya da yumak, motifin yerleştiği düz zemin, aynı renk unsurlarının coşkun bir istilasına uğrayarak çeşitli motif değerleri, nüveler ve peyzajlarla bütünleşmeyi başardı.”

Uluç figürlerinde, hem mekân anlayışı hem de renk anlayışından yararlanırken halı, kilim, çini, minyatür, hat vb. geleneksel Türk sanatlarının bütününü de ortak bir yönü olan soyut anlatımdan faydalanır. Çalışmalarında Türk renkçiliğinden turuncu, sarı, mavi, kırmızı, kırık beyaz ve morların izlerini görmek mümkündür. Geleneksel Türk sanatlarından aldığı esinlerle minyatür sanatının renk anlayışını yaşatmaya çalışır ve yine Türk sanatlarının soyut anlatımından da beslenen sanatçı, çalışmalarında başta yüzeysel gibi görünen ancak belli bir disiplin ve duyum içinde aktarılan fırça sürüşüyle tualde kaligrafik etkiler oluşturur. Batı'nın resim tekniği ile Türk sanatlarının soyut kavramlarını bir arada sentezleyerek kullanan Uluç, kendisine özgü yorumu ile evrenselliği yakalar. 1980'li yıllarda Uluç'un resimlerdeki arma ve yumuk desenler yavaş yavaş figürleşmeye başlar. Uluç'un resminde figür, en özgün örneklerle boy ölçüşmeyi sınayan bir etkinlik içinde, bu kez fonun da figürle hareket kazandığı, fonla figürün resimsel hareketin dinamizmini paylaştıkları kadın imgelerinde karar kılar (Tansuğ, 2008:279-281). Sanatçının *Mor Saçlı Kadın* adını taşıyan eseri de bu üslupla yapılmış bir örnektir.

Resim 25: Ömer Uluç, Mor Saçlı Kadın (1981)



Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/>

Işık, renk ve gölge açısından başarılı olan resimde, derinlik anlamında çok fazla detay görülmez. Çalışmada, hafif derinliği olan monokrom bir fon üzerine lekelerle kaligrafik bir mekân yaratır. Figür mekânsal bir boşlukta yerçekiminden uzakta, hafiflik içinde durur. Koyu mekânın önünde daha açık tonlarla betimlenen figür resme bir miktar derinlik kazandırır. Boşlukta durur gibi görünen figür, mekânsal olarak kırılkan, geçici, ancak devam eden süreklilik gösterir.

Uluç, yüzeyleri düz bir boyamayla canlı ve parlak renklerle oluşturur. Figürün saçlarındaki mor renk ve tenindeki sarılar kontrastlık oluşturur. Geleneksel Türk resimlerindeki figür betimlemelerine benzer şekilde soyutlama bir figür yaratır. Figürü yumak gibi görünen renk büklümleri şeklindedir. Gelişigüzel boyanmış gibi görünen figürde herhangi bir hacim oluşturma kaygısı görülmez.

Uluç'un resminde görülen yoğun fırça hareketleri ile birlikte ışık ve renk kullanımı, izleyicinin gözünün yüzeyden uzaklaşıp resmin derinliklerine gitmesine izin vermez. Görsel algılama açısından ayrıntılar, hareketler gözü çeken resimsel yapılarıdır ve Uluç'un resimlerindeki fırça hareketleri resim yüzeyine işaret eder.

3.2.1.3. Cevat Dereli

Çağdaş Türk resminde önemli bir yeri bulunan Cevat Dereli, 1900 yılında Rize'de doğar. 1989'da ölür. N. Ziya Güran'ın tavsiyesi ile Akademi'ye girer. H. Onat ve İ. Çallı atölyelerinde eğitim alır. Eğitimini tamamladıktan sonra da

Çallı'nın atölyesinde çalışmaya başlar. 1923'te Paris'e gider. 1924'te, Paris'te Academia Julian'da dört yıllık çalışmanın ardından kendisini geliştirir. 1928'de Türkiye'ye döner. Daha sonra Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğretmen olarak atanır.

Cevat Dereli, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları arasındadır. Sonrasında ise D grubu ressamlarına katılır. Lévy'nin Akademi'ye resim bölümü şefi olması ve Akademi'de giriştiği yenileşme girişimleri neticesinde, Çallı atölyesinde öğretmenlik görevine getirilir. Avrupa'da farklı merkezlerde açılan çağdaş Türk sergilerine yapıtlarıyla katılır.

Türk Resminde çağdaş dönemin ilk temsilcileri arasında olan Dereli, kübist ve konstrüktivist bir anlayıştadır. Özellikle ilk dönem çalışmalarında bu inşacı ve dengeli bir biçimde oluşturduğu akademik kompozisyonlar göze çarpar. Cevat Dereli'nin sanat anlayışı 1950'li yıllarda konularının içeriği bakımından yöresel, biçim bakımından ise lekeci bir hassasiyete bağlı kalarak devamlılık gösteren bir gelişme aşaması geçirir. Yerel duyarlılığına, Anadolu'dan yansıyan manzaralar içine kümelediği, dağıttığı köylü figürlerin tarlalardaki çalışmalarını gösteren büyük çaptaki kompozisyonlarında tanık olunur (Berk ve Turani, 1981: 72).

Sanatçı ilk dönemlerindeki çalışmalarında kübist çizgiler ve hacimsel etkiler görülmekle birlikte, yöresel bir bakışla ve değerlendirmeye kübizmin katı kuralcı yapısını kırma mücadelesine girer. Bu çabanın sonucu, daha sonra yapmış olduğu eserlerde oldukça net bir biçimde görülür. Dereli 1970'den sonraki eserlerinde sert geometrik plan düzenlemelerinden bütünüyle uzaklaşarak üslubunda bireysel duyarlılığı ön plana geçirir, bu dönem resimlerinde hayatın coşkusu yakalayan, bir anda yapılvirmiş sanısı uyandıran dingin ama duygu yüklü resimler üretir (Turan, 2007: 19). Bu yapıtlarında dolaylı da olsa Bizans'ın, Hitit'in ve Osmanlı minyatürlerinin izleri görülür.

Cevat Dereli, bir peyzaj ressamı olarak düşünülebilir ancak çalışmalarında hareketli bir ortam yaratan figürü sıkça kullanır. Bu peyzaj resimleri, yaşanan çevrenin canlı izlenimlerini ve anılarını içinde barındırır. Renkçi anlayışın leke değerleriyle yüklüdür.

Cevat Dereli'nin esin kaynağı ise doğrudan doğruya içinde yaşanan doğanın kendisidir. Emeğini denizden ve topraktan kazanan yurdum insanların renkli ve hareketli hayatları, sokak fotoğrafçılarına poz veren, üzüm bağlarında bağ bozan

insanlar, kayıklarında ağlarını toplayan balıkçılar, tezgâhlarında bin bir çeşit balık istiflerinin dizili olduğu balık satıcıları vb. sanatçının çalışmalarına konu olur. Bu çalışmalarında konturları serttir ve dokuları daha geometrik bir biçimde verirken biçim bozmalar ağırlık kazanır. Tansuğ (2008: 178) sanatçının bu çalışmaları için:

“Bu resimlerde ve ilk dönem çalışmalarında, birbirini enine boyuna kesen sert ve kararlı çizgilerin ortasında, derinlik ve boşluk kavramı kendini kuvvetle belli eder. Ne var ki kübist ve inşaaacı eğilim, sonraki resimlerine doğru yavaş yavaş eriyecek ve yerini yumuşak bir dokunuşta eriyip dağılacakmış gibi hafif çizgi ve leke düzenlerine bırakacaktı.”

İddiasız, alçak gönüllü, sessiz bir yaşam sürdüren Cevat Dereli, özellikle renk bakımından tatlı bir uyuma bürünmüş yağlıboya yapıtları yanında, karikatüral üsluplaştırmalarındaki başarıyla dikkati çeken portreler de yapar (Berk ve Turani, 1981: 72-73).

Resim 26: Cevat Dereli, Sandalda Balık-Ekmek



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/cevat-dereli/sandalda-balik-ekmek-XiQ3G3KuhT4Pmgxq6n1raQ2>

Dereli, *Sandalda Balık Ekmek* resminde figürlerini dinamik fırça sürüşleri kullanarak betimler. Fırça sürüşleriyle beraber figürlerdeki hareket de göze çarpar. Resim denizde olmasına karşın gözle görülür bir deniz yoktur. Rıhtımla deniz birbirine kaynaşmış gibidir. Resim bu şekliye mekânda derinlemesine bir uzam anlayışından uzaktır. Düz bir satıh olarak oluşturduğu zemin üzerinde resmettiği figürlerinde de hacimsellik görülmez. Figürler sert kontur çizgileri içine hapsolür. Kompozisyonunun renkleri çizgelerle belirlediği alanlarda leke şeklinde sürerek oluşturur. Resim yüzeyi ve derinlik sanatçının çalışmasında birbirlerinin

tamamlayıcısı, iç içe geçmiş değerler olarak görülür. Çizgi yapısıyla renk ahenginin tatlı bir şekilde birleştiği düzenlemelerinde Cevat Dereli, az ressamımızda rastlanan bir duygu zenginliği gösterir (Berk ve Özsezgin, 1983: 49)

3.2.1.4. Hüseyin Avni Lifij

1914 kuşağı sanatçıları içinde en dikkat çeken olan Hüseyin Avni Lifij, Kafkasya'dan göç etmiş göçmen bir ailenin çocuğu olarak 1886'da dünyaya gelir. Aslen Çerkez asıllı olan Avni Lifij'in soyadı ailesinden gelir. Lifij "beyaz tenli" anlamına gelir. Entelektüelliği, duygu yüklü oluşu, edebiyata ilgisi, çalışma azmi onu içinde bulunduğu kuşağın diğer sanatçılarından ayıran özelliğidir.

Avni Lifij, Osman Hamdi Bey'in katkılarıyla ve Şehzade Abdülmecid' in desteğiyle 1909'da Fransa'ya sanat eğitimi alması için gönderilir. Paris'te L'Ecole Nationale Speciale des Beaux Arts'da resim derslerine katılır. Cormon'un atölyesinde resim çalışmalarını devam ettiren Lifij desen alanında kendisini geliştirir. 1923'te Sanay-i Nefise mektebinde dekoratif sanatlar öğretmenliği görevine getirilen sanatçı 1927 yılında 41 yaşında ölümüne kadar bu kurumdaki görevini sürdürür.

Lifij, Türk resim sanatına yön vermiş, figürün çağdaş Batı sanatı içindeki önemini izleyerek, Osman Hamdi Bey'in fotoğraf büyütme yöntemini kullanarak Türk resminde figüre açılma katkısından daha farklı bir boyut getirir (Gören,1990: 1). Berk ve Turani (1981: 45) ise desenlerine dikkat çeker:

"Paris Akademisinde çıplak model karşısındaki çalışmalarından, yurda dönüşünde meydana getirdiği portre desenleri-özellikle kendi portresiyle annesinin etütleri- büyük çaptaki düzenlemelerine hazırlık taslakları, eski evlerden, selvilerden az renklendirilmiş ya da sadece kömür ve kurşun kalemleriyle çalışmaları, Avni Lifij' in usta bir desenci olarak görülmesini sağlıyordu."

Avni Lifij empresyonist tarzda bir renk anlayışını benimser. Bizdeki empresyonist anlayıştan farklı olarak ara ara ekspresyonist bir anlatıma yönelen fakat renkçi olmayan bir sanatçı olarak bilinir (Turani, 2000: 667). Berk ve Özsezgin (1983) Lifij'in Avrupa'daki ressamların akademizminden ziyade, büyük çapta bir klasizme yöneldiğini, poşat ve yağlıboyalarda, desencililiğini eşit olgunlukta bir renk zenginliğiyle tamamladığını belirtirler.

Türk resim sanatı için bir değer olan Hüseyin Avni Lifij, ağzında bir pipo, elinde kadehiyle, omzunda yırtık bir çorapla resmettiği oto portresi önemli çalışmalarındandır. Birçok kitaba, dergiye veya takvime basılmış olan, popülerlik kazanmış elinde kadehle resmettiği portresini hiçbir hocadan eğitim almadan, yirmi yaşlarında yapar (Berk ve Özsezgin, 1983: 34). Yapıt, Türk resim tarihinin en önemli eserlerinden biridir. Batı anlayışındaki çağdaş resim sanatımızın ilk otoportre örneklerinden biri olan bu eser, sanatçının Paris'e gitmeden önce yaptığı bir çalışmadır. Lifij eserini 1906 yılında yapar ancak eser 1908 tarihlidir. Akademik çalışma öncesi yapılan bu çalışmanın, her şeye rağmen kuvvetli bir desen çalışmasını ön plana aldığı, geleneksel çok tonlu tekniği uyguladığı, gölge-ışık arasındaki ilişkiden (valör) yola çıkılarak hacim verilmek istendiği anlaşılmaktadır (Gören, 1990: 39).

Resim27: Hüseyin Avni Lifij, Pipolu, Kadehli Otoportre (1906)



Kaynak: <https://serkanhizli.files.wordpress.com/>

Başındaki şapkasıyla, ağzında piposu, omuzunda eski bir çorap, elinde kadehi ve gözlerini kısarak izleyiciye bakışıyla sanatçı içinde bulunduğu bohem yaşantısını bizlere yansıtır. Eser sanatçının yaptığı diğer çalışmalardan oldukça farklıdır. Sanatçı bu çalışmada gördüğünden ziyade hayal ettiği bir görüntüyü aktarmış gibidir. Romantik ve melankolik bir kişiliğe sahip olan Lifij, bu duygusunu henüz diğer sanatçılarımızda göremediğimiz bir tavırla çalışmasına aktarmayı başarır.

Lifij, bu eseri henüz Paris'e gitmeden önce tamamlar. Eser çağdaş resmimizin ilk otoportre çalışmalarından biridir. Bu resimde sanatçı gerçekte olanı değil de hayal ettiğini yansıtır.

Sanatçı, resimde bir rengin birçok tonunu kullanılarak yüzde ve elde hacimli bir etki yaratır. Işık ve gölgenin etkisinden faydalanarak yüzeyde oylumlu bir etki yakalamayı başarır. Fonda koyu rengi tercih eden Lifij, figürde ise pastel tonlarda mavi ve kırmızıdan yararlanır. Arkadaki siyah fonla şapka kaynaşmış gibi görünür. Şapkayı fondan hafif vuran ışığın etkisiyle oluşturduğu çizgiyle ayırır.

3.2.2. Çizgi, Renk, Geometri Açısından Türk Ressamlar

Çalışmanın bu bölümünde Cemal Tollu, Ali Avni Çelebi, Adnan Turani, Nurullah Berk, Mehmet Güteryüz, Şükriye Dikmen, hakkında bilgiler verilerek sanatçıların çalışmalarından birer örnek çizgi, renk, geometri açısından uygun alanlar doğrultusunda incelenmeye çalışılmıştır. Bunların dışında kalan sanatçılara da ismen yer verilmiştir.

3.2.2.1. Cemal Tollu

Cumhuriyetin ilk kuşak sanatçıları arasında yer alan Cemal Tollu 1899'da doğar, 1968'de ölür. Berk ve Turani (1981: 99) sanatta devrimci olarak nitelendirdiği Tollu'yu hayatında ihtiyatlı, bazı prensipleri olan, kıymetli bir öğretmen, bir eğitici, bir sanat yazarı olarak tanımlar. Çocukluk döneminden itibaren resme ilgili olan sanatçı, 1919 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolar. 1921-1923 yılları arasında Kurtuluş Savaşı'na katılır. Bu dönemde sanat eğitimi sekteye uğrar. İstiklal Savaşı'nın sonuna kadar süvari teğmeni olarak vatan görevini yaptıktan sonra kendini resim sanatına verir (Berk ve Özsezgin,1983: 58). 1925'te eğitimine kaldığı yerden tekrar başlar. 1926 yılında mezun olur. Elazığ Öğretmen Okulu'nda resim öğretmenliği yapar.

1928'da kendi olanaklarıyla Paris'e gider. Burada André Lhote atölyesinde eğitim görür. 2 Ekim-16 Kasım 1931 tarihleri arasında Almanya'da Hoffman'ın atölyesinde bir süre çalıştıktan sonra tekrar Paris'e döner. Burada uzun bir müddet biçim ve renk kurgusuna önem veren Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde eğitimine devam eder. Yurda döndükten sonra 1933'te D Grubu'nun kurulmasına destek verir. Tollu, 1940'lı yılların sonuna kadar, grubun sergilerine katılır bunun yanında gazete ve dergilerde sanat üzerine yazılar yazar. Avrupa döneminin ilk yıllarında inşacı konstrüktivist bir anlayışı benimser. Dal (1997: 1799) sanatçının kübist-inşacı anlayışını Türk sanatının biçim ve hacim anlayışı ile bir araya getirme gayretiyle tanındığını ifade eder. 1935-37 yılları arasında Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde çalışır. Bu durum sanatçıya Mezopotamya ve Hitit sanatını yakından inceleme fırsatı verir. Cemal Tollu 1950 yıllarından ölümüne yakın dönemlere dek, özellikle büyük çaptaki kompozisyonlarında Eti heykellerinin tutkunu olur, onların boşlukta yer kaplayan iri, kunt, üsluplaştırılmış biçimlerini çizgi ve renk alanına aktarır (Berk ve Turani, 1981: 100). Ayrıntısız, anıtsal bir kabalık ama oturaklı, sağlam bir mimari yapı içindeki figür, görünüm ve düzenlemelerden sonra Eti alçak kabartmalarına merak salar, figürlerini onlardan esinlenerek tertipler (Berk ve Özsezgin, 1983: 58). 1937 yılında Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümü öğretmenliğine atanan sanatçı hem derslerinde hem de yazılarında klasik resim eğitiminin önemini vurgular.

Arkadaşı ressam Nurullah Berk'in "tam anlamıyla plastik bir desene dayalı" olduğunu ifade ettiği Cemal Tollu'nun resminde kompozisyon ön plandadır. Mevleviler, Hititler, Bursa görünümleri ve portrelerinde manzara ve figür ağırlık kazanır (İküsag, 2015). Turani (1977) Tollu'nun kübist modleli, hacimli, yöresel konulu, yeşil, gri ve kahverengilerin pastel renkleri ile yapılmış resimlerden, düz yüzeylerin şematizmine önem veren bir anlayışa yöneldiğini söyler. Tollu için konu ikinci plandadır. Figürü baştan ele alarak ayrıntılardan, uçuculuktan ve gerçeklikten arındırır. Nesnelere doğadan etüt ederek; içini, dışını ve çevresini çözümler ve uygulama alanına katar. Tollu'nun çalışmalarının temelini, nesne planlarının yönleri, nesnelere boşluksal durumları, giderek kalınlaşan, yumuşak lakin baskın konturları, deformasyon yöntemleriyle resmin ihtiyaçlarına cevap bulmaya çalışması oluşturur.

Cemal Tollu, öncelikli olarak figür ve kompozisyon ressamıdır. Figürlerinin fonunu oluşturan ağaçlar, evler ve benzeri elemanlar resimde birer kompozisyon

elemanı olarak yerlerini alır, bazen pasif, bazen de aktif etkiler yaratır. Boyutları oldukça büyük ve kalabalık figürlerden oluşan *Hatay'da Portakal Bahçesi* adlı yapıtı da Tollu'nun, Anadolu insanın yaşamından bir kesitini işlediği kompozisyonudur.

Resim 28: Cemal Tollu, Hatay' da Portakal Bahçesi (1963)



Kaynak: Köken, 2014: 43

Bu çalışmasında Tollu'nun, geometrik biçim anlayışını hem figürde hem de mekânda ele almış olduğu görülür. Resmin ön planına yerleştirilmiş olan figürler kendi içlerinde geometrik bir yapılanmayla oluşturulur. Bunun yanında geometrik biçimde resmedilen figürlerin mekândaki geometrik etkilerle ilişkisi de göze çarpar. Sanatçının yapıtında gösterdiği ustalık figürleri geometrik düzende soyutlamasına karşın anatomik yapılarının sağlamlığı ve resmin tamamını oluşturan toprak rengi ve ara tonlarının karışıklığa yer vermeden naif bir geçişle ayırt edilebilirliğine verdiği önemle açıklanabilir (Köken, 2014: 46). Resmin yatay olarak kurgulayan Tollu figürleri mekânda leke ve çizgi değerleriyle ayakta dikey bir etki bırakacak şekilde yerleştirerek resimde denge oluşturur. Sol tarafta duran ve diğer figürlere oranla daha büyük Anadolu motifleriyle bezeli elbisesiyle ön planda duran figür, izleyicinin dikkatini üzerinde toplar. Perspektif kullanmadığı kompozisyonda derinlik algısı, birbirini kapatan form ilişkileriyle sağlanır. Resimde renkle oluşturulmuş yüzeyler görülür. Bu renkçi hacimler yüzeylerin birleştirilmesi ile oluşturulur ve çevreleri nötr bir kontur çizgisiyle çerçevesizdir. Figürlerini son derece başarılı bir şekilde sadeleştirir. Figürler durağanlıktan uzak, belirli bir eylem içinde olması resmi hareket katar. Figürlerin ayrıntılardan arındırılmış olması figürlere anıtsal bir görünüm kazandırır ve Hitit kabartmalarında gördüğümüz tören sahnelerine benzer. Resmin geneline toprak renkleri ve kahverengiler hâkimdir. Yüzeylerde düz bir boyama görülürken biçimler siyah kontur çizgileriyle özellikle belirtilir. Çizgi ve renk aynı

oranda resmin bütününe egemendir. Hem renk hem çizgi yoğunluğu geometrik biçimde resmedilen figürlerde dengeli bir görünüm sağlar.

3.2.2.2. Ali Avni Çelebi

Sanatçı, 1904'da İstanbul'da doğar 1993'da ölür. Babasının isteğiyle Sanayi-i Nefise Mektebine girer. Öğreniminin ilk iki yılında Hikmet Onat'tan desen eğitimi alır, son iki yılda ise İbrahim Çallı'dan yağlı boya tekniğini öğrenerek Sanayi-i Nefise Mektebindeki eğitimini bitirir. 1922'de birkaç arkadaşıyla birlikte Münih'e gider. İlk olarak Heinemann'ın yanında sanat eğitimine devam eder. Daha sonra Münih Akademisi'nde Grober atölyesinde öğrenim görür. Hans Hoffman atölyesinde de bir süre öğrenimine devam eder. Çelebi 1927'de yurda döner ve resim öğretmenliği yapar. Ülkeye dönünce arkadaşlarıyla birlikte 1929'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurar. 1938'de Güzel Sanatlar Akademisinde Leopold Levy'ye asistan olur. Daha sonra Feyhaman Duran'ın atölyesine geçer.

Sanat anlayışıyla Türk resim sanatına yeni boyutlar katar. Çağdaş resim anlayışının oluşmasında önemli paya sahip sanatçılardandır. Katılmış olduğu sergilerdeki çalışmaları, Türk resimde daha önceleri karşılaşılmamış bir biçim anlayışında olduğundan izleyiciler nezdinde yadırganır.

Çelebi, Münih'te arkadaşı Zeki Kocamemi ile birlikte Hans Hoffman'dan eğitim alırlar. Hoffman'ın atölyesinde çalıştığı dönemlerde kübizm, konstrüktivizm ve Alman ekspresyonizmden etkilenir. Ama Gökaya (2006: 96) Ali Çelebi'nin sanat anlayışına baktığımızda çalışmalarının kübist, konstrüktivist ya da dışavurumcu olarak tanımlamanın doğru olmadığını söyler. Sanatçı'nın tüm bu akımları sentezleyerek kendine özgü bir üslup oluşturduğunu belirtir. Koçak (2007, 7) ise 1930'ların önde gelen sanatçılarından Ali Avni Çelebi'nin, Avrupa'da 1907-14 yıllarını kapsayan yaygınlaşan geometrik anlayışı ve hacimsel biçim anlayışı, bölgesel beğeniye uygunluk çerçevesinde geliştirmeye çalıştığını söyler. Sanatçının Hoffmann atölyesindeyken öğrendiği ekspresyonist ve konstrüktivist çözümler, sadece geometrik kuruluşu, mübalağayı, oylumu, mekân ilişkilerini, ışık ve gölgeyi, lekeyi ve de renk düzenini içermez. Bu çözümleri ülkeye döndükten sonraki süreçte yöresel gözlemlerden beslenerek figür ve yaşamla bütünleştirir.

Sanatçı, çalışmalarında rengi öne çıkarırken, inşacı anlayışından da hiç vazgeçmez. Renkle beraber çizgiyi de kullanarak oluşturduğu plastik etkilere, duygusal etkiler de yoğun bir biçimde katılır. Ali Çelebi'nin desenlere verdiği önem ayrıca ilginçtir. Genel olarak füzen denilen kömür kalemle yapılmış olan bu desenler, Ali Çelebi'nin etüdünde görüldüğü gibi, resimlenen konuyu geniş planlar, kurt, yontulmamış, ayrıntısız biçimlerle göstermek amacını güder (Berk ve Özsezgin, 1983: 48). Bundan dolayıdır ki kübist geometrik biçim ve inşacı yapının yanında dışavurumcu etkiler de çalışmalarında bir arada görülür. Sanat hayatı süresince tüm konuların kendisini ilgilendirdiğini sabit bir konusunun bulunmadığını dile getiren sanatçı, insan figürü ve anatomisi üzerinde uzun bir süre çalışır.

Cezannevari modlelerin ustası Ali Çelebi büyük planlı figüratif kompozisyonlarının biçimlenmesini, kimi yeni konulara da uygular ve inandığı anlayış çizgisinin ötesinde yenilik aramaz (Turani, 1977). Çelebi, 1926-1927 yılları arasındaki yapıtlarında, insanın büyük şehir hayatındaki ruhsal tatminsizliği, karşıtlıklarla resmeder.

1928'de Ankara'da Etnografya Müze'sinde düzenlenen bir sergiye *Maskeli Balo* isimindeki eseriyle katılır. İzleyiciyle buluşan bu resim oldukça dikkat çeker.

Resim 29: Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo (1928)



Kaynak: <https://www.tarihnotlari.com/ali-avni-celebi/ali-avni-celebi-maskeli-balo-1928/>

Berk ve Turani (1982: 74) Ali Çelebi'nin 1928 de gösterdiği *Maskeli Balo* adlı düzenlemesinin, çizgi sağlamlığı, istifi, figürlerinin dinamizmi, kâh ölgün, kâh sert renklerinin uyumu bakımından Türk resminde açılan yeni çıkırın habercisi

olacağını vurgular. Eser konusu itibari ile o yıla kadar daha önce hiç ele alınmaz. Münih'te kaldığı dönemde tuvale aktardığı büyük boyutlu çalışmasıyla sanatçı Türk sanatına, onu temelden sarsacak yeni bir görüş ve teknik getirir. Çeşitli karnaval giysilere bürünmüş, maskeli, külahlı, şapkalı eğlenen kadın ve erkekler yeşilimsi bir tahta perde önünde oynarken, ön planda bir kadın çıplaklığının sağlam yapısını serer (Berk ve Özsezgin, 1983: 47). Resminde solda en önde, yerde iskambil falı açan figürün görüntüsü kendisine, sağda çıplak figüre sarılan çıplak erkek figürü de arkadaşı Zeki Kocamemi'ye benzer.

Maskeli Balo, Türk resminde kübist yorum, form ve düzen ile konstrüktivist-inşacı yapı sağlamlığının iyi bir örneğidir. Konstrüktivistler, imgeleri kübistlerin yaptığı gibi dağıtmaz, nesnelere, espas içerisinde doldurmuş olduğu yerleri, uzam, hacim ve ağırlığını, çizgilerle, planlardaki ayrıntı ve renkler yardımıyla göstermek ister. Çelebi de figürleri ve nesnelere geometrik bir düzende, planlı, oylumlu, mekân ilişkilerine özen göstererek, çizgi ve form sağlamlığına dikkat ederek bu çalışmada gösterir. Alman ekspresyonizmini ve geometrik altyapının etkilerini, yöresel renk ve gündelik hayat sahneleri ile içtenlik ve hünereli bir biçimde birleştirir. Yapıtta renk ve uyumun, dengeli bir biçimde verildiği görülür. Figürlerin biçimlerine taze ve canlı renk değerleriyle dinamizm katar.

3.2.2.3. Adnan Turani

Dünya sanat tarihine baktığımızda, sanatçı, yazar ve eğitimci kimliğini bünyesinde barındıran ve bu özelliklerini iyi şekilde yansıtan ender insanlardandır Adnan Turani. 1925'de İstanbul'da dünyaya gelen sanatçı, 15 Aralık 2016'da Ankara'da aramızdan ayrılır.

Turani'nin eğitim hayatı 1931'de Beşiktaş'ta ilkokula başlamasıyla başlar. On üç yaşına geldiğinde Gazi Osman Paşa ortaokuluna kaydolur. Yeteneği burada fark edilen sanatçı, öğretmeni tarafından ara ara Güzel Sanatlar Akademisi'ne götürülür. 1939'da babasını kaybeden Turani ve ailesi maddi sıkıntıların yaşandığı bir döneme girer. Bu dönemde küçük yaşta çalışmak zorunda kalır. Maddi imkânsızlıklar nedeni ile İstanbul Öğretmen Okulu'na başvurur. Uzun bir bekleyişin sonunda Turani, İstanbul Öğretmen Okulu'na kabul edilir (Öztoprak, 2005: 16). Okul'dan mezun olduktan sonra 1945 yılında Ankara'daki Gazi Eğitim Enstitüsünde Resim Bölümü'ne girer. 1948'de Enstitü'den mezun olan sanatçı 1953 yılında lisans

ve uzmanlık öğrenimi için Almanya'ya gider. Burada Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ne, sonrasında ise 1954'te Stuttgart ve 1956'da da Hamburg Akademi'lerine devam eder. Münih'te Cezanne'ın biçim anlayışını benimseyen Franz Negal'in atölyesinde eğitim alır. Hamburg'da ise Heinz Trökes atölyesine katılır. Burada yağlıboya çalışmalarının dışında baskı alanında da çalışmalar yapar. Bu çalışmaların tamamını soyut kuruluşlarla gerçekleştirir. Turani'nin çalışmalarında figürasyon, optik imgenin dönüşmesiyle oluşur. Turani'ye göre, nesnelere asıl optik görüntülerinin resme girmelerinden sonra sanatçının kendisince yapmış olduğu yorum ortadan kalkar.

1972 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde doktora eğitimine başlayan Turani 1978'de doçent olur ve Hacettepe Üniversitesi'nde çalışır. 1986 yılında ise Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne profesör olur. Bilkent'te çalıştığı yıllarda genellikle büyük boyutlu çalışmalar yapar. Bu dönem çalışmalarında artık renkler aydınlanır. Açık tonları çeşitli varyasyonlarla yüzeyler üzerine yayar. Mat ve glasi(saydam boya) renklerin zıtlıklarından yalın ve çarpıcı kompozisyonlar çalışır. Daha sonraları resimlerine ultramarinler, monastiyel mavi ve yeşiller girmeye başlar (Deveci, 2013: 38).

Soyut sanat anlayışının savunuculuğunu samimi bir disiplinle yapan Turani'nin sanatı son yıllara kadar sürekli bir gelişim gösterir. Çalışmalarında kimi zaman figür izlenimi görülse de kompozisyonu oluşturan, resmin yapısını heyecanlı ve coşkulu fırça vuruşları, boya kazımları ve karışımlarıyla kaligrafik bir anlatıma ulaştırma çabasıdır (Dal, 1997: 1828). Batı sanatının nonfigüratif ve lirik soyut anlayışını Doğu sanatının hat ve kaligrafik düzenlemesini Batı'nın pentürü ile birleştirerek çalışmalarına uyarlar. Bu yolda simgesel bir dil olarak kullandığı kaligrafiyi, yapıtlarında modern bir yorumla işler. Ersoy (1998: 51) Turani'nin çizgi kullanımıyla alakalı olarak:

“Bu çizgi kendiliğinden ve amaçsızca oluşmuş bir çizgi niteliği taşımaz, tersine, figürün veya nesnenin fazla deşifre edilmemiş şekli veya kaligrafisinin işlek çizgisel düzeni ile beslenmiş bir biçim olarak ortaya çıkmaktadır. Somutla soyutu birleştiren bir noktada, hafif uçarı bir yumuşaklıkla özgün, rahat ve uyumlu bir atmosfer içinde çizgiyi plastik bir öge olarak kullanarak soyut yenilikçi ve renkli bir üslubun resimsel örneklerini vermektedir.”

Adnan Turani Almanya'da Sanat eğitimine başladığı dönemden itibaren kendi resim dilini oluşturmayı hedefler. Figür onun için doğadan ayrılmaz bir

parçadır. Fakat Turani'nin çalışmalarındaki figürler, normal görünüşlerinin ötesine geçer. Kendisine özgü sanatsal anlayışını Anadolu kültürünün zengin yapısından beslenerek oluşturur.

Turani, resimlerinde boyanın sınırsız olanaklarından yararlanır. Kendine özgü renk kullanımı ile boyayı her zaman tanımaya çalışır. Bunu yaparken sayısız deney yapar (Deveci, 2013: 125). Soyut bir yaklaşımın renkçi tutumuyla ortaya çıkan yapıtlarında her şeyden önce renk olgusu gelmekte, çizgi ise rengin arkasında varlığını duyumsatmaktadır (Ersoy,1998: 51). Çalışmalarında kullandığı çizgiler renklerin ön plana çıkmasını sağlar. Ama onun için resimlerinde anlatmak istediğine ulaşmak için sadece birbiriyle uyumlu renklerin tuvale aktarılması yeterli değildir. Önemli olan, yalın renklerin birlikte kullanılarak, çizgisel ifadelerle olan ilişkisi ve derinliğin yüzeyde oluşturulabilmesidir. Yüzeyleri parça parça böler ve bu şekilde yatay - dikey doğrultuda yeni kompozisyonlar oluşturur.

Turani, konu olarak ele aldığı orkestra enstrümanlarını, soyut bir yüzey ve çizgi kompozisyonları şekline dönüştürmeye çabalar ve başarılı da olur. Kontrastlıklar çalışmalarında önemli yer tutar. Bunları renklerle, çizgilerle veya siyah beyaz kullanarak elde eder. Orkestra üyelerini siyah beyaz giysiler içindeki kontrastlıklarını enstrümanların renkleriyle yetkin bir biçimde soyut kompozisyonlarında kullanır.

Resim 30: Adnan Turani, Siyah Kemancı (1998)



Kaynak: Deveci, 2013: 76

Turani'nin *Siyah Kemancı* isimli bu çalışmasında, bir orkestranın parçası olan kemancı bir kadın figürü vardır. Sanatçı, mekânı soyut bir yüzeye figürü ise çizgisel formlara büyük bir ustalıkla indirger. Resmin hâkim rengi mordur. Soğuk renk olan morun resme hâkim olmasına karşın altta ve üstte kullandığı turuncularla bir denge ve bütünlük sağlar. Arka planda kareye benzeyen mor bir geometrik yüzey içinde, geniş siyah leke deforme edilmiş kadın figürünü ifade eder. Kullandığı renklerle figürü modle etme amacı gütmeyiz. Figürü çevreleyen kontur çizgileri resimde renkleri ön plana çıkarır. Figürde ayrıntılardan arındırılmış desenvari bir etki görülür. Çizgiler figürün formunu belirlemek ve fonla olan ilişkisini kurmak amacıyla doğru kalınlıkta kullanılır. Kullandığı çizgilerde bir uzak doğu esintisi göze çarpar ve Paul Klee'den çizgisel izlerini de görmek mümkündür. Siyah lekenin etrafını çevreleyen ve kadın imgesi biçimini veren beyaz çizgiler, figürün siyah rengiyle bir zıtlık oluşturur. Bununla birlikte geniş lekeler halindeki soğuk mor tonlara karşılık, yer yer kullandığı, küçük ama çarpıcı sıcak kırmızalar karşıt bir etki yaratır. Cesur bir şekilde kullanılan siyah değer, kadının karamsar yapısını temsil eder. Neşeli müzikler çalan bir orkestranın üyesi olan kadının üzgün ve düşünceli duruşu, bu resmin görünmeyen yapısında yer alan başka bir kontrastlıktır (Deveci, 2013: 76).

3.2.2.4. Nurullah Berk

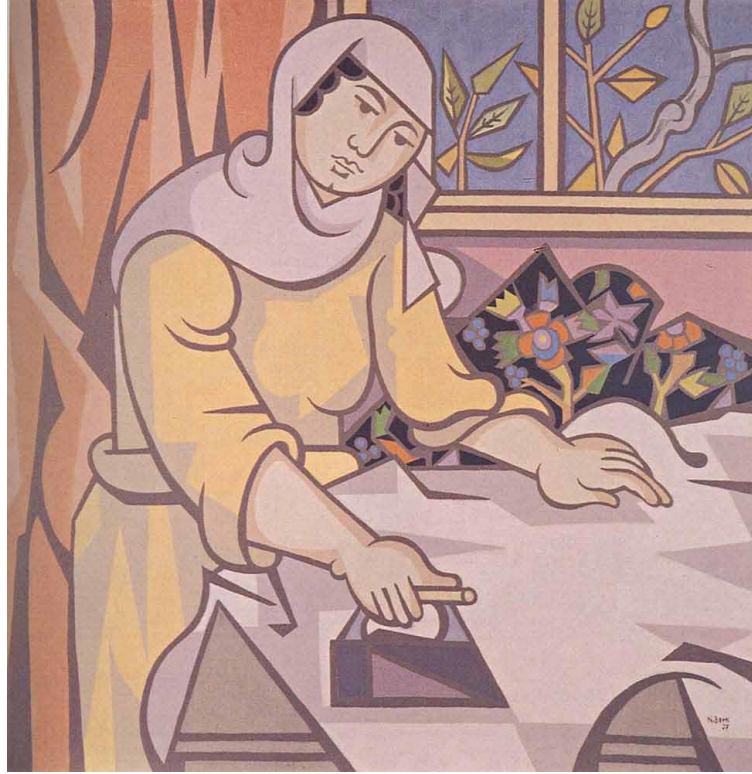
1906 yılında İstanbul'da doğan sanatçı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucularındandır. Daha sonra D Grubu üyeleri arasında yer alır ve 1982'de aramızdan ayrılır. İlköğrenimini Heybeliada'da, ortaöğrenimini ise Galatasaray Lisesi'nde tamamlar. Sonra Güzel Sanatlar Akademisi'ne giren Nurullah Berk, Onat ve Çallı atölyelerinden ders alarak mezun olur. 1920' de kendi imkânları ile Paris'e gider. Sekiz yıl kadar burada E. Laurent'le birlikte çalışır. 1933'te bir ikinci kez Paris'e gider. Andre Lhot ile Fernand Leger atölyelerinde öğrenim görür. Özellikle Leger'nin desen ve biçim anlayışı sanatçının sanat anlayışının temelini oluşturur.

Sanatçı, çağdaş Türk resmimizin kübist ve geometrik anlayıştaki öncü temsilcilerindendir. Paris'ten döndüğü zaman orada aldığı eğitim ve izlenimlerle, akademideki 1914 kuşağının (Çallı kuşağı) benimsediği izlenimcilik akımının estetik anlayışı ve tekniği reddeder. Kübist ve konstrüktivist anlayışı benimseyen beş arkadaşıyla D Gurubu'nu kurar. Batı'dan aldığı eğitimin etkisi ilk dönem

çalışmalarında Kübist-inşacı ve geometrik tarzda çalışmalar yapar. Ancak bu geometrik anlayıştan zamanla uzaklaşır ve yarı gerçekçi bir tavır içine girer ve yöresel motiflerle kadın figürlerine yönelir. 1940'dan sonra ulusal nitelikli resme yönelerek, Doğu'nun iki boyutlu, süslemeci ve soyut arabeskine yakınlık duyarak, Doğu'nun arabesk çizgi düzeniyle Batı'nın soyutlamacı duyarlılıklarını birleştirir (Genç, 2006: 40). Bu yapıtlarında kullandığı yöntem ve estetiği, figürleri ve nesnelere plastik yapılarıyla bütünlük içinde aktarır.

Sonraki yıllarda Cumhuriyet'in ilk nesil ressamlarının tümünde olduğu gibi Batı sanatının kopyası olmayarak, orada edindiklerini kendine has üslup ve kültürüyle birleştirerek Türk sanatına ait olan resimler yaratma kaygısı yaşar, minyatür ve hat sanatları ile beslenen yeni bir döneme başlatır (Gökkaya, 2006: 123). Geleneksel Türk sanatından etkilenen Berk' in ve estetik anlayışında bu yöne doğru bir kayma olur. Batı'nın sanat anlayışını, Türk kültür yapısına uygun bir biçimde çalışmalarında gösterir. Anadolu'nun halıları ve kilimlerinde görülen geometrik motiflerin, sanatçının resimlerine yansıdığı görülür. Nurullah Berk büyük parçalı modleye dayanan resimlerden, giderek doğanın tanınabilirliğini yitirmeden, soyut denilebilecek dekoratif bir peyzaj anlayışına ulaşır (Turani, 1977).

Resim 31: Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın (1977)



Kaynak: <https://www.tarihnotlari.com/nurullah-berk/>

Sanatçının *Ütü Yapan Kadın* isimli resmi *Anadolu Kübizmi* olarak isimlendirilen dönemde yapılır. Türkiye'ye egemen izlenimci tutuma karşı Avrupa'da devam ettiği atölyelerde savunulan desen, kütle ve hacim yaratma anlayışlarını benimsemiş olan Berk, bu resimde de kübizmin geometrik formlarıyla birlikte geleneksel sanatların bitkisel motifleri bir arada resmeder. Öndeki figürün ütülediği kumaşta ve geri planda kalan kilim motiflerinde Anadolu insanının yaşam biçimini yansıtan görsellerde kübizmin stilizasyonu görülür. Resimde Fernand Leger'in etkisiyle geometrik düzenlemeler öne çıkar. Matisse gibi bir düzleştirme düşüncesiyle de üç boyut etkisini en aza indirger. Resmindeki figür ve nesnelerin dış konturlarını parçalayarak mekânda iki boyutlu geometrik yüzeyler oluşturur. Geometrik parçalanmalar neticesinde resim yüzeye çekilir. Arka planda kalan alan bitki motiflerinden oluşan dekoratif bir süslemeyi andırır. Ancak Berk resmini bu şekilde bir yüzey bezeme anlayışı ile yapılandırmış olsa da, resminde doğa öğelerinin tanınırlığı devam eder.

3.2.2.5. Mehmet Güteryüz

Mehmet Güteryüz, 1938'de İstanbul'da doğar. Orta öğrenimini Saint-Joseph Lisesi'nde tamamlar. 1958'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer. Sanatçı resim bölümünü 1966'da bitirir. 1970'te Paris'e giden sanatçı 1975'e kadar burada resim ve taş baskı (litografi) üzerine eğitim alır.

Toplumsal eleştiriyi ön planda tutarak ekspresyonist (dışavurumcu) üsluptaki resimleriyle bilinen Güteryüz, bir dönem tiyatroyla da ilgilenir. Sanatçının tiyatroyla ilgili olması resim anlayışına da tesirini gösterir. Sanatçının almış olduğu tiyatro eğitimi, figürler ve onların birbirleriyle olan ilişkilerinde güçlü bir hâkimiyete yol açsa da; kimi görüşlerin aksine, aynı etki resimsel uzamın inşasında görülmez (Sayar, 2015). İlk önceleri soyut anlayışa yönelen Güteryüz, 1964'ten sonra figüratif anlatıma yönelir. Özellikle 1970'li yıllarda canlanan figüratif resim içerisinde ekspresyonist tutum ve boyayı kullanım yaklaşımıyla tutarlılığını belli bir çizgide devam ettirdiği görülür.

Eserlerinde konu olarak çağdaş günümüz insanını ele alır. Figürlerinde insan davranışlarını, insanın psikolojik tavırlarını ve toplumsal eleştiriyi öne çıkarır. Çalışmalarındaki figürlerini özellikle çirkinleştiren sanatçı, bu yolla toplumdaki

sevgisizliği, bencilliği, samimiyetsizliği yansıtır. Güteryüz'ün resim anlayışıyla ilgili olarak Ersoy (1998: 135) da aşağıdaki açıklamaları yapar:

“İnsanı ürperten, itici etkiler yaratan, insanın yabancılaşmasını, yalnızlığını vurgulayan yapıtlarında çirkinliğin resmini yapmaktadır. Serbest bir oluşum içinde merkezi bir düzen yapısıyla gerilim yaratarak sürekli içe doğru derinleştiği hissi veren, çelişkileri anıtsal vurgularla öne çıkaran bir üslup oluşturmaktadır. Resimler kendiliğinden bir çırpıda oluvermiş etkisi yaratmakla birlikte, resmin iç öğeleri arasındaki ilişki tesadüfle değil bilinçle kurgulanarak gelişen bir estetik anlayışa sahiptir. Güteryüz; insanı, doğayı, denizleri konu olarak ele almakta, çok renkli ve kalın katmanları ile devinim içinde yabancılaşan, hayvana dönüşen yeni ilişkiler, yeni sarsıntularla bunalan, haykıran dramı ve azabı çağrıştıran bedenler ve yüzler resimlemektedir.”

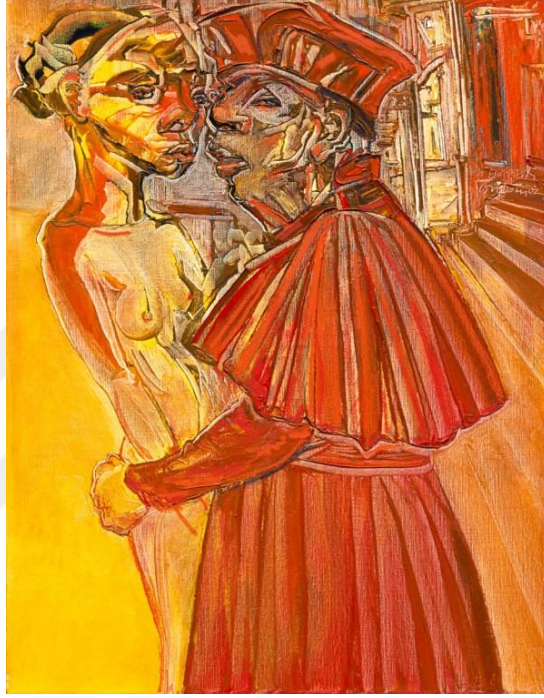
Önceleri çizgisel üslupta yapıtlar ortaya koyan sanatçı 1980'li yıllarda yaptığı çalışmalarında rengi ön planda tutarak, biçimbozmalara (deformasyon) da yönelir ve dışavurumcu bir üslup oluşturur. Yapıtlarındaki bu deformasyondan figürler ve mekân aynı oranda nasibini alır. 1990'lı yılların başında gerçekleştirdiği tuvallerinde son derece hareketli ve dokulu bir yüzey yaratır, yakından bakıldığında zeminden ayırt edilemeyen ancak resimden uzaklaştıkça yavaş yavaş ortaya çıkan imgeyi vurgular (Arslan,1997: 725). Yine bu dönem çalışmalarında soyutlamacı bir biçim anlayışı geliştirir, dışavurum elemanları olarak rengi ve formu kullanır. Buradan da Güteryüz'ün kendine özgü, başlangıcı ve bitişi çoğu zaman muğlak olan bir mekân anlayışının olduğunu gösterir.

Sanatçının yapıtlarında kullandığı mekânlar, belli sınırlar çerçevesinde statik bir mekân anlayışından çok, çoğu zaman hâlen bitmemiş oluş durumundadır. Bu alanların mekân olduğu bile anlaşılmaz, sadece renkli boş alanlar olarak karşımıza çıkar. Resimsel uzam, bazı zamanlarda bükülerek esnetilmiş, eğri ya da perspektife olanak tanıyarak görülür. Sanatçının çalışmalarındaki figür, mekân ve uzam konusunda Sayar (2015) şunları söyler:

“Kendini seyirciye sunan sadece figürdür, mekân ise, hem figüre hem de seyirciye kayıtsızdır. Ancak bu durum, bir derinlik yanılması olmadığı anlamına gelmez. Geniş, renkli boşluklar asla yassı bir fon değildir. Güteryüz'ün boyayı uygulayış taktiği sayesinde bir derinliğe kavuşurlar. Ancak bu, resme gerçekçi bir perspektif kazandırmaz. Figürlerin hemen arkasında, sanatçının boyayı süratli bir şekilde uygulaması sayesinde, ölçüsüz ve enerjik bir şekilde yükselen mekân, kuşkusuz tiyatral bir sahne kurgusundan çok uzaktır. Güteryüz'ün resimsel uzamında renk, geometriyi yutar.”

Çalışmalarında figürler herhangi bir yere ait değildir. Güvenli olmayan bir zemin üzerinden her an kayacakmış etkisi verir. Figürlerin mekânda rahat bir duruş sergilememesi de sanatçının bir başka özelliğidir. Bu durum resimlerde gerilim yaratır. Mekânların bitmemiş etkisi, hala oluyor olması figürleri özgür kılar. Belli, ölçülen ve kalıcı bir mekân anlayışının esaslarına bağlı kalmayan sanatçı mekânlarını, tam da bu özellikleri sayesinde figürlerini özgürleştirir.

Resim 32: Mehmet Gülerüz, İnan Bana (2012)



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/>

İnan Bana adlı resimde ilk baktığımızda biri giyinik diğeri çıplak olan iki figür hemen göze çarpar. Arka tarfta ise çok net anlaşılmayan kapı ve merdiven basamakları vardır. Çıplak figürün omuzu hizasından yatay yönde bir çizgi karşı duvar ve zemini birbirini ayırmak için kullanılır. İlk bakışta yüzeysel bir resimmiş gibi görünse de sanatçı resme gizli bir uzamsal mekan yerleştirir. Erkek figürünün sağındaki merdivenlere dikkatli bakıldığında çizgi perspektifini ve onun oluşturduğu odak noktasını görmek mümkündür. Odak noktasından izleyiciye doğru gelen çizgiler öndeki figürün kıyafetindeki çizgilerle birbirine karışmış gibi durur. Bağımsız bir çağrışım içindeki çizgileri, sebepsiz bir varoluş sorunsalıyla yönünü bulmaya çalışır halde görünür. Çizgisel perspektifi kullanarak bir derinlik algısı oluşturan Gülerüz, figürlerini gerideki kapıdan oldukça büyük çizerek ve figürleri birbirleri ardına çaprazlama yerleştirerek de yine uzam etkisi yaratır. Çizgiler,

sanatçının sanat anlayışına uygun bir uyum içerisinde. Çizgiler figürlerin arkasında kalan renkli bölgelerde yer yer derine kaçır ve üç boyut etkisini öne çıkarır.

Renk olarak sarı, kırmızı ve turuncunun sıcaklığı tüm resmi kaplar. Figürlerini mekana oranla daha koyu tonlarla betimler. Açık ton üzerine ve önde kırmızı kıyafetli figürü yerleştirerek de uzama katkı sağlar. Figürlerinde ve mekanda bazen siyah bazen de beyaz tonlarında kontur çizgileri kullanarak figürlerin formlarını belli eder.

Resimde, içsel bir gerilim kendini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Figürler biçimsiz bedenleri ve yüzleri canavarmış gibi görünür. Sanatçı figürlerini ve birbirleriyle ilişkilerini doğrudan yansıtmaz. Hareketli, dinamik figürlerini çok önemi yokmuş gibi çizerek izleyiciyi resmin içine çeker. Güteryüz bu çalışmasında içinde bulunduğu toplumda, bedenin ve cinselliğin temsilinde sorunlar yaşanırken kadın ile erkek arasındaki tensel münasebetin bir gerçeklik olarak görünmesini alaycı biçimde göstermeye çalışır.

3.2.2.6. Şükriye Dikmen

Soyutlamacı bir üslubu bulunan, yalın sanatıyla da Türk resim sanatının önemli sanatçılarından biri olan Şükriye Dikmen 1918'de İstanbul'da doğar 16 Eylül 2000'de hayatını kaybeder. Dikmen 1948'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde önce Z. Kocamemi sonra da N. Berk ve C. Tollu atölyelerinde öğrenimini tamamlar. Sonrasında Paris'e giden Dikmen, Ecole du Louvre'un sanat tarihi bölümünü bitirir. Üç yıl kadar Léger'nin, iki yıl da Academie Ranson'da, Sergier ile Roger Chastel atölyelerinde çalışır.

Genellikle kontrplak, duralit ve mukavva üzerine çalışan Dikmen, tek, çıplak figürlü kadın ve genç kız portrelerini konu olarak belirler. Akçaoğlu (2010) sanatçının Güzel Sanatlar Akademisi ve Paris'te yoğun olarak nü pozlardan figür çalışmasına rağmen yurda döndükten sonra sanat hayatı boyunca daha çok portre ve peyzajlar üzerine yoğunlaştığını söyler. Bu çalışmalarda sadelik ön plandadır. Sadeleştirme sürecine akademi döneminden başlayan Şükriye Dikmen'in eserlerinde derinlik ve renk buluşları da dikkat çeker. Sanatçı, özgür yalın anlatımı içinde figürlerin iç dünyalarını yansıtmaya özen gösterirken, tüm sanatsal yaşamı boyunca az çizgi ile çok şey anlatmayı kendine ilke edinir (Ersoy, 1998: 95). Dikmen,

çalışmalarında yüzeye indirgenen saf renklerle boyalı alanlar ve alanların oluşturdukları kompozisyonlar ile ustası Leger'nin gölgesinden sıyrılmayı başarır (Akçaoğlu: 2010).

Sanatçıyı üslupsal zafere ulaştıran, sanat stratejisinin temeline yerleştirdiği desendir. Şükriye Dikmen, desene önem veren bir sanatçıdır. Sanat anlayışında desen, çalışmalarının temelini oluşturur. Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve Paris'te aldığı eğitim süresince desen konusunda kendini geliştirir. Desen çalışmalarında ışık ve gölge görülmez, yalın şekilde planlanmış kompozisyonlarında konturlar nettir. Bu nedenle desen çiziminde alışıktığı teknikler, yağlıboya çalışmalarındaki kendine has stilinde de gözlemlenir (Karabaş, 2015). Desen çalışmaları ekseriyetle çıplak figürlerden oluşur. Net konturlar kullanarak çizdiği daha çok tek kadın figürlerinden oluşan desenlerinin yanında erkek ve kadın figürlerinin bir arada olduğu çizimleri de vardır. Çalışmalarındaki kadın figürleri sanatçının kişiliğinin ürünleridir.

Dikmen'in çalışmalarında sadeliğin yanında figürlerin deformasyona uğradığı da görülür. Özellikle Modigliani benzeri uzayan boyunlar, çekik ve büyük gözler göze çarpar. Rengi yüzeysel kompozisyona derinlik verecek şekilde kullanır. Boyayı yüzey üzerine ince bir katman olarak sürer. Yalınlaştırarak oluşturduğu iki boyutlu kompozisyonlarda yer yer parlak, bazen de donuk tonlardaki yüzeysel boyamalar kullanır. Çalışmalarında ışık ve gölge oyunları görülmez.

Resim 35: Şükriye Dikmen, Portre (1948)



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/>

Figür, mavi gri karışımı çiçekli bir fonun önünde, kırmızı tonlarda bir koltukta oturur biçimde tasvir edilir. Figürün gözleri iri, kaşlar belirgin ve kavisli, çenesi ise sivridir. İfadesiz, yuvarlak yüzü ve iri gözleriyle tam karşıya, izleyiciye bakar. Figürün çapraz duran kolları ve fondaki çiçeklerin kıvrımlı çizgileri sade ve durgunluk atmosferini yok ederek, resme dinamizm katar.

Hocası Fernand Leger'in yapıtlarında sıkça başvurduğu bitki soyutlamalarına, Dikmen'in *Portre* çalışmasında da görmek mümkündür. Yapıtın geri planında görülen soyutlanmış çiçekler ve yapraklar çalışmalarında farklılığı ortaya koyar. Çalışmanın ayrıntılardan arındığı hemen göze çarpar. Keskin ama bir o kadar da kıvrak çizgilerle oluşturduğu çalışmasında arka plandaki sade bir fonda ağaç dalları, yapraklar, çiçeklerden yola çıkarak oluşturduğu bu kompozisyondaki el ve yüz motiflerinin ritmik dağılımı dikkat çeker.

Figürün elleri ve yüzü yalın ve sadeleştirilmiş bir biçimde görülür. Ve kalın kontur çizgileriyle çevrilidir. Dikmen, ayrıca figürün ellerini, kollarını ve yüzünü uzatarak bir stilizasyona gider. Çalışma bu haliyle de Modigliani'den çağrışımlar yapar. Figürü gölgesi olmadan düz bir biçimde renklendirerek ve detayları ortadan kaldırarak resmettiği görülür.

Resmin anlatımdaki sadeleştirme renk anlayışında da görülür. Bu tavrıyla dikmenin resmin yüzeyini düz bir biçimde renklendirme anlayışıyla Matisse'in oluşturduğu renk anlayışı benzerlik gösterir. Renkler huzur verici bir sükûnet içindedir. Boyama suluboya gibi ince, düz bir katman biçiminde yapılır ve renk yer yer konturlarla çevrilip sınırlandırılmış alanları doldurur. Siyah kalın konturlar figürün hatlarını vurgular. Figürün elleri ve yüzü kıyafetinin ve mekânın koyu renklerine oranla daha açık ton olması nedeniyle ön plana çıkar.

Yukarıda ele alıp detaylı incelediğimiz sanatçıların dışında yüzeysel anlayışta resim yapan birçok sanatçımız da mevcuttur. Bu sanatçılarımızdan bazılarında da isim olarak burada yer verilmiştir. Bu sanatçılarımız arasında Halil Dikmen, Sabri Berkel, Yüksel Arslan, Turgut Zaim, Zeki Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Orhan Peker, Burhan Uygur, Ergin İnan, Balkan Naci İstimyeli, İnci Enver, Selma Gürbüz, Seda Hapsev, Hakan Onur, Neşe Erdok, İsmet Doğan, Murat Morova, Nuri İyem, Mustafa Ata gösterilebilir. Ayrıca konusu itibari ile figürü hem yüzey hem

uzam bağlamında ele alan sanatçılarımız da vardır bunlar arasında ise Altan Çelen, Mustafa Esirkuş, Hamit Görele, İrfan Önürmen, Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Burcu Perçin, Cihat Burak, gösterilebilir.



SONUÇ

“Türk Resim Sanatında Uzamdan Yüzeğe Figür Resminde Değişmeler” isimli tezde Batı resim anlayışının biçimsel değişimine paralel olarak, Türk resmindeki figüratif eğilimlerin resmin plastik araçlarıyla, uzamdan yüzeğe olan değişim süreci incelenmiştir.

Batı resminde figür, Rönesans’a kadarki dönemde kilise etkisinde kalır ve sanatçılar dini konulardaki betimlemelerin dışına çıkamaz. Renk ve çizginin temel öğelerini oluşturduğu bu betimlerdeki figürler *juxtaposé* tarzda sıralanır. Rönesans’la birlikte Ortaçağın iki boyutta kalan figürü yan yana sıralama ve mekânın temsili biçimlendirme düşüncesi, Yeniçağ insanının görüş açısıyla dünyayı oylumlu gören bir anlayışa döner. Temelde konuyu insan olarak ele alan bu dönem sanatçıları, figürü doğadan gözlemlendiği kadarıyla belli bir mekân içinde resmeder. Bu bağlamda Rönesans, figürü yüzeğe tasvirden uzama tasvire doğru bir geçiş sürecine girer. 13. yüzyılda ilk olarak Giotto ve Duccio’nun resimlerinde bir mekân derinliği yaratma düşüncesi görülür. Brunelleschi’nin doğrusal perspektifi keşfetmesiyle derinlik ve hacim oluşumları içinde figür yüzeysellikten uzaklaşır. Brunelleschi’nin perspektifi ve Giotto’nun açık koyu renk değerleriyle biçimleri hacimlendirme denemeleri figürün uzamsal boyutta resmedilmesine olanak sağlar. Masaccio ise doğrusal perspektifi ve ışık gölgeyi yetkin bir biçimde kullanarak uzamı yapıtlarının temeline oturtur. Leonardo Da Vinci’nin ışık gölge arasındaki farkları yumuşatarak tonal geçişlere olanak sağlayan *sfumato* tekniğini geliştirmesiyle de figürün uzam içindeki üç boyut etkisi en üst seviyeye çıkar. Barok dönemde Velazquez ve Rembrandt keskin ışık gölge ayrımları ve açık koyu karşıtlıklarını etkili bir biçimde kullanır. Karşıtlıklardan faydalanarak figürlerini karanlık bir mekândan aydınlığa çıkar gibi betimlerler.

19. yüzyıldan itibaren ise klasik üslubun doğalcı yaklaşımı ve derinlik algısına karşı yüzeği anlayışın yeniden canlanmaya başladığı gözlenir. Giotto’nun, Rönesans’ın erken döneminde çalışmalarına ilkel biçimde uyguladığı ışık gölge, mimar Brunelleschi’nin keşfettiği doğrusal perspektifin icadı ve Masaccio’nun bu perspektifi yetkin biçimde kullanarak oluşturduğu uzamsal anlayış kaybolur. Figürleri ışık gölge yardımıyla modle etme fikri yerine renklerin zıtlıklarından faydalanılarak modülasyon yardımıyla hacimlendirme fikri yerleşmeye başlar.

Empresyonizmle başladığını söyleyebileceğimiz çağdaş dönem içinde figürlerdeki hacimli etkiler ve doğrusal perspektifin izleri yerini ışığa bırakır. Işığın etkisiyle, modle etmeyi sağlayan derin gölgeler ortadan kalkar ve üç boyut etkisi kaybolur. İlk örneklerini Manet'in çalışmalarında gördüğümüz bu etkiler sonrasında Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Degas, Vincent van Gogh, Seurat, Gauguin gibi sanatçıların çalışmalarında da görülür. Seurat, saf renkleri eşit boylarda noktalar biçiminde, renkleri birbirlerine karıştırmadan kullanarak biçimleri yüzeyler haline dönüştürerek çalışır. Gauguin ise figürlerini artık saf renklerle geniş yüzeylerde deforme ederek ve kontur çizgilerini belirginleştirerek modle eder. Cezanne'ın, biçimleri ışıkla modle etmek yerine yeniden ele alarak ve renk pasajları kullanarak modülasyon oluşturmaları ve doğayı geometrik biçimler şeklinde ele alması sonucu modern resmin temeli olan yüzeyselleşme yaygınlaşır. Cezanne'ın çalışmalarından sonra Picasso, Braque gibi sanatçılar kübizm akımını geliştirir. Bu şekilde cisimlerin arka yüzeylerini de resim düzleminde göstererek ve nesneyi aynı anda farklı açılardan sunarak geometrik formları vurgularlar. Daha sonra Mattise, fovizm akımının doğmasını sağlayarak eşyanın biçimi ve renginin optik görüntüsünden vazgeçer. Bu tür anlayışla da resimde derinlik kaybolur. Bu yeni fikirlerden etkilenen sanatçılar uzam oluşturma ve derinlik yaratma düşüncesinden uzaklaşır.

Batı resim sanatında 13. yüzyıldan itibaren figür ve uzamda, değişimler görülmeye ve gelişmeye başlarken Türk resminde 19. yüzyıla kadar figür minyatürün sınırlı kalıpları içine sıkışıp kalır. Minyatürler bir uzam derinliğinden ziyade, yüzeysel resimler olarak karşımıza çıkar. Ancak Levni ve Buhari'nin 18. yüzyıl minyatür çalışmalarında figürlerin biraz özgür kalıplarda da olsa daha hacimli hale geldiği görülür. 18.yüzyılın sonuna doğru ise Batı'ya doğru bir yönelim gözlenir. Bu yönelim toplumun Batılılaşma adını verdiği siyasi, askeri ve sosyal hayattaki değişimin yanında sanatın da değişme sürecinin başlangıcı olur. Bu bağlamda Batı'ya dönük resim anlayışımızın önünü ilk askeri okullarda yetişen asker ressamlar açar. Açılan askeri okullarda perspektif ve resim eğitimlerinin verilmesi, derslere Avrupa'da eğitim alan öğretmenlerin girmesi gibi etkenler Batı üslubu resim anlayışının gelişimi açısından önemli bir adımdır.

Sanayi Nefise'nin açılmasıyla ressamlar gerçek anlamda Batı sanatıyla tanışır ve figür kendini göstermeye başlar. Avrupa'ya sanat eğitimine giden ilk sanatçılar klasik üslupta eğitimlerini tamamlayıp dönerler. İlk gönderilen sanatçılar arasında

Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Halil Paşa, Hüsnü Yusuf, Süleyman Seyyit, Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey gösterilebilir. Renk konusunda kendini geliştiren sanatçılarda uzamsal mekânlarla birlikte ve perspektif etkiler de ilk kez görülür. Renkler arasında hacim oluşturan pasajlara yer verilirken perspektif bilgisi uzamı ortaya çıkarır. Bunun neticesinde bizde optik görüntünün biçim mantığını ve perspektifi benimsemeyen biçimleme anlayışı ortaya çıkar. Bu sanatçılardan Osman Hamdi figüre fazlaca eğilirken diğerleri figüre çok yer vermezler. Doğayı olduğu gibi kopya ederek yorumsal etkilerden kaçınırlar.

1914'ten sonra Türk resmi yeni bir kimliğe bürünür. Avrupa'ya sanat eğitimine giden sanatçılar 1. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle yurda dönerler. Bu sanatçılar arasında; İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Sami Yetik, Avni Lifij ve Namık İsmail vardır. İzlenimcilik akımını benimseyen bu sanatçılar yaptıkları çalışmalarla bir önceki dönemin kalıplaşmış, katı perspektifli doğayı olduğu gibi aktarma anlayışını aşarlar. 1914 kuşağı sanatçıları akademide görev yapamaya başlamalarıyla beraber yetiştirdikleri öğrencilerden Avrupa'ya gönderilenler orada hala canlılığını kaybetmemiş olan Fovizm, Ekspresyonizm ve Kübizm gibi yeni akımları benimseyip dönerler. Bilinen İzlenimcilikten farklı resim anlayışları ülkemizde görülmeye başlar. İzlenimci etkiler yerine inşaya önem veren, yapı kuruluşlarını esas alan ve yüzeysel bir anlayışa yaklaşan çalışmalar görülür. Figürü uzamda değil de yüzeyde betimlemeyi tercih edenler arasında Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Refik Epikman, Cevat Dereli, Sabri Berkel, Ali Avni Çelebi, Hamit Görele, Hale Asaf, Fikret Mualla, İlhami Demirci gibi sanatçılar gösterilebilir. Bununla birlikte uzamsal anlayışa bağlı kalan ressamlarımız da yok değil. Halil Dikmen birkaç çalışması dışında ve Şeref Akdil, figürlerinde geleneksel anlayışa bağlı kalanlardandır. Turgut Zaim'in çalışmalarında ise hem yüzey hem uzam etkilerini görmek mümkündür. Elif Naci de ilk dönem çalışmalarında perspektifi kullanarak *entimist* iç mekân çalışmalar yaparken sonrasında yüzeysel çalışmalara döner.

Batı'nın sanat anlayışını benimseyen bu sanatçılara tepki olarak bir başka sanatçı topluluğu yöresellik ve yerellik çerçevesinde bir sanat üslubu oluşturmaya çalışır. Bu sanatçı topluluğundaki sanatçılar toplumcu gerçekçi fikirle hareket eder. Bu sanatçılardan da bazıları çalışmalarında uzamı ön planda tutarlarken diğerleri

yüzeysel anlayışta eserler verirler. Uzamı ön planda tutanlar arasında Nedim Günsür, Osman Oral, İhsan İncesu, Hüseyin Bilişik gösterilebilir. Yüzeysel önem verenlerde ise Oya Katoğlu, Haşmet Akal, Cihat Burak, Mehmet Pesen, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Ferruh Başağa, Mustafa Esirkuş, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejat Melih Devrim ve Fethi Karakaş gösterilebilir. Bu sanatçılar kendi düşüncelerini, yerel konular çerçevesinde ele alarak, Batı tarzının yöntem ve tekniklerine de başvurarak biçimlendirir. 1950'li yılların başında topluluklar dağılarak bireysel çalışmalara yönelirler. Birçoğu soyut sanata yönelirken bazıları da ekspresyonist üslupta figür çalışmalarını yapma gayretine girer.

1950'den sonra bireyselleşen Türk sanatında sanatçıların daha özgür çalışmalar yaptığı görülür. Figürleri soyutlama yoluna giderek kendi üsluplarını oluştururlar. Maide Arel, geometrik bir soyutlamaya giderek çizgiyi minimumda kullanır. Resmin yüzeyinde renksel arayışlar sergiler. Hakkı Anlı ise figürlerini lekeli bir üslupla resimler ve ışığı ön planda tutar. Yer yer figürlerini boş bir uzam içinde hareketli biçimde resmeder. Salih Urallı, resimlerinin temeline birbirini kesen çizgisel bir kübizmi oturtur. Konturları belli ve inşacı bir yapıyla oluşturduğu kompozisyonlarında figürleri parçalayarak soyutlar. Bedri Rahmi Eyüboğlu da Türk halkının geleneklerinden yola çıkarak oluşturduğu kompozisyonlarında figürleri deforme ederek yüzeysel bir anlayışla resimler yapar. Figürleri soyut hale getirerek uzam kaygısı gütmeyen başka sanatçılar da vardır. Örneğin Ömer Kaleşi, Ömer Uluç, Dinçer Erimez, Tomur Atagök, Mustafa Ata, İbrahim Örs, Habib Aydoğdu, Mustafa Yıldırım bunlardan bazılarıdır.

Sonuç olarak Türk resminde insan figürü geleneksel sanatlardan günümüze değin soyut sanatın baskınlığını gösterdiği dönemlerde bile varlığını sürdürür. İlk önceleri minyatürlerde yüzeysel bir anlayışla resmedilen figür Batılı anlamda sanat anlayışının görülmeye başlandığı dönemlerde ışık-gölge, perspektif, renk gibi sanat elamanları aracılığıyla uzamsal bir biçimde resmedilirken daha sonraları yine Batı'da gelişen sanat üslupları ışığında yüzey resmi olarak varlığını sürdürür. Yer yer ulusallık ve yerellik eğilimleriyle desteklense de çağdaş Türk sanatının temeli Batılı temellere dayanır.

Türk resim sanatına bu alanda bir kazanç olması düşünülen bu konu, daha sonraki çalışmalarımızda modern resim sanatı ile Türk resim sanatında figür

resimlerinde uzam ve yüzey konulu yeni çalışmalar içeren tez ve yayınların yaygınlaşmasına katkı sağlayabilir.



KAYNAKÇA

- Akçaoğlu, Z. (2010). *Bir Kadın Sanatçı Şükriye Dikmen*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2010.
- Akademi Portal. (2016). *İtalyan Ressam Giotto Kimdir? İtalyan Ressam Giotto'nun Hayatı*. 2016
<https://www.akademiportal.com/italyan-ressam-giotto-kimdir-italyan-ressam-giottonun-hayati/> (Erişim Tarihi: 21.10.2017).
- Alamdari, S. F. (2012). *Resim Ve Mekan: Salvador Dali Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme*. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Trabzon. 2012.
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Arslan, N. (1997) *Mehmet Güleriyüz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2. Cilt*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Batur, T. (2012). *Zanaattan Sanata Tarihsel Süreçte Resim*. İstanbul: Cinius Yayınları.
- Berk, N. ve Turani, A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi 2. Cilt*. İstanbul: Tıglat Basımevi.
- Berk, N ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Buchholz, E.L. Bühler G. Hille K. Kaeppele S. Stotland I. (2012). *Sanat Başuru Kitapları*. İstanbul: Ntv Yayınları.
- Buchholz, E.L. (2005). *Leonardo da Vinci Hayatı ve Eserleri*. (Çev: Ali Kurultay).

İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Bulut, E. (2015). *Resim Sanatında Doku*. 2015

https://prezi.com/w6d_yixszz/resim-sanatinda-doku/ (Erişim tarihi:
06.01.2018)

Buyurgan, S.ve Buyurgan, U. (2012). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*. Ankara: Pegem
Akademi.

Öztürk, B. (2017) *Temel Tasarım Doku*. Mayıs, 2017.

<https://prezi.com/dqlcrcl0xend/temel-tasarm-doku/>(Erişim tarihi: 07.01.2018)

Conti, F. (1997). *Rönesans Sanatını Tanıyalım* (Çev: Solmaz Turunç). İstanbul:
İnkılap Yayınları.

Çellek, T. ve Sağocak, A.M. (2014). *Temel Tasarım Sürecinde Yaratıcılık*. İstanbul:
Grafik Tasarım Yayıncılık.

Dell C. (2012). *Başyapıt Budur*. (Çev: Münevver Kınalı). İstanbul: Yapı Kredi
Yayınları

Deveci, E. (2013). *Sanatçı ve Sanat Eğitimcisi Adnan Turani*. Necmeddin Erbakan
Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.
Konya.

Divanoğlu, D. (1997) *Temel Tasar, Tasar'ın Öge ve İlkeleri*. İstanbul: Birsen
Yayınları.

Demiralp, M. (2013). *Figür Yorumlamaları*. İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Malatya.

Ersoy, A. (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yorum Yayınları.

Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi

Eroğlu, Ö. (2016). *Bir Resme Nasıl Bakmalıyız*. İstanbul: Tekhne Yayınları

Eroğlu, Ö. (2015). *Türkiye 'de Resim Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları

Eroğlu, Ö. (t.y). *Sanat Tarihi 4, İnsan Merkezli Sanat*. (t.y).

<http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=91> (Erişim tarihi: 07.01.2018)

Erzen, J.N. (1997) *Çizgi, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1. Cilt*. İstanbul: Yem Yayınları.

Erzen, J.N. (1997) *Renk, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3. Cilt*. İstanbul: Yem Yayınları.

Erzen, J.N. (1997) *Yüzey, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3. Cilt*. İstanbul: Yem Yayınları.

Eyüboğlu,S ve İpşiroğlu, M.Ş. (2013). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. İstanbul: Hayalperest Yayınları

Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev: Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çullu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Faure, E. (1993). *Yeniden Doğan Sanat*. (Çev: Bertan Onaran). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Genç, M.A. (2006). *Türk Resminin Batılılaşma Sürecinde D Grubu Ressamlarının Rolü*. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van.

Giray, K. (1997). *Aydın Ayan, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1. Cilt*. İstanbul: Yem Yayınları.

Gombrich, E. H. (1995). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran).

İstanbul: Remzi Kitapevi.

Gökaydın, N. (2010). *Temel Sanat Eğitimi Sanat Eğitimi Öğretim Sistemi ve*

Kapsamı. İstanbul: Bireysel ve Toplumsal Yaratıcılık Merkezi.

Gökkaya, E.K. (2006). *Türk Resminde Cumhuriyetin İlk Yıllarında Gelişen kaymış*

Gören, A.K. (1990). *Hüseyin Avni Lifij Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri Ve Önemi*.

İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek

Lisans Tezi, İstanbul.

Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi (t.y.). *Adnan Turani*. (t.y.)

<http://turkishpaintings.com> (Erişim Tarihi: 21.10.2017).

Grzymkowski, E. (2015). *Sanat 101 Leonardo Da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat*

Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey. (Çev: Orhan Düz), İstanbul: Say

Yayımları.

Günay, E. (2011). *Nuri İyem ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatındaki Yeri*.

Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış
Yüksek Lisans Tezi, Burdur.

Hodge, S. (2013). *Gerçekten Bilmeniz Gereken Elli Sanat Fikri*. (çev: Emre Gözgülü),

İstanbul: Domingo Yayıncılık.

Hollingswarth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev: Rengin Küçükdoğan ve

Banu Ergüder), İstanbul: İnkılap Yayınları.

Işingör, M., Eti, E. ve Aslier, M. (1986). *Resim 1 Temel Sanat Eğitimi Resim*

Teknikleri Grafik Resim. Ankara: Devlet Kitapları.

İküsag (2015). *İKÜ Sanat Koleksiyonu'ndan; Cumhuriyet Dönemi Ressamları*

Resim Sergisi. İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat Galerisi, İstanbul, 07-28

Ekim 2015. <http://slideplayer.biz.tr/slide/3669580/>(Erişim Tarihi: 26.04.2017).

İnankur, Z. (1997). *Georges Seurat. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3. Cilt*. İstanbul: Yem Yayınları.

İpşiroğlu, N ve İpşiroğlu M. (2011) *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kalkan, M, (2006). *Resim Sanatında Soyutlama*. Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli.

Karabaş, A. P. (2015). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Şükriye Dikmen'in Yeri Ve Önemi*. İdil Dergisi, cilt 5, s. 274.

Kavrakoğlu, F. (2014). *Çağdaş Sanata Varış, Süprematizm/ Süprematizm-Yücelik 1913*. 2014. <http://blog.kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-46-suprematizm/> (Erişim tarihi: 07.01.2018)

Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Kılıç, H. (2015). *16-18. Yy Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi Ve Çağdaş Yorumları*, Selçuk Üniversitesi Sosyal

Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya.

Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Krausse, A.C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. İstanbul: Literatür Yayıncık.

Koçak, O. (2007). *Modern ve Ötesi, Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Köken, M. (2014). *Hitit Uygarlığının Çağdaş Türk Resmine Etkisi*. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi, Konya.

Kurtboğan, M. (2014). *Işık ve Gölge*. 2014.

<http://slideplayer.biz.tr/slide/3669580/> (Erişim Tarihi: 26.04.2017).

Kür, I. (1997). *Paul Cezanne, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1. Cilt*. İstanbul:

Yem Yayınları.

Labno, J. (2012). *Rönesans Ayrıntıda Sanat*. (Çev: Elif Destanlı). İstanbul: Türkiye İş

Bankası Kültür Yayınları.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: Cevat Çapan ve Sadi Öziş).

İstanbul: Remzi Kitabevi.

Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Özer, A. (2011). *1980 Sonrası Türk Resim Sanatında Yeni Oluşumlar ve Sanat*

Eğitimine Yansımaları. : Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü,

Yayımlanmamış Doktora tezi, Ankara

Öztoprak, S (2005, Mart). *Adnan Turani-Yaşam Serüveni, Sanat Üzerine*

Düşünceleri ve Resimsel Birikimi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür

Yayınları.

Pischel, G. (1983) *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*. (Çev: Hasan Kuruyazıcı ve Üstün

Alsaç). İstanbul: Görsel Yayınlar.

(1983) *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*. (Çev: Hasan Kuruyazıcı ve Üstün

Alsaç). İstanbul: Görsel Yayınlar.

Renda, G ve Erol, T. (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*

1.cilt. Tarihi. İstanbul: Tıglat Basımevi.

Renda, G. (1997). *Levni. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2. Cilt*. İstanbul:

Yem Yayınları.

Rynck, P.D. (2016). *Resim Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınları. gitto

Sayar, M. (2015). *Mehmet Güleriyüz Resminde Mekân*. (2015)

<http://www.sanatatak.com/view/mehmet-guleryuz-resminde-mekan>

(Erişim Tarihi: 29.03.2018).

Sözen, M ve Tanyeli, (2007). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şenol, T ve Asmaz, A.C. (2018). *Kazimir Maleviç'in Soyut- Geometrik Dönemi*

Sonrası Sanat Anlayışı Üzerine Bir İnceleme. İdil Dergisi, 7 -47

<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1527834295.pdf> (Erişim tarihi:

22.04.2019)

Şerbetçi, F. (2008). *D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine*

Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları. Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler

Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Edirne.

Şişman, A, (2011). *Sanat ve Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Literatür

Yayıncılık.

Tansuğ, S. (1997). *İbrahim Çallı. Ezcacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1. Cilt*. İstanbul:

Yem Yayınları.

Tansuğ, S. (1995). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1992). *Şenlikname Düzeni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tollu, C. (1967). *Şeker Ahmet Paşa*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Tunalı, İ. (1989). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2000). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (1977). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*. Ankara: Doğuş

Matbaacılık ve Ticaret Limitet Şirketi Matbaası

Turan, E. (2007). *Türk Resminde Ekspresyonizm Bağlamında Ali Çelebi, Cevat Dereli, Orhan Peker, Burhan Uygur Ve Yüksel Arslan'ın Üslup Yorumlarına Yeni Bir Sunum*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Tükel, U. (1997). *Giorgione. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1. Cilt*. İstanbul: Yem Yayınları.

Tükel, U. (1997). *Masaccio. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3. Cilt*. İstanbul: Yem Yayınları.

Üner, Ö. (2013) *Resmin Temelleri*. İstanbul: Say Yayınları.

Wölfflin, H. (2000). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Yener, G. ve Nacar, T. (2017). *Ressam Neşet Günal'ın Kırsal Kesim Betimlemeleri*, <http://docplayer.biz.tr/23333019-Ressam-neset-gunal-in-kirsal-kesim-betimlemeleri.html> (Erişim Tarihi: 21.10.2017).

Yılmaz, N. (2014). *Picasso'nun İki Kübist Resmi: 'Avignon'lu Kızlar' ve 'Guernica'* <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=1256&bhjs=0> (Erişim tarihi: 07.01.2018)

RESİM KAYNAKÇASI

Resim-1: Diago Velazquez, The Surrender Of Breda (Mızraklar), 1634-35

<https://www.sanatabasla.com/2015/06/02/bredanin-teslim-olusu-mizraklar-%20the-surrender-of-breda-las-lanzas-velazquez/> (23.04.2016)

Resim 2: Giotto di Bondone, Lamentation (Ağıt), 1306

<https://www.sanatabasla.com/2013/06/11/agit-lamentation-giotto/> (23.04.2016)

Resim 3: Masaccio, Cennet Bahçesinden Kovuluş, ykş.1426

<https://www.sanatabasla.com/2014/11/18/cennet-bahcesinden-kovulus-expulsion-from-the-garden-of-eden-masaccio/> (14.02.2019)

Resim 4: Giorgione Barbarelli Da Castelfranco. The Tempest (Firtına), 1507

<https://www.sanatabasla.com/2015/01/13/firtina-the-tempest-giorgione/> (09.01.2018)

Resim 5: Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-1506

https://www.artble.com/imgs/1/b/a/314316/mona_lisa.jpg (09.01.2018)

Resim 6: Diago Velazquez Le Maninas (Nedimeler), 1656

<https://www.pivada.com/nedimeler-las-meninas> (23.04.2016)

Resim-7: Rembrandt Van Rijn Haesje van Cleyburgh'ın Portresi, 1634

<https://www.pivada.com/content/images/thumbs/0004583.jpeg> (23.04.2016)

Resim 8: Edouard Manet Bar in den Folies-Bergère, 1881-1882

<https://pixels.com/featured/a-bar-at-the-folies-bergere-edouard-manet.html> (26.04.2016)

Resim 9: Georges Seurat Sunday Afternoon on the Island of La Grand Jatte, 1884-86

<https://www.sanatabasla.com/2014/04/01/la-grande-jatte-adasinda-bir-pazar-ogleden-sonrasi-a-sunday-afternoon-on-the-island-of-la-grande-jatte-seurat/> (15.01.2018)

Resim 10: Paul Cezanne Cardplayers, 1892–95

<https://arthistoryproject.com/artists/paul-cezanne/the-card-players/>

(26.04.2016)

Resim 11: Paul Gauguin *Where do we come from? What are we? Where are we going?*, 1897-98

<https://www.pivada.com/paul-gauguin-nereden-geliyoruz-biz-neyiz-nereye-gidiyoruz> (27.04.2016)

Resim 12: Pablo Picasso *Les Femmes d'Alger (O.J.)* (1907)

<https://www.pablocicasso.org/avignon.jsp> (27.04.2016)

Resim 13: Henri Matisse *Woman With a Hat*, 1905

<https://resimbiterken.files.wordpress.com/2014/03/matisse.png> (27.04.2016)

Resim 14: Kazimir Malevich *Black Square*, 1915

<https://resimbiterken.files.wordpress.com/2014/08/malevich-black-square.jpg>
(27.04.2016)

Resim 15: Salvador Dali *The Burning Giraffe*, 1937

<http://www.leblebitozu.com/surrealizmin-en-onemli-ismi-salvador-dalinin-22-mukemmel-eseri/> (27.04.2016)

Resim 16: Ferruh Başağa, *Aşk*, 1948

<http://kolajart.com/wp/2014/07/03/serkan-azeri-ferruh-basaganin-aski-uzerine/> (26.04.2019)

Resim 17: Halife Abdülmecid Efendi *Avluda Kadınlar*, 1899

<https://dogrula.org> (05.05.2016)

Resim 18: Şeker Ahmet Paşa, *Ormanda Oduncu*,

<http://www.leblebitozu.com/onemli-turk-ressamlardan-seker-ahmed-pasanin-13-eseri/> (05.05.2016)

Resim 19: Osman Hamdi, *Kaplumbağa Terbiyecisi*, 1906

<https://www.turkishnews.com/tr/content/2014/10/28/kaplumbaga-terbiyecisinin-oykusu-osman-hamdi-bey/> (05.05.2016)

Resim 20: Süleyman Seyyit, *Derviş*, 1898

<http://rainbow7.blogcu.com/suleyman-seyyid-in-resimleri-ve-hayati/846334>
(05.05.2016)

Resim 21: İbrahim Çallı, Zeybekler, 1924

<https://listelist.com/ibrahim-calli-kimdir/> (27.03.2018)

Resim 22: Neşet Günal, Başakçılar, 1961

www.cappadociaexplorer.com/image.php?f=201611301651_ng5basakcilar.jpg
(05.05.2016)

Resim 23: Aydın Ayan, İçerisi ve Dışarı, 1990

<https://octopodartdotcom.wordpress.com/tag/aydin-ayan/>

Resim 24: Levni Kazasker ve Kadınlara Verilen Ziyafet, 1720

<https://tr.pinterest.com/pin/277393658269042324/>

Resim 25: Ömer Uluç, Mor Saçlı Kadın(1981)

<http://www.beyazart.com/sanatci/%C3%96mer-Ulu%C3%A7> (05.05.2016)

Resim 26: Cevat Dereli, Sandalda Balık- Ekmek

<http://www.artnet.com/artists/cevat-dereli/sandalda-balik-ekmek-XiQ3G3KuhT4Pmgxq6n1raQ2> (05.05.2016)

Resim 27: Hüseyin Avni Lifij, Pipolu, Kadehli Oto portre, 1906

https://serkanhizli.files.wordpress.com/2015/06/img_20150606_162022.jpg
(05.05.2016)

Resim 28: Cemal Tollu, Hatay' da Portakal Bahçesi, 1958

Köken, M. (2014). Hitit Uygarlığının Çağdaş Türk Resmine Etkisi.
Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi, Konya.
(11.04.2018)

Resim 29: Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo, 1928

<https://www.tarihnotlari.com/ali-avni-celebi/ali-avni-celebi-maskeli-balo-1928/>
(21.01.2018)

Resim 30: Adnan Turani, Siyah Kemancı, 1998

Deveci, E. (2013). Sanatçı ve Sanat Eğitmcisi Adnan Turani. Necmeddin
Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora
Tezi. Konya.(11.04.2018)

Resim 31: Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 1977

<https://www.tarihnotlari.com/nurullah-berk/> (05.05.2016)

Resim 32: Mehmet Gülerüz Belive Me (İnan Bana), 2012

<http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&lc=en> (28.03.2018)

Resim 33: Şükriye Dikmen, Portre, 1948

<http://www.artnet.com/artists/sukriye-dikmen/> (28.03.2018)