

**BATILLAŐMA SÜRECİNDE TÜRK RESMİNDE
FİGÜR MEKÂN İLİŞKİSİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Mustafa Devran TOSUN

Kütahya - 2014

T.C.
DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**BATILILAŞMA SÜRECİNDE TÜRK RESMİNDE
FİGÜR MEKÂN İLİŞKİSİ**

Danışman:
Prof. Dr. Lale ALTINKURT

Hazırlayan:
Mustafa Devran TOSUN

Kütahya - 2014

Kabul ve Onay

Mustafa Devran Tosun'un hazırladığı "Batılılaşma Sürecinde Türk Resminde Figür Mekân İlişkisi" başlıklı Yüksek Lisans tez çalışması, jüri tarafından lisansüstü yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

...../...../2014

Tez Jürisi	İmza	
	Kabul	Red
Prof. Dr. Lale ALTINKURT (Danışman)		
Yrd. Doç. Dr. Pınar YAZKAÇ		
Yrd. Doç. Dr. Selda MANT		

Doç. Dr. Soner AKKOÇ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yemin Metni

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “ Batılılaşma Sürecinde Türk Resminde Figür Mekân İlişkisi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2014

Mustafa Devran TOSUN

Özgeçmiş

Mustafa Devran Tosun, 15.07.1986 tarihinde Eskişehir’de doğdu. Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümünü bitirdikten sonra, Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim- İş Öğretmenliği Bölümünden 2008 yılında mezun oldu.

- Terraco resim yarışması sergileme ödülü (Eskişehir 2005)
- Karnaval Görsel Tasarım ve Organizasyon karma fotoğraf sergisi(Eskişehir 2006)
- Çevre ve Orman Bakanlığı Resim yarışması sergileme ödülü (Ankara 2006)
- Dumlupınar Üniversitesi Ahmet YAKUPOĞLU Resim yarışması Mansiyon ödülü (Kütahya 2007)
- Art Forum Resim yarışması sergileme ödülü (Ankara 2007)
- Gesam resim yarışması sergileme ödülü (İstanbul 2007)
- Söbütay ÖZER resim yarışması sergileme ödülü (Ankara 2007)
- Dumlupınar Üniversitesi Ahmet YAKUPOĞLU Resim yarışması Sergileme ödülü (Kütahya 2008)
- Eskişehir Sanat Derneği Karma resim sergisi (Eskişehir 2008)
- Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Mezuniyet sergisi (Eskişehir 2008)
- Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Kişisel resim sergisi (Eskişehir 2008)
- Sanat Dünyası (Talens) resim yarışması Mansiyon ödülü (İstanbul TÜYAB 2008)
- Dumlupınar Üniversitesi Ahmet YAKUPOĞLU Resim yarışması Sergileme ödülü (Kütahya 2009)
- Dumlupınar Üniversitesi Öğretim Elemanları ve Yüksek Lisans Öğrencileri Karma resim sergisi (Kütahya-İzmir-Afyon 2010)
- Kültürler Arası Kültür Kampı Resim Yarışması 3. lük ödülü (Roma ve Denizli Sergisi 2012)
- Ege Art resim yarışması sergileme (İzmir 2013)
- 15.ve 16. Küçük Şeyler Resim sergisi (İstanbul Terakki- Ankara Galeri Soyut 2013)
- Çanakkale Üniversitesi Resim Yarışması Mansiyon ödülü (Çanakkale 2013)

ÖZET

BATILILAŞMA SÜRECİNDE TÜRK RESMİNDE FİGÜR MEKÂN İLİŞKİSİ

TOSUN, Mustafa Devran
Yüksek Lisans Tezi, Resim Ana Bilim Dalı
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Lale ALTINKURT
Mayıs, 2014, 144 sayfa

Bu araştırmada Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma süreci içinde yer alan 19. yüzyılın son çeyreğinden, Cumhuriyetin Kuruluşu ile yeni bir sürece giren Türkiye'nin 1950 yıllarına kadarki dönemi içinde Türk Resim sanatında figür ve mekân ilişkisinin ele alınışı kuramsal bir çerçevede incelenmiştir.

Araştırma, Türk Resminde mekân figür ilişkisini ele alan sanatçılar ve yapıtlarıyla sınırlandırılmıştır. Araştırmada Osmanlı devletinin son döneminde başlayan ve Cumhuriyetin kuruluşu ile devam eden modernleşme ve çağdaşlaşma düşüncesi ve bu değişimin, yenilik arayışının resim sanatında figür ve mekân ilişkisi çerçevesindeki etkisi ele alınmıştır. Bu değişimde Osmanlı padişahlarınca saraya davet edilen yabancı ressam, azınlıklar ve batıya eğitim almaya giden asker ressamın önemli katkıları olmuştur. Batılılaşma süreci ile birlikte özellikle Avrupa'da ortaya çıkan akım ve oluşumların paralelinde Türkiye de de resim sanatı gelişme göstermiştir. Bu gelişimin hızlı ve içselleştirilememiş bir gelişme olduğu söylenebilir. Çünkü batıdaki kültür sanat ortamındaki yaşanan süreç (Rönesans ve Barok gibi) Türk sanat ortamında yaşanmadığından içselleştirilememiştir. Minyatürden batı resminin genel kurallarına geçiş sürecinde figür, model sorunu, daha ortada olmayan sanat akademilerinin kuruluşu ve akademik anlamda eğitim verebilecek sanatçıların yabancı oluşu ya da yeterli olmayışına rağmen resimde çağdaş ülkelerle paralellik sağlanması açısından ilerleme olduğu görülmüştür. Resim sanatında bu değişime paralel olarak mekân ve nesnelerin daha gerçekçi ifade buluşu, nesnelerin ve en önemlisi insanın bir fotoğraf gerçekliği ya da izlenimci anlayışın romantizmle harmanlanmış yeni senteziyle, bazen dışavurumcu bir tavırdaki ya da soyutlanmış bir kurgu içinde yer alışı önemli bir gelişme olarak görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Resim sanatı, Resimde Figür, Resimde Mekân, Türk Resmi, Figür ve mekân ilişkisi.

ABSTRACT**FIGURE AND SPACE RELATIONSHIP IN THE WESTERNIZATION
PROCESS OF TURKISH PAINTING**

TOSUN, Mustafa Devran
M.A. Thesis, Department of Painting
Supervisor : Prof. Dr. Lale ALTINKURT
May, 2014, 144 pages

This study examines how the figure and space relationship was approached in Turkish Painting in the period between the last quarter of the 19th century of Ottoman Empire that marked the Westernization process and the 1950s of Turkish Republic that represents the start of a new era in a theoretical framework.

This research only focuses on the painters and artwork in Turkish Painting that tackled the figure and space relationship. The study shows how changes followed by modernism and contemporary thought influenced this relationship in the art of painting. Foreign artists invited to palaces by Ottoman Sultans, minorities and soldier painters who went to Europe made a significant contribution to this change. Turkish art of painting evolved along with the process of Westernization and art movements in Europe. It can be said that this is a rapid and uninternalized development since processes like Renaissance and Baroque was not experienced in Turkish art. Despite the figure and model problem, the late construction of art academies and incompetent or foreign scholars, a progress was seen on the transformation from miniature to general rules of western paintings. Besides this progress, a more realistic expression of space and objects started to appear in Turkish painting. The appearance of humans and objects in an expressive or abstract set up, followed by the understanding of a photographic reality of people and objects along with the new synthesis of impressionism and romanticism was considered as an important development in the art of painting.

Keywords: Turkish Painting, Space in Painting, Figure in Painting, Turkish Painting, Figure and Space Relationship.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİMDE FİGÜR MEKÂN İLİŞKİSİ

1.1. RESİMDE FİGÜR MEKÂN KAVRAMI.....	9
1.1.1. Figür Kavramı	9
1.1.2. Mekân Kavramı.....	10
1.2. BATI RESİM SANATINDA MEKÂN VE FİGÜR SORUNU	12
1.3. RESİMDE FİGÜR MEKÂN İLİŞKİSİNİ ETKİLEYEN PLASTİK İLKE	
VE ELEMANLAR	27
1.3.1. Tasarım İlkeleri	30
1.3.2. Resim Elemanları	27

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE FİGÜR MEKÂN İLİŞKİSİ

2.1. BATILI ANLAMDA RESİM ANLAYIŞINA GEÇİŞ SÜRECİNDE FİGÜR	
MEKÂN SORUNU	36
2.2. TÜRK RESMİNDE İZLENİMCİLİĞİN ETKİSİ: ASKER RESSAMLAR,	
ÇALLI KUŞAĞI VE ŞİŞLİ ATÖLYESİ.....	51
2.3. D GRUBU SANATÇILARININ RESİMLERİNDE FİGÜR MEKÂN	
İLİŞKİSİ	64
2.4. YENİLER GRUBU SANATÇILARININ RESİMLERİNDE FİGÜR	
MEKÂN İLİŞKİSİ.....	74

2.5. ON'LAR GRUBU SANATÇILARININ RESİMLERİNDE FİĞÜR MEKÂN İLİŞKİSİ	79
---	-----------

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİMLERİN FİĞÜR MEKAN İLİŞKİSİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

3.1. ŞEKER AHMET PAŞA (1841-1907).....	90
3.2. OSMAN HAMDİ BEY (1842- 1910)	92
3.3. HOCA ALİ RIZA (1858 - 1930)	97
3.4. İBRAHİM ÇALLI (1882-1960).....	98
3.5. FEYHAMAN DURAN (1886-1970).....	101
3.6. NAMIK İSMAİL (1890-1935).....	102
3.7. ŞEREF KAMİL AKDİK (1899-1972)	104
3.8. AHMET ZEKİ KOCAMEMİ (1900-1959).....	107
3.9. TURGUT ZAİM (1906-1974).....	109
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	114
KAYNAKÇA	117
DİZİN	129

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1.1: Masaccio, 1427, “Kutsal Üçlü, Meryem Aziz Yahya ve Bağışçılar”, Maria Novella Floransa.	15
Resim 1.2: Antonello da Messina, 1470, “Aziz Hieronymus”, 45.7x36.2 cm, , Nationaly Galery, Londra.....	16
Resim 1.3: Raphael, 1504, “Bakire Meryem’in Evlenişi”, Milano.	17
Resim 1.4: Johannes Van Eyck, 1434, “Arnolfin’in Evliliği”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59.7x81.8 cm	18
Resim 1.5: Velazques, 1656, “Las Meninas” (Nedimeler), Tuval Üzerine Yağlıboya, 320x276cm,.....	20
Resim 1.6: Andra Pozzo, “Tavan Freski”	21
Resim 1.7: Caspar David Friedrich, 1918, “Sis Denizi Üzerinde Gezgin”, 94.8x74.8 cm.....	22
Resim 1.8: Edouard Manet, 1862, “Kırda Öğle Yemeği”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81.9x104.5 cm.....	23
Resim 1.9: Van Gogh, 1988, “Gece Kahvehanesi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x65.5 cm.....	25
Resim 1.10: Picasso, 1937, “Guernica”, 349x776 cm.....	26
Resim: 2.1: Matrakçı Nasuh, “Sultan’ın Barbaros’u Kabulü”, Süleymanname	38
Resim 2.2: Nakkaş Osman, 1581, “Sultan 3. Murat’ın Tahta Çıkmak Üzere Saraya Gelişi”, Şehinşahname 1.	39
Resim 2.3: Nakkaş Osman, “3. Murat Surnamesi”, Topkapı Sarayı Müzesi.....	40
Resim 2.4: Nakkaş Nakşi, “Gazanfer Ağa Medresesi”.....	40
Resim 2.5: Levni, “Sultan 3. Ahmet, Kebir Musavver”, Silsilename.....	41
Resim 2.6: Nakkaş Osman, 1710-1720, “1.Selim, Kebir Musavver”, Silsilename.	42
Resim 2.7: Refail İmzalı, 1747, “Kadın Portresi”.....	42

Resim 2.8: 1793, “Kağıthane’deki Kır Eğlencesi”, Fazıl Enderuni Hübanname ve Zenanname.	43
Resim 2.9: Hüseyin Giritli, “Yıldız Sarayı Bahçesinden”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92cm.	45
Resim 2.10: Abdullah Biraderler, Fotoğraf, Adnan Çoker Albümü.	45
Resim 2.11: Süleyman Seyyid, 1904, “Portakal”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 33x46 cm.	46
Resim 2.12: Osman Hamdi, “Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x105.5 cm.	48
Resim 2.13: Osman Hamdi, 1881, “Gebze’den Manzara”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75x120 cm.	49
Resim 2.14: Abdülmecit, “Şemsiyeli Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 143x83 cm. .	50
Resim 2.15: Abdülmecit, Tuval Üzerine Yağlıboya, 155x211 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	51
Resim 2.16: Halil Paşa, 1898, “Şakayıklar ve Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119.5x72.5 cm.	52
Resim 2.17: İbrahim Çallı, “Balkonda Oturan Kadınlar”, Tuval Üzerine Yağlıboya. ..	54
Resim 2.18: İbrahim Çallı, “Gece Baskını”, Tuval Üzeri Yağlıboya, 175x225 cm.	55
Resim 2.19: Hikmet Onat, 1962, “Topkapı Sarayı Harem Dairesi Şensar Köşkü”, Tuval Üzerine Yağlıboya.	55
Resim 2.20: İbrahim Çallı, “Topkapı Sarayı”, Tuval Üzerine Yağlıboya.	56
Resim 2.21: Hikmet Onat, 1915, “Siperde Mektup Okuyanlar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 141x120 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu...	57
Resim 2.22: Mehmet Ruhi, 1926, “Çulha-Dokumacı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x160 cm.	57
Resim 2.23: Hüseyin Avni Lifij, 1917, “Alegori Savaş”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x200cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi.	58

- Resim 2.24:** Namık İsmail, 1924, “Nü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 26x17 cm , Ömer Dinçkök Koleksiyonu. 59
- Resim 2.25:** Namık İsmail, 1917, “Sedirde Uzanan Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 131x180 cm, , Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Koleksiyonu. 59
- Resim 2.26:** Namık İsmail, 1917, “Tifüs”, Tuval Üzeri Yağlıboya, 170x190 cm. 60
- Resim 2. 27.** Nazmi Ziya, “Gelincik Tarlası”, Tuval Üzeri Yağlıboya, 24x18 cm. 61
- Resim 2.28.** Monet, 1873, “Gelincik Tarlası”, Tuval Üzeri Yağlıboya. 61
- Resim 2.29:** Zeki Kocamemi, “Edirne Kapı Eyüp Yolu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38x54.5 cm. 63
- Resim 2.30:** Cevat Dereli, “Harman”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x131.5 cm. 64
- Resim 2.31:** Nurullah Berk, “Yıkanan Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x70 cm. . 65
- Resim 2.32:** Nurullah Berk, “Çömlekçi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x110 cm. 65
- Resim 2.33:** Cemal Tollu, 1956, “Ana ve Çocuk”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89x116 cm. 67
- Resim 2.34:** Cemal Tollu, “Ankara’da Keçiler”, Tuval Üzerine Yağlıboya. 67
- Resim 2.35:** Cemal Tollu, 1933, “Alfabe Okuyan Köylüler”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x73.5 cm. 66
- Resim 2.36:** Zeki Faik İzer, 1933, “İnkılap Yolunda”, Tuval Üzerine Yağlıboya 176x237cm ve Eugene Delacroix, 1830 “Halka Yol Gösteren Özgürlük”... 68
- Resim 2.37:** Elif Naci, “Saklanan Çocuk”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x73 cm. 69
- Resim 2.38:** Abidin Dino, 1931-32, “Parmak İstifleri”.. 69
- Resim 2.39:** Eşref Üren, “Su İşleri Kampı”, Duralit Üzerine Yağlı Boya. 70
- Resim 2.40:** Turgut Zaim, “Yörük Kadını”, Tuval Üzeri Yağlıboya. 71
- Resim 2.41:** Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1945, “Çorum, İğdeli Gelin Halayı”, Guaj ve Yağlıboya, 70x100 cm. 72
- Resim 2.42:** Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1946, “Kırmızı Han Kahvesi”, Tuval Üzeri Yağlıboya, 58x72 cm. 73

- Resim 2.43:** Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1943, “Mavi Yeşil Han Kahvesi”, Tuval Üzerine Yağlıboya. 73
- Resim 2.44:** Edip Hakkı Köseoğlu, “Mandalalar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x81 cm. 74
- Resim 2.45:** Ruhi Arel, 1930, “Atatürk Köylülerle”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 185x142 cm, İş Bankası Genel Müdürlüğü Arşivi..... 75
- Resim 2.46:** Ruhi Arel, 1930, “Resmi Geçit”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 125x90 cm.. 75
- Resim 2.47:** Avni Lifij, 1913, “Kalkınma”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 173.5x505 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi..... 76
- Resim 2.48:** Namık İsmail, 1923, “Harman”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 165x200cm.. 76
- Resim 2.49:** Turgut Zaim, “Buğday”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x71 cm..... 77
- Resim 2.50:** Ferruh Başağa, 1940, “Manzara”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x80 cm. . 78
- Resim 2.51:** Ferruh Başağa, 1948, “Aşk”, 60x85 cm..... 78
- Resim 2.52:** Ferruh Başağa, 1945, “Satranç”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x65 cm. ... 79
- Resim 2.53:** Ferruh Başağa, 1947, “Sütçü Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x60 cm. 79
- Resim 2.54:** Turgut Zaim, “Adalardan”, Tuval Üzerine Yağlıboya. 82
- Resim 2.55:** Turgut Zaim, “Topkapı Sarayına Doğru”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x54 cm..... 82
- Resim 2.56:** Nedim Günsur, “Eski Sokak”, Tuval Üzerine Yağlıboya..... 83
- Resim 2.57:** Mehmet Pesen, “Gelin ve Kağnılar”, Tuval Üzerine Yağlıboya. 84
- Resim 2.58:** Orhan Peker, “Balıkçı Çocuk ve Kediler”,Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x2.70 cm..... 85
- Resim 2.59:** Mustafa Esirkuş, “Folklor”, Tuval Üzerine Yağlıboya. 85
- Resim 2.60:** Mustafa Esirkuş, “Balıkçılar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x60 cm..... 86
- Resim 2.61:** Fikret Otyam, “Hatıra”, Tuval Üzerine Yağlıboya. 86
- Resim 3.1:** Şeker Ahmet Paşa, “Orman”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x181 cm. 91

- Resim 3.2:** Osman Hamdi Bey, 1880, “İki Müzisyen Kız”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x38 cm..... 94
- Resim 3.3:** Hoca Ali Rıza, “Çeşmeli Peyzaj”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 24,5x34 cm. 97
- Resim 3.4:** İbrahim Çallı, “Nü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x146 cm. 99
- Resim 3.5:** Feyhaman Duran, 1916, “Doktor Akil Muhtar’ın Portresi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92 cm. 101
- Resim 3.6:** Namık İsmail, 1922, “Çıplak”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 112x82 cm. 103
- Resim 3.7:** Şeref Akdik, 1930, “Köpekli Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130.5x70 cm..... 105
- Resim 3.8:** Ahmet Zeki Kocamemi, 1935, “Mekkare Erleri”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 123x195,5 cm..... 108
- Resim 3.9:** Turgut Zaim, 1933, “Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk’e Şükranı” (sol, sağ, orta pano), Tuval Üzerine Yağlıboya, 130.5x298.5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu..... 111

TEZ METNİ

GİRİŞ

İnsan, varlığını ve etrafındaki diğer canlı ve cansız nesnelere belli bir uzam ve zaman boyutu içinde algılamaktadır. Sanat yapıtı olarak resim, kapladığı alanı nedeniyle nesnelere dünyasındaki bir yeri işgal etmekle birlikte, kendi yüzeyinde boyar – çizer malzemeyle gözümüzde ayrı bir mekân boşluk-uzam algısı yaratmaktadır. Mekân kavramı, uzayın insan eliyle sınırlanmış hali olarak tanımlanabilir. Resim sanatında mekân, kompozisyonu oluşturan betilerin hep birlikte üçüncü boyut yanılması yaratacak nitelikte oluşturulup konumlandırılmaları anlamına gelir. Bir açıdan resmin iki boyutlu olduğu gerçeğini aşmaya çabalamakla eş anlamlı gibidir. Mekân sorunu ancak, üç boyutlu olan gerçekleri iki boyutlu yüzey üstünde üçüncü boyut yanılması yaratacak biçimde “yeniden üretmek” istendiği zaman gündeme gelmektedir (Eczacıbaşı, 1997: 1193, Atalayer, 2006: 33). Mekân bir boşluk olarak ele alınır ise onu görünür kılan şeylerden belki de en önemlisi canlı ya da cansız nesnelere yer aldığı bir doluluk hali yaratılarak oluşturulabilir. Bu durumda nesnelere ve yer alış biçimleri, konumları ile mekânın ortaya çıkışında belirleşinde, mekânı görünür kılan sınırlarını çizilmeye katkı sağlayan, önemli unsur olarak karşımıza çıkar.

Sanatçının aktarmak istediğini bir mekân içinde figürler aracılığıyla daha etkili ya da ayrıntılı olarak aktarabilmesi ve fiziksel gerçekliğe uygun bir temsiliyet, önemli bir sorun olmuştur. Bu aktarmada daha iyi ifade etme düşüncesi, ilkel insanın içinde bulunduğu dünyayı anlamaya çalışırken mağara duvarlarındaki satırlara ya da boşluklara bulunduğu mekâna, çevreye ait canlıları çizerek dünyayı anlamaya çalışmasından bugüne kadar tartışılan bir konu olmuştur. Mağara duvarlarındaki resimlere bakıldığında insanoğlunun resimde figüre yer verirken mekânı da yok saymadığı görülmektedir. Resimde üçüncü boyut algısının yaratılması, kurulan kompozisyondaki şekillerin, çizimlerin, bir mekân içinde yer aldığı betimlenebilmesi uzun yıllar boyu teknik gözlemlerin ve araştırmaların sonucunda gerçekleşebilmiştir.

Rönesans öncesi Avrupa resmi ile İslam minyatürlerinde de benzer bir derinlik uygulaması kullanılmıştır. Minyatürlerde dikey yüzeyler karsıdan görüldüğü gibi, yatay yüzeyler ise plan biçiminde, sanki tepeden görünüyor gibi çizilir. Bu da minyatüre alışılmadık bir üst üste binmişlik duygusu verir. Doğu resim sanatının düz yüzey geleneği vardır (Karasu, 2006: 36). Ortaçağ elyazmalarını süsleyen minyatürlerin

hiçbirisi gerçek bir mekânda geçmez. Bu resimlerde doğaya uygun hemen hemen hiçbir şey yoktur. Hacim etkisi olmayan figürler, bir zemin üzerine adeta “kâğıttan kesilmiş” olup üst üste “yapıştırılmışlardır.” Resimdeki arka plan da ne gökyüzüdür, ne de bir doğa parçası: Ya altın sarısı gibi tek bir renkle boyanmıştır, ya da “duvar kağıdı” etkisi veren, tekdüze geometrik motiflerin tekrarı ile doldurulmuştur (Akyürek, 1994, 79; Karasu, 2006:36). Mekânla ilgili bu sorunlar perspektifin resim sanatında yer alması ile sanatçıların doğa ve insan arasında aradıkları bütünlük duygusu bağlamında yüzeyde mükemmel bir yanılısama ile çözümlenmiştir. Mekân kavramının resmin bir elemanı olarak algılanması ile birlikte zaman kavramının da resmin içine girmeye başladığı söylenebilir. Rönesans resminde idealizmin etkisiyle, ideal olunan figür ve duruşlarda sonsuza kadar süren bir an aktarılmış gibidir.

Rönesans dönemi resimlerindeki satıh kompozisyonları, Barok dönemde ışık-gölge oyunları ile hareketlenen renk kütlelerine yer bırakır, mekânda göz, derinlere çekilir. Barok dönem ressamılar mistik bir atmosfer içindeki, hareketlendirdiği mekânlar içindeki genellikle bol figürlü, grup portrelerine ağırlık verilen resimler yapmışlardır. Hollandalı ressamılar janr (Tür) resimlerinde ve iç mekân “interieur” resimlerine yer verirken psikolojik bir derinlik yaratarak ışık-gölgeden yararlandılar. Diyagonal kurguların yer aldığı resimlerde güçlü ışık-gölge karşıtlığı içinde figürlerin konturları eriyip hareket bağıntılarıyla sağlanan dinamik bir bütünlük oluşmakta, güçlü bir dramatik etki seyirciyi bir anda kavramaktadır. Barok üsluptaki tavan resimlerinde mimari çizimlerde derinlik etkisi uyandıracak biçimde eğrilip bükülerek kaçış noktasına doğru yükselmekte, ortadaki hareketli figürler ise sanki gök boşluğunda uçuşmaktadır. Seyirci artık tavan yüzeyini unutarak kendini etrafı çevrelenmiş bir boşlukta hissetmektedir. Rönesans resmi gibi, Barok resim de konularını büyük ölçüde dini konulardan almakla birlikte, Rönesans da asıl özne olan bu konular, Barok resimde devinimi, hareketi, duyguyu anlatmak için kullanılan araçlar haline dönüşürler. Barok resim hem neşeli saray yaşamını ele alan tablolarıyla hem de diğer yanda duran trajik hikayelerle adeta bir tiyatro sahnesinden fotoğraf karesi gibidir. Barok resimde figürler ve nesnelere tesadüfen mekânda yer almazlar. Barok resim her ne kadar izleyiciyi bu tesadüflerden uzak tercihleriyle, izleyiciyi bir tiyatro seyircisi gibi dışarıda tutuyor gibi görünse de aslında diğer bir açıdan ele alındığında seyirciyi de bir oyuncuya dönüştürerek sahnenin içine dahil etme yolları aramış ve çeşitli önermeler ileri

sürmüştür. Böylece mekân, zaman ve izleyici arasında farklı bir ağ kurmanın yollarını aramıştır. Barok resimle birlikte mekân ve nesnenin zamana ilişkin aidiyeti farklı bir açıdan ele alınmaya başlamış oldu (Kara, 2014).

Rönesans Hümanizmasında insanı merkeze alan bir anlayışla iç mekân resimlerindeki figüratif çalışmalarda bir pencere ya da kapı ile dünyeviliği ifade edecek bir düşünsel yapı ile doğaya açılan bir mekân yaratılmıştır. İnsanın dünyeviliği gündelik nesnelere ile birlikte doğa görüntüleri ile aktarılmıştır. Dış mekân resimlerinde de yine figürün merkeze alındığı doğanın ikinci planda insanı çevreleyen bir mekân yaratışıyla belirginlik kazandığı görülmektedir. Işığın universal bir şekilde tüm nesne ve figürleri aynı şekilde aynı oranda aydınlattığı görülmektedir. Resimlerdeki tüm ayrıntılar ifade edilir ve bu ışıkla net olarak görülürler. Barok resminde ise iç mekânlar karanlık ifade edilirken tek noktadan ya da birkaç noktadan aydınlatılarak mekânda yer alan diğer elemanlar yarı aydınlık yarı karanlık bir şekilde bir kısmı belirsizleşen hatta mekânın sınırının nerede bittiğini göremediğimiz bir şekilde resmedildikleri görülmektedir. Bu nedenle Klasik üslup çizgisel Barok üslup gölgeseldir. Rönesans resmi belirlilik, Barok resim belirsizlik özelliğine sahiptir. Rönesans resimlerde figürlerin ve nesnelere dağılımı merkezi, çoğunlukla simetrik bir özellik sergilerken, Barok üslupta asimetric bir yerleşim ve merkezden uzaklaşmış vurgunun resmin merkezinde yer almadığı resimlere dönüşür. Rönesans resminin genelinde resimlerde kapalı kompozisyon diye ifade edilen resme konu edilen figür ve nesnelere tuval çerçevesi dışına taşmayan, belirlenen sınırlı alanda bütün ayrıntıları ile ifade edilen kurgular yer alırken, Barok üslupta konuya destek olabilecek diğer nesnelere ya da figürlerin tualin dışına taşan bir kısmı görünen şekilde ifade edildiği görülmüştür. Bu kompozisyonlar açık kompozisyon olarak ifade edilmiştir. Romantizm akımı doğanın gerek renksel gerek lekesele bir anlayışla ifadesinde İzlenimci akımın oluşumuna katkı sağlamıştır. Modernleşme sürecinde Avrupa resminin bu güne kadar önem verdiği birçok konu, teknik, kurgu, konuya yaklaşım açısından büyük değişimlerin olduğu yeni bir dönem olmuştur. Batının yaşadığı gerek toplumsal gerek ekonomik, gerek teknolojik değişim birçok alanını etkilediği gibi sanatlarını da etkilemiştir. Bu uzun soluklu sanat serüveninde kazanılan bilgiler, kültürel birikim ve düşünceler özümserenek kazanılmıştır.

Türk resminin batılı anlamda gelişim süreci içinde Türk ressamların, iki boyutlu düzlemde üçüncü boyut algısını yaratma düşüncesi ile batının çok önceden ele aldığı, etüd ettiği konuları, tekniği, kurgusu, aktarımı açısından yaşadığı sorunları, çözümlenmeye çalıştığı tüm bu kazanımı oldukça kısa bir sürede kavrayarak aktarmaya çalıştığı bilinmektedir. Türk resmindeki asker ressamlardan, 1882 Sanayii Nefise mektebine ve Türkiye Cumhuriyetinin yeni sanat anlayışının içinde resim sanatının gelişimine bakarken, resimde mekân ve figür sorununun nasıl çözümlenmeye çalışıldığı önemli bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Batılılaşma sürecinde resim sanatında gerçekleşen yapıtları mekân ve figür ilişkisi açısından inceleyebilmek için, konunun plastik açıdan çözümlenmesine ve aktarılacak istenenin nasıl aktarıldığına dönük eser inceleme bilgilerine ihtiyaç duyulmaktadır.

Sanat yapıtı kendine özgü nitelikleri olan bir yaratmadır. Özel bir çaba ve etkinliğin sonucunda ortaya çıkan bir emeğin ürünüdür. Sanat yapıtı dış dünyadan edindiği izlenimlerin iç dünyasına ait duygularıyla oluşturduğu bir sentezdir (Ersoy, 2010: 17). Bir resmi okumak dolayısıyla anlamak ve değerlendirmek, eserin biçimsel yönünün ve içeriğinin analizi ile mümkün olur. Resmin biçimsel yapısı, organik bütünlüğünü oluşturan temel öge ve ilkelerin, kompozisyonda nasıl organize edildiğinin cevaplarıyla ortaya konan “yapısalcı (teknik-biçimci)”eleştiri ile açıklanır (Şentürk, 2012: 11)

Bir resmi kendi türleri içinde belli bir yere oturtabilmek için yapıtta var olan sanatsal unsurların neler olduğunu saptamak ve bunları tek tek incelemek gerekir. Çizgi, doku, renk, biçim, ışık, hacim, valör, mekân ve model gibi yapıtı oluşturan unsurları ayrıntılı olarak çözümlenmek gerekir. Ayrıca sanatçının yapıtını oluştururken kullandığı ilkeleri resmin öğelerini düzenlerken nasıl kullanıldığını da göstermelidir. Resimde denge, karşıtlıklar, uyum, öne çıkarma, çeşitlilik, birlik, derecelendirme, hareket, ritm, oran, derinlik ve kompozisyon üzerinde durulmalıdır (Ergüven, 1996: 27; Ersoy, 2010: 84).

Batılı anlayışı benimseyerek resim yapma düşüncesi ile sanatçı, daha önce doğulu ve İslam dünya görüşüne dayanan düzenleme biçimini terk etmeye başlamıştır. Kurtuluş Savaşı sonrası Anadolu topraklarında kurulan Türkiye Cumhuriyeti bütün kurumlarıyla, ilkeleriyle, toplumsal yaşam biçimine bakışıyla ve sanatıyla Osmanlı

devletinden bağımsız yeni bir devlet olarak kurulmuştur. Yeni kurulan cumhuriyetin, sanatı batılı sanat anlayışından etkilenmekle birlikte sanat eğitimi alanında yeni okullar kurarak sanatçıları yurt dışına göndererek, destek vermiştir. Sanat dernekleri ve sanat toplulukları yanında düzenlenen sergilerle halka ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu yeni ülkenin sanatında 1933’lerde kübist, yapısalcı (konstrüktivist) bir sanat anlayışı etkili olmuştur. 1940’larda ortaya konan yapıtlarda toplumsal konulara eğilinmiştir. Bu süreç içinde resimde mekân nasıl ifade edilmiştir? Figür resmi nasıl gelişmiştir? Sanatçıların grup sergileri ve etkinliklerinde söylemlerinde değinilen konular ve plastik sorunlar nelerdir? Bu araştırmada Osmanlı devletinde Tanzimat’la birlikte etkisini artıran Batılılaşma hareketleri ve Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1950’li yıllara kadar olan süreçte Türk resim sanatındaki mekân ve figür sorunu araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Alanyazın incelendiğinde; Sürüm (2001), Dağlılar (2005), Keskin (2007), Yılmaz (1996), Uysal (2001), Akçakoca (2003), Cevgen (2007) gibi benzer tezlerde figür-mekân ilişkisi konusunda yapılmış araştırmalar bulunmaktadır.

Sürüm (2001) “Çağdaş Türk Resminde Figür ve Mekân” konulu araştırmasında, Çağdaş Türk Resminde figür ve mekân yaklaşımları ile bu doğrultuda sanat yapıtı üreten sanatçıların resimlerinin özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlayan nedenler üzerinde durarak ortaçağdan günümüze batıdaki sanatçıların figür mekân algısını etkileyen nedenleri inceleyerek özellikle çağdaş Türk resminde figür mekân sorununun nasıl çözümlendiği üzerinde durmuştur. Sonuç olarak sanatçıların figür mekân ilişkisini çözümlemesinde batıdaki sanat akımlarının figür mekân ilişkisini çözümlemesinin Türk resminde de benzer anlayışla çözümlene çabasında oldukları gözlemlendiğini belirtir. Batı resminin Türk resmine katkısı üzerinde durulmuştur.

Keskin (2007) “Figür Mekân İlişkisi” konulu araştırmasının amacını resimlerinde, figür ve mekân ilişkisini, peyzaj resminde ve figür kompozisyonları ile sunulması olarak ifade etmiştir. Keskin de araştırmasında resim sanatında figür ve mekân ilişkisi ve 19. yüzyıl Resim sanatında figür-mekân ilişkisi üzerinde durmuş, yapıtların yapısal çözümlmelerini Çizgi, biçim, doku, kompozisyon, renk ve teknik bakımdan incelemiştir.

Dağlılar (2005) “1950-2000 Arası Türk Resminde Figür, Nesne, Mekân İlişkisi” konulu araştırmasında Türk resminin 1950-2000 arasındaki değişim, gelişim ve çeşitleniş aşamaları içindeki figür resmi geleneğinin tarihsel süreci araştırılarak, sanatsal çeşitleniş içerisinde belirginleşen sanatçılar ve eserleri incelemiştir. Konu, figürün resimdeki nesne ve mekân ile olan ilişkisi bağlamında araştırılmıştır. Figürü biçimsel olarak içine alan mekân ve bu mekân içinde bazı nesnel durumlara göndermelerde bulunan ya da bulunmayan birimlerin, birbirlerine anlamsız ve biçimsel yönden etkileri incelenmiştir. Biçim olarak insanın farklı noktalara işaret eden yönüne değinilmiştir. 1950-2000 yılları arasındaki Türk resminde özellikle figürlü kompozisyonlarda konu olarak; psikolojik baskı, hırs, yalnızlık, huzursuzluk, sevgiye özlem, insana ait sorunsallara çözüm arayışları, yabancılaşmalar görülmüştür. Resimlemelerde, toplumsallık ve kentleşmenin yarattığı süreçle birlikte toplumsal ve kişisel direnişler, göç vb. gibi olgular da sanatçıların resimlerine yansımıştır. Türk sanatçıların resimleme tavırları incelendiğinde, biçimsel olanlar insana dair, ifade, duruş vb. özellikler taşıdığında resimsel düzlem üzerinde nesnel, mekânsal olarak varlık gösteren ya da göstermeye çalışan her bir birim (ya da birimler), özneliğin yanında her zaman destekleyici unsur görevini üzerine almışlardır, şeklinde bir ifadede bulunmuştur.

AMAÇ

Bu çalışmada Batılılaşma süreciyle birlikte Türk Resminin, 19. yüzyılının son çeyreğinden Cumhuriyet Dönemi ve 1950’li yıllarına kadarki süreci içinde figür-mekân ilişkisinin nasıl ele alındığı kuramsal bir çerçevede incelenmesi amaçlanmıştır. Bu çalışmada aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1. Türk Resminde batılılaşma süreci ile birlikte resim düzleminde üç boyutluluk etkisi nasıl ele alınmıştır?
2. Resimde figür ve mekân ilişkisi hangi kuram teknik ve uygulamalarla ifade bulunmuştur?
3. Avrupa resmindeki akımlar ve oluşumların Türk resmine yansımaları sürecinde mekân ve figür sorunu nasıl ele alınmıştır?

ÖNEM

Bu araştırma özellikle Batılılaşma sürecinde ortaya çıkan resim sanatının Cumhuriyetten 1950'lere kadarki süreçte batılı anlayıştaki resim sanatının sorunlarından olan figür ve mekân ilişkisini ele alış biçimlerine dönüşümünü ele alırken örnek resimlerle incelenmesine yer vermiştir. Figür-mekân kavramı, Çağdaş Türk resim sanatçılarının figür-mekânı resimlerinde ele alış biçimleri, figür-mekânın gerekliliği ile araştırmaya değer bulunmuştur. Konu ile ilgili alan yazın incelenmiş yeterli kaynak bulunmadığı görülmüştür. Türk resminde figür ve mekân konusu ele alınırken resim analizlerine yer verilmeye çalışılmıştır.

1950'lere kadar uzanan bu süreçte batının yansıtmacı felsefenin bir sonucu olarak gerçekleştirdiği temsil düşüncesinden modernleşme ile değişen değerlerinin resme yansımaları tüm batılı ülkeleri etkisi altına almıştır. Doğu mistizmi ve felsefesinden esinlenen Türk sanatları, Osmanlı'nın gerileme dönemlerinde saraya davet edilen yabancı ressam, azınlıklar ve batıya eğitim almaya giden asker ressamın katkılarıyla resim sanatı olarak yeni bir alana yönelmiş ve plastik açıdan oldukça farklı sorunlarla karşılaşmıştır. Figür resminin yasak olduğu bir ülkede resim ve heykelin var olmaya çalışması, batıda sıradan bir durum olan figür resmi için modelin çizimi ve etüdünün bizim için, inanç ve kültürel alt yapının hazır olmayışından, geçmişte böyle bir geleneğe sahip olmayışımızdan kaynaklı olarak yaşadığı sorunlar da ayrı bir konu olarak ele alınmalıdır. Bu araştırma bu geçiş sürecindeki değişimin algılanabilmesini sağlayabilmek açısından önemlidir.

YÖNTEM

Bu araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Tarama modeli; geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde tanımlanmaya çalışılır (Karasar, 1994: 77). Ayrıca araştırmada eser analizine yer verilecektir.

SINIRLILIKLAR

Bu araştırma Osmanlı Dönemi'nin gerileme dönemiyle başlayan batılılaşma sürecinde ortaya çıkan Türk Resim sanatının figür ve mekân sorununun 1950'lere kadar ki süreçteki örnekleri ele alan konularla ve resimlerle sınırlıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM
RESİMDE FİGÜR MEKÂN İLİŞKİSİ

1.1. RESİMDE FİGÜR MEKÂN KAVRAMI

İnsan zihninin en kuvvetli ihtiyacı eşya ve olaylara bir düzen vermektir. Düzensizlik zihin için yokluk ifade eder. Düzen ise insanın kendi varlığını anlamasını sağlar. Bu bakımdan sanat bir düzene koyma işidir. Sanatçı dış dünyanın çeşitliliği ve değişikliği ile iç dünyanın çeşitliliği ve değişikliğini bir sentez içinde birleştirir. Estetik ve sanat olayı insan ve nesnelere dünyasındaki bir tür bilgi olayıdır. Croce'ye göre bir aynadaki görüntüler gibi sanatta bize gerçekliği değil, gerçekliğin görüntüsünün kopyasını verir (Ersoy, 1995: 8).

Sanat yapıtında, bir yanı ile gerçeğe dayanan, diğer yanıyla bir anlam varlığı olan iki ayrı varlık durumunun birleşiminden oluşan tam bir birlik içinde olma durumu vardır. Resim ise, iki boyutlu düzlem üzerinde üç boyutlu bir etki uyandırırken zaman boyutu ve ruhsal durumu da yansıtan bir özelliğe sahiptir. Resimde mekân düşüncesi önemli bir konu olmakla birlikte figür, mekânı dolduran elemanlar arasında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Resim tarihinde ilk örnekler arasında yer verilen mağara duvarlarındaki resimlerde doğa karşısındaki insanın kendi dışında hareketli varlıkları, hayvanları betimlediği görülmüştür. Sosyal bir varlık olan insan yaşadığı çağın genel özelliklerini düşünsel, sosyal, bilimsel, teknolojik yanlarından etkilenir. Bunun ifadesinde de figür resminin ana kahramanı olarak yerini alır. Araştırmanın bu bölümünde figür ve mekân kavramlarına ve sanat tarihinde figür resminin mekânla olan etkileşimine yer verilirken, yüzey üzerinde mekân ve mekândaki figürlerin yerleşiminin oluşumunda önemli olduğu düşünülen plastik ilke ve elemanlarına yer verilmiştir.

1.1.1. Figür Kavramı

Figür sözcüğü, Fransızca kökenli olup resim ve heykel sanatlarında betimlenen doğada rastlanan ya da düşsel her türlü varlık ve nesnenin genel adıdır. Resim sanatında önemli yeri olan figür, insan şeklini betimler. Görsel sanatlarda betimlenen doğal ya da düşsel varlıklar; dar anlamda insan figürüdür. İlk çağlardan beri sanatın temel öğesini oluşturan insan figürü sanatsal biçimlerin en yetkinidir. İnsan figürü çağlar boyu doğal durumundan başka tanrısal, bitkisel, fantastikten olağanüstüsüne kadar nice yakıştırmalar içinde betimlenmiştir.

Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bir resim soyut resim olarak ortaya koyulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa, bu bir figüratif resimdir. Figüratif resmin resimsel anlamının değeri hemen hemen tamamen bu ilişkide yatar. Soyut olduğu iddia edilen bazı resimlerde, figürasyon aslında sadece gizli tutulmuştur. Nesnelere, nesnelere bazı parçalarını veya görünümlelerinden bazılarını temsil etme isteği ve gereği, zor çözümlenebilir betimlemelerle yerine getirilmiş olsa da, bu konuda ilgili bir seyirci nesnelere imge arasındaki bu ilişkiyi keşfeder.

Sanat tarihine baktığımızda bilinen en eski resimler figüratiftir. Yine bütün çocuklar resim yapmaya başladığında soyutlama değil figürasyon yaparlar. Fakat hiçbir çocuk bilinçli veya bilinçsiz bir eğitimden kaçamaz ve genellikle figürasyonu görüp öğrenirler. Yani resim yüzeyinde temsil edilen nesnelere tanımanın bir eğitim sonucu olduğunu ve bu temsillerin genellikle kabul edilmiş bir takım koşullara bağlı olup, bunların anlamını kavramak için bu nesnelere daha önce karşılaşıp öğrenilmiş olması gerektiği belirtilebilir. O halde figür resmi birbirinden farklı, iki anlamın sentezinden meydana gelir. Biri temsil edilen nesnelere formel, psikolojik, sosyal özelliklerinin anlamı, diğeri de bu saydığımız terimlerin resimsel plastik anlamıdır. Figüratif resim temsil ettiği şeyin yanılmasıdır. Bu yanılma bizim algılarımız tarafından gerçek, iki boyutlu imgeler haline dönüştürülerek algılanır. Fakat bu yanılma fotoğrafta olduğundan farklıdır. Üç boyutlu bir nesne iki boyut içinde anlatılırken zorunlu olarak deformasyona uğrar. Her figüratif ressam kendine özgü deformasyonlar kullanır. Deformasyon modern resmin getirdiği bir yenilik değildir. Modern sanatlarla gelişim göstermiştir. Buradan hareketle figüratif resmi doğayı taklitten ayırabiliriz. Figüratif resim görünen dünyanın düzenlenmiş mantığından çıkmış bir çizgi, renk ve biçim dilidir. (Kınalı, 2006: 11-12, Eczacıbaşı, 1997: 589).

1.1.2. Mekân Kavramı

Mekân için kısaca uzayın sınırlanmış bir parçası denilebilir. Sözcük tanımlarında mekân bir şeyin, bir kişinin bulunduğu, bir eylemin veya olayın geçtiği yer olarak tanımlanır. Ancak mekân kavramının bu sözlük tanımı onun sanatsal olguları arasındaki yerini açıklığa kavuşturmadığı gibi mekân yaratma sorunu, sanat dallarından

her birinde farklı nitelik ve ağırlıkta yer tutmaktadır. Dolayısıyla genel bir mekân tanımı yapma çabası aydınlatıcı olmaz (Eczacıbaşı, 1998: 1193).

Üç boyutlu evrenimizde nesne ve uzay diyalektik bir ilişki içindedir. Bir bütünün birbirini tamamlayan parçalarıdır. Nesnenin olduğu yerde uzay yoktur, uzayın olduğu yerde de nesne... Boşluk ve doluluk, varlık ve yokluk gibi kavram çiftleri bu ilişkiden doğar. Görsel sanatlarda uzay kavramı nesnelere arasındaki boşlukları çağrıştırdığı kadar, özellikle iki boyutlu görsel sanatlarda perspektif gibi yöntemlerle yaratılan üç boyutluluk yanılsaması ile de ilişkilendirilir. Leonardo'ya göre gerçek sanat iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu bir uzay hissi yaratabilmektir (Kınalı, 2006: 13). Resimde üç boyutluluk etkisi ve derinlik yanılsamasını, nesnelere ön arka ilişkisini belirlerken perspektif gibi espas ta önemlidir. Resmin içine ve dışına doğru oluşan ritimle, tekrarlarla, bu tekrarlarla çizgi tekrarları renk tekrarları biçim tekrarları ile hareket sağlanır ve nesnelere ve biçimlerin birbirini itip çekmesi ile yanılsamaya dönüşür.

İnsanın fiziksel mekân kavrayışı, bu kavrayışın sınırsızlığı, sınırlı bir yüzeye yerleştirildiğinde anlatımın araçları, anlatımın tekniği ve biçimi önem kazanır. Mekânın sınırlı yüzeye, tuvale yerleştirilişi, mekânı belirleyen çizgilerin, ki bunlar duvar, taşıyıcı gibi fiziksel unsurlar yanında insanı da resme dahil ederken, mekânın taşıyıcıları dışında insani duygusallığın da bir parçasıdır (Burtek, 2011: 31).

Açık mekân kavramı dış mekân kavramı ile eş anlamlıdır. Uzay bizim için kavranabilecek en açık mekândır. Deniz ortasında bulunan bir tekne bir açık mekânı oluşturur. Açık mekânın tam tersi kapalı mekândır. Genellikle kapalı mekânın etrafı sınırlayıcı elemanlarla çevrilidir. Görüntü kendi içinde kapalıdır. Yüzeyin ön planına yalnızca tek ağır değer konulup, çevresinin hafif renk ve çizgilerle kuşatılmasıyla oluşturulan mekân derin mekândır. Böylece tüy gibi uçan uzak planlarda her şey kaybolmaktadır. Yakında olanlar açıkça seçilirken uzakta kalan her şey sisler içinde eriyip gider. Plastik mekânda zorlayıp iten bir dolgunluk ile plastik oyluma ağırlık verilir. Arka plan tıkanıp, figürler öylesine öne çekilir ki her biçim yüzeye çarpıyormuş izlenimini uyandırır. Böylece ortaya neredeyse elle tutulabilir plastik çıkar. Bu şekilde kurulmuş mekâna plastik mekân denir. Yüzeysel mekânda yüzey korunur. Göz

derinlikte dolaşmak zorunda değildir. Bir bakıma perspektif kuralları ihmal edilerek yüzeysel anlayışa bağlı kalınır (Kınalı, 2006: 16-21).

Ressamın mekân kavrayışındaki değişiklik, kendi yaşamsal mekân değişimleri tuvallerinde anlatımlarla anlatılırken, ressam izleyicisine, kendi hikayesini anlatabileceği olanakları da sunar (Burtek, 2011: 35).

1.2. BATI RESİM SANATINDA MEKÂN VE FİGÜR SORUNU

Resim tarihi, bir bakıma mekânın temsil edilmesine ilişkin seçeneklerin öyküsüdür. Çünkü öznel tavrın kendisini ele verdiği tüm ipuçları mekânla hesaplaşma sürecinde gizlidir. Öte yandan mekânın görünmeyen varlığı, hiçbir zaman bir değerlendirme ölçütü olarak gündemde kalmasını engellememiştir. Nitekim renk, çizgi, ışık, gölge, perspektif gibi öğeler ile mekân arasında organik bir bağlantı vardır. Buna göre ya mekânın temsil edilmesindeki farklılıktan ötürü bu öğeler bir başka konuma geçip, işlevsel açıdan değişime uğramışlar ya da doğrudan doğruya bu öğelerin kendisine yönelik bir hesaplaşma istemi git gide ve zorunlu olarak, mekânı ilgilendiren bir sorgulamaya dönüşmüştür (Ergüven, 1992: 45).

İlkel toplumlarda resim, yararlılık açısından yapılan bir etkinliktir. Burada ortaya çıkan hayvan resimlerindeki gerçekçilik, üç boyutluluk etkisi uyandırma çabası, büyüünün gerçekleşmesi açısından önemli idi ve ilkel insanların önemli birer gözlemci olduğunu da gösteriyordu. Mekân olarak yaşadıkları doğaya ait bir şeyden ziyade av hayvanlarının üç boyutlu etkisi dikkat çekicidir. Buzul çağında resimlenmiş mağaralardaki resimler; ilkel insanı çevreleyen dünyayı, düşüncelerini, rüyalarını anlatmaktadır. Resimlerin genel karakteri, bunların çizgiden ibaret oluşudur. Solutreen çağı, çizgiden ibaret desenden, renk lekeleri ile artistik olarak yapılmış ve büyük bir serbestliği bulan resimlere geçiş evresidir. Still gittikçe plastikleşmiş ve anlatım canlılaşmıştır. Formlarda hareket özelliği önem kazanmıştır (Magalhaes, 2008: 14; Kaçar, 1997: 52).

Mısır medeniyeti, insan figürünü ve mekânı iki boyutta verebilmesi için katı ölçütler belirlemiştir. Mısırlı ressamlar kendi kişisel dünya görüşlerini tasvir etmek yerine belirlenmiş ölçülere boyun eğerek öncelikle bir devrin duygusunu anlatmıştır. İnsan figürü iki farklı görüş açısından yani cepheden ve profilden çalışılmıştır. Gözler,

kulakla ve üst beden cepheden; kafa, kalça ve uzuvlar profilden gösterilmiştir. Frontal figürler genelde simetrik olarak düzenlenmiştir ve bir grup figür çoğunlukla diğer bir grupta karşılıklı durur; aynadan görünüyormuş gibidirler (Magalhaes, 2008: 24).

Yunan sanatında ise insan ön plana çıktığı için daha gerçeğe yakın, üç boyutlu figür anlayışı görülmektedir. Yunan sanatında en etkileyici Klasik ve Helenistik rölyef ve heykellerde gerçeklik idealize edilmiş formlar olarak yer almıştır. Ortaçağ resim sanatı genellikle stilize edilmiş insan figürlerinin yanı sıra geometrik ve bitkisel bir süslemenin farklı stilizasyonlarında kendini hissettirmektedir. Bunun nedeni dinsel kalıplaşmış dogmaların ifadesinde dinsel ideolojinin ve mesajların doğrudan, dolaysızca verilmesi kaygısıdır. Özellikle Bizans sanatında gördüğümüz Ortaçağ sanatına özgü statik ve şematik figür gerçeklikten uzaklaşmayı dile getirir. 14. yüzyılla birlikte Ortaçağ'ın stilize edilmiş formları değişime uğrar ve yapıtlarda derinlik hissini uyandırabilecek yeni kurallar perspektif kuralları olarak geliştirilir. İki boyutlu mekân anlayışı, özellikle Giotto'nun freskolarında görülmeye başlayan yeni bir ifade stiliyle, kitlelerde kırılmalar, gölgelemeler, ileri geri planlar, mimari yapılarda kemer ve sütunların ard arda gelerek resmedilmesi ve giderek görsel ifade biçiminde farklılıkların oluşmasıdır (Kaçar, 1997: 48). 14. yüzyılda İtalya'dan başlayarak 16. yüzyıla kadar Avrupa'ya yayılan sanat hareketi olarak Rönesans “Yeniden doğuş” anlamındadır. Rönesans ressamı çizgi perspektifi yanında hava perspektifini de kullanarak, mekândaki nesnelerin daha anlaşılır bir görüntüyle algılanmasını sağlamışlardır. Figürlerde ise doğalcı bir yaklaşımın yanında idealize edilmiş formlara yer vermişlerdir. Konu olarak gündelik hayata ait konulara yer verirken, mitolojiye ve dinsel temalara daha ağırlıklı olarak değinmişlerdir.

Rönesans ustalarından Floransa Katedrali'nin kubbesinin mimarı, heykeltıraş Filippo Brunelleschi, doğada birbirine paralel giden tüm çizgilerin bizim bakış açımızdan, çizgisel bir perspektif içinde uzaktaki tek bir noktaya doğru uzandıklarını keşfetmişti. Alberti onun bu keşfi ışığında, üç boyutlu nesnelerin iki boyutlu bir yüzeye mekânsal olarak yansıtılmasını sağlayan bir konsept geliştirdi. Alberti resmin yüzeyini, ressamın dünyaya baktığı “açık bir pencere” ye benzetiyordu. Pencere, yani resim yüzeyi göz ve nesne arasına giriyor, doğal dünyadan doğruca ressamın gözüne ulaşan “akımları” yakalıyordu. Resimdeki her şeyin tek bir noktaya, kaçış noktasına doğru akması şarttı. Alberti, resmin derinliklerindeki bir noktada birleşen tüm çizgilere orantılı

olarak yatay mekân çizgilerinin aralıklarını hesapladı ve böylece nesnelerin gözden uzaklıklarına göre küçüldükleri bir ızgara oluşturdu (Krausse, 2005: 9-10).

Giotto, erken dönem İtalyan sanatında önemli ressamlardan biri olarak; fresklerinde figürleri mekân içine yerleştirirken, ışık gölge kullanımındaki ustalığı ve mekânın dinamik kullanılışı ile sahnelerinin daha gerçekçi olmasını sağlamıştır. Giotto'dan sonra Masaccio'nun fresklerinde de perspektif kurallarını uygulamakla birlikte anıtsal özellikte, kütleli ve ağır başlı figürleri ile resim sanatında önemli bir isim olarak yer almıştır.

Perspektifin keşfinin resim sanatı için taşıdığı büyük anlamı ilk kavrayan ressam Masaccio olmuştur. Masaccio sağlam bir mekân anlayışına sahip olup mekânlara yerleştirdiği tutarlı figürleriyle dikkat çekmiştir. Hacimli ve anıtsal figürlerini üç boyutlu bir mekânda hareket ettirerek Giotto'nun yolunu izlediği görülmektedir. Masaccio'nun resim sanatında bir devrim yarattığını söylemek mümkündür. Onun yarattığı bu devrim sadece perspektiften kaynaklanmamaktadır. Resimlerinde ince zerafet yerine, kütleli ve ağır başlı figürler, özgür ve akılcı eğriler yerine köşeli ve sağlam biçimler hakimdir (Sürüm, 2001: 5-6). Masaccio'nun "Kutsal Üçlü, Meryem Aziz ve Yahya" adlı duvar resmi matematiksel kurallara dayanarak yapılan ilk resimlerden biridir. Masaccio'nun figürleri perspektif yasalarına göre vurgulamak istediği şey, heykelsi ağır başlılıktır. Figürlere neredeyse ellerinizle dokunabilirsiniz. Bu durum figürleri daha anlaşılır daha yakın kılmaktadır (Gombrich, 1986: 170-171).

Resim 1.1: Masaccio, 1427, “Kutsal Üçlü, Meryem Aziz Yahya ve Bağışçılar”, Maria Novella Floransa.



Kaynak: <http://yergoksanat.blogspot.com.tr/>, 2013.

Sanatçının 1427 tarihli “Kutsal Üçlü, Meryem, Aziz Yahya ve Bağışçılar” adlı resmi matematiksel bir takım kurallara uyarak, derin bir mekân duygusunu yaratmak için adeta duvarın delindiği izlenimini vermektedir. Resmin merkezi perspektifle kurgulanan yapısı bütün olayın seyreden kişinin bakışında odaklandığı izlenimini yaratır. Kaçış noktası tam göz hizasına yerleştirilmiştir.

Rönesans dönemi ressamı özellikle hava ve çizgi perspektifini, duyarlı ve sağlam bir mekân anlayışını, portredeki titizliği ve mitolojik konulara eğilimleri ile o güne dek üzerinde durulmamış olan unsurlara değinmişlerdir (Sürüm, 2001: 5).

İtalyan Rönesans sanatçılarından Messina (1460-1475) “Aziz Hioreneymos çalışma odasında” adlı çalışmasında olduğu gibi diğer çalışmalarında bir iç mekân da çağdaş Flaman Okulu’nun etkisi görülmektedir. Mekânda yer alan figür ile diğer nesnelere, örneğin kitap, hayvanlar, nesnelere tüm ayrıntıları ile optik doğruluk içinde ifade edilmiştir. Küçük boyutlu olmasında rağmen anıtsal bir nitelik taşıyan resmin arka planında yer alan raftaki kitap, vazo gibi küçük nesnelere ve ışık-gölge oyunları ile raftaki girinti perspektifi sağlanmıştır.

Resimde ışık, Aziz’in portresindedir ve ışığı elleri üzerinden merkeze çeken bir sahne planlanmıştır. Yerdeki karolarda da merkeze yönelten bir durum söz

konusudur. Çalışmada her iki tarafından açılan pencerelerden Akdeniz manzarası olduğu hissedilmektedir. Aziz'in merkezde profilden görünen bir tavırla çalışırken ifade edilen resmin sağ tarafında bir arslan sol tarafında bir kedi, ön planında bir keklik ve tavus kuşu yer almıştır. Resimdeki mekân da yer alan nesnelere sembolik anlamlarda kullanılmıştır. Bilge kitap okurken bir kütüphanede çalışma odasında resmedilirken kitap bilgiyi temsil eder. St. Jerome milattan sonra 5. yüzyılın ilk yıllarında, İbranice metinleri esas alarak incilin Latince metnini hazırlamıştır. İncil'de St. Jerome'nin hikâyesinde arslan, St Jerome'u pençeleri ile dışarı çeker. St Jerome ev kedisi gibi hayatı boyunca takip eder. Tavus kuşu ve keklik St Jerome hikâyesi için önemlidir, tavus kuşu, daha genel olarak ölümsüzlüğü simgelemektedir.

Resim 1.2: Antonello da Messina, 1470, “Aziz Hieronymus”, 45.7x36.2 cm, ,
Nationaly Galery, Londra



Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Antonello_da_Messina_012.jpg, 2013.

Rönesans'ın önemli özelliklerini belirgin olarak ifade edebilen bir örnek yapıt olarak; Raffaello'nun “Bakire Meryem' in Evlenişi” adlı eserinde de üç boyutlu etki oluşturan bir eser olması ve merkezi kurgusu ile mekânda figürlerin yerleştirilmesi açısından önemlidir. Raffaello resimde geri plandaki köşeli çokgen tapınakla ön plandaki figürler arasında bakış açısını daha yukarı alarak geri plandaki tapınakla öndeki figürlerin arasını açar ve dolayısıyla geri planın aslında çok daha geride olduğunu rahatça vurgular ve derinlik hissi yaratır. Figürlerde ayrıntıların eklenmesi ve pozlardaki incelik de çarpıcıdır. En dikkat çekici olanı resmin ortasında yer alan

başrahibin hafifçe sağa eğilmiş duruşu ile resme kattığı dinamizmdir. Resimde ışığın genel bir ışık olarak yer alışından ayrıntılara kadar işlenmiş çizgisel üslup tavrı, bütün nesnelere ve elemanlara resim içinde yer almaktadır.

Resim 1.3: Raphael, 1504, “Bakire Meryem’in Evlenişi”, Milano.



Kaynak: <http://www.forumgercek.com/yabanci-ressamlarin-biyografileri/64325-raffaello-sanzio-raphael-1483-1520-italyan-ressam.html>, 2014.

Rönesans resminin iç mekânda yer alan figüratif resimlerinde, dışarıya açılan pencere ile dış dünya ya olan bağlılık düşüncesi varken, merkeze yerleştirilmiş figür ya da figür yığınları ile insanı merkeze alan mekân içindeki doğa görüntüsü veya diğer nesnelere, canlılar ikincil elemanlar olarak yer almaktadır.

Sanat Rönesans'a kadar sadece dinsel temalarla yetinirdi. İnsanların öte dünyadan çok, bu dünyayla ilgilenmeye başlamasıyla sanatın ele aldığı konu yelpazesi de yavaş yavaş değişmeye başladı. Güney İtalya'da sanatçılar güçlü bir desen anlayışına sahipken, Kuzey İtalya'da gerçeklik duygusunu vurgulamak daha farklı ele alınmıştır. Hollandalı ressamlar ise, teknik anlamda çizgisel perspektife önem vermiştir. Bu dönemin ünlü ressamlarından biri olan Jan Van Eyck resimde teknik gelişimlere önemli bir katkısı olan yağlı boyayı bulduğu bilinmektedir. Jan Van Eyck'in doğru perspektifli tasvirlerle olan büyük yeteneği, detaylardaki ustalığı ve figürlerle mekânı gerçeğe çok yakın resmetme kabiliyeti, onu gerçekçi sanat akımlarının atası haline getirir. Resimdeki

çifti, içinde buldukları burjuva mekânla birlikte en doğal halde betimlendiği görülmektedir. “Arnolfini’nin Evliliği” bu nedenle dinsel sanattan gündelik sanata geçişi simgeler. Kadın ve erkek muhteşem giysiler içinde evlerinde, evlilik akdine hazırlanmaktadır. Önlerinde duran küçük köpek evlilikte sadakati simgeler. Avizede yanan tek mum ise İsa’nın varlığına işaret eder. Ressam seremoniyi yansıtmış ve imzasıyla adeta tanıklık görevini yerine getirdiğini belgelemiştir. Tam karşıda duvarda asılı olan aynanın üzerinde “Jan Van Eyck buradaydı” yazmaktadır. Aynanın içinden, İki şahidin daha odada olduğunu görürüz (Krausse, 2005: 27). Sanatçı ilk defa ve belirgin bir biçimde kendini böyle anlık bir olaya dâhil etmiştir. Gerçekçi bir vurgu anlayışı ile anlık hareketler sanatçı için vazgeçilmezdir.

Resim 1.4: Johannes Van Eyck, 1434, “Arnolfini’nin Evliliği”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59.7x81.8 cm



Kaynak: <http://asaricoglu.blogspot.com.tr/2013/03/izlenimcilik-empresyonizim-dr.html>, 2014.

Uzun bir tarihi bünyesinde saklayan İtalya yine bir tür öncü rolü üstlenmiştir. Barok İtalya’da doğmuş, İspanya, Belçika, Avusturya, Güney Almanya, Bohemya ve Polonya gibi Katolik ülkelerde sevilerek benimsenmiştir. Barok dönem ressamı yapıtlarında hareketlilik ve kütleleri belirlemeye yönelik ışık-gölge kullanımıyla ilgilenmişlerdir. Resimlerinde hareketli figürlerle güçlendirilmiş derinlik duygusu egemendir (Su, 2011: 53). Ayrıca iç mekânda kullanılan bir başka nesne olarak aynanın resim için belirtilen yansıtma işlevinin, resim içindeki ayna ile yansıtmanın yansıtması şeklinde ikinci bir işlev üstlenmiş olduğu görülmektedir. Bu mekânda ayna aracılığıyla

mekândaki görünmeyen diğer mekân ve figürleri izleyiciye bir belge gibi sunan Vermeer olmuştur.

Barok dönemle birlikte kurgular asimetrik bir düzen içinde yerleştirirken, asimetrik orantılama mekân içinde yer verilen açık koyu, ışısız alanda ışıklı alanların azlığı ile denge sağlanırken ışıklı alanların yönleri ile ve tekrarları ile ritm sağlanırken vurgunun merkezden, merkezle tuvalin sınırı arasında bir alana kaydığı görülmektedir. Barok resim anlayışı ile ayna ile yaratılan bu mekân yanılımasını yaratan ressamlardan önemli bir isim de Velazquez'dir. Bu ayna aracılığıyla Velazquez, mekânsal uzamı deforme etmiştir. Resmi yapanında izleyiciye aktarıldığı mekânın genişleten yeni bir mekân yaratan aynanın bir sembol olarak yer aldığı görülmüştür. Barok resim ustalarından Diego Velázquez "Las Maninas" (Nedimeler) ya da "IV. Felipe'nin Ailesi" adlı tabloda sarayda kraliyet ailesine ait bir anı aktarırken bir tür resmi ortaya koymuştur. Tuvalin ortasında küçük prensesi infanta Margarita, etrafında nedimeler, cüceler ve bakıcılar yer alırken ressam kendini de tuvale aktarmıştır. Ayrıca kral ve kraliçenin de bu mekânda olduğunu bize belgeleyen, duvardaki aynada mekân içinde olduğunu aynadan görebileceğimiz bir yerde durmaktadırlar. Resimdeki perspektifte birden çok kaçma noktası vardır ve perspektifin hileli olduğuna dair bir izlenim elde edilir. Resmin baş oyuncusu küçük prenses İnfanta'dır. İnfanta ve hizmetçilerin gerisine, resmin içine doğru çekildiğimizi hissetmemizin nedeni, perspektifin tuhaf özelliklerinin kışkırtıcılığından çok, ortadaki dikdörtgenin arasındaki gerilimdir. Ortada, açık kapının aralığında Jose de Nieto'nun yanıltıcı figürüyle kral ve kraliçenin aynadaki yarı boy yansımaları görülür. Karanlık ayna üzerindeki aydınlık ve aydınlık açık kapı üzerindeki karanlık, yansıma(ayna) ve yanılısama(kapı) arasındaki olumlu olumsuz ilişkiler birbirine kenetlenmiştir ve sanki mıknatıs gibi gözlerimizi çeker (Dell, 2011: 230)

Resim 1.5: Velazques, 1656, “Las Meninas” (Nedimeler), Tuval Üzerine Yağlıboya, 320x276cm,



Kaynak: <http://www.artchive.com/meninas.htm>, 2014.

Barok dönem sanatçıları oldukça büyük boyutlarda, dinsel nitelikli resimler yapmışlardır. Kiliseler de saray mimarisini andıran bir tavırla birlikte, tavanlarına yapılan resimlerde de yukarıya doğru uçuşan melekler ve tavadan aşağı bakan figürlerle ferahlama hissi uyandıran, tavadan boşluğa açılan dairesel bir alan yaratılmıştır. İzleyicilerde ya da ziyaretçilerde yukarı bakarken Tanrı’ya uzanma hissi yarattığı düşünülerek yapılmış olabilir. Tavanda yapılan resimlerle gökyüzüne doğru bulutlar ve sütunların göğe doğru yükselişleri figürlerin alttan bakıldığında uçuşan etkileri ile sanki gökyüzünden cennet aşağı indirilmiş gibi bir yanılsama yaratmaktadır.

Resim 1.7’de Andra Pozzo’nun tavan freskinde ustaca kullanılmış “Trompe-l’oeil” efektleriyle gerçek kilise mekânı kendini hissettirmeden gökyüzü resmiyle bütünleşir, gözler cennetin içinde dolaşmaya başlar. Figürler yerçekiminden bağımsız havada durmaktadırlar, resmin tüm gerçekçiliğine rağmen bir şekilde ulaşılamaz görünürler. Figürler, Massacio’daki gibi “bedensellikleri” ile değil, ruhsal derinlikleri ile var olurlar. Barok ressamlar perspektife mükemmel hakim oldukları için gerçek mekânı gözü yanıltan bir tarzda uzatmayı başarıyorlardı. Gerçek mimari, resimde aynen devam ettiriliyor ve bir yanılsamanın içine doğru uzatılıyordu (Krausse, 2005: 34).

Resim 1.6: Andra Pozzo, “Tavan Freski”



Kaynak: <http://surfacefragments.blogspot.com.tr/2012/03/andrea-pozzo-and-illusionistic-ceiling.html>, 2014.

1789 Fransa ihtilali ve sonrası 1830 devrimleri Avrupa’da büyük bir değişimin göstergesi olmuştur. 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupa ve özellikle İngiltere’de çağın hastalığı adıyla da adlandırılan memnuniyetsiz bir ruh durumunun toplumda yaygınlaştığı belirtilir. Romantizm, endüstrileşme sürecine girmiş bir toplumda doğal yaşamın giderek sınırlandırılmış ve zaman kavramının (belirgin olarak ve makine – insan arasında kıyaslama nedeniyle) giderek daraltılmış bir hale getirilmiş olması ve devrimci bir ruhun yer yer kendini göstermesi sürecinde ortaya çıkmıştır. Estetik, ütopyacı bir anlayış içinde kaçınılan yalnızlık, sonluluk, ölüm, bilinmeyen tercih edilebilir duruma getirilirken; sanatçı, fantezili anlatımı gerçek dünyanın yerine yerleştirir. Kaygılı ve kinayeli anlatım romantik resimde önemlidir. Romantik resim de Barok gibi izleyiciyi kendi içine çekmeye, etkilemeye çalışmaktadır. Romantizmde karşılaşılan bireysellik 18. yüzyılın bireyselliğinden farklıdır. Burada kişi kendisi ve toplum arasında bir mesafe, çatışma görür. Sanat üstün bilgi yanında dinsel esrimenin de aracıdır. Erken dönem romantizmin duyguculuğunun yerini, duyarlık, akıl ve yürek gözüyle izlenen bir dünya alır. Alman sanatçı Caspar David Friedrich resimlerinde, geniş doğa görünümelerini resmin içine yerleştirdiği figürün karşısında açar. Doğa etkin bir anlatım içinde figüre açılır (Burtok, 2011: 88). Yüzyılın önemli romantik manzara sanatçılarından olan Friedrich, yaptığı resimlerde alegorik manzaralarından bazılarında Gotik kalıntılar yer alırken, genellikle gece, gökyüzü, sabah sisleri, çorak ağaçlar, dalgın figürler dikkati çeker.

Resim 1.7: Caspar David Friedrich, 1818, “Sis Denizi Üzerinde Gezgin”, 94.8×74.8 cm.



Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Caspar_David_Friedrich_032_%28The_wanderer_above_the_sea_of_fog%29.jpg, 2014.

“Ressam’ın görevi havayı, suyu, taşı, olduğu gibi resmetmek değildir” der ressam Caspar David Friedrich, “Ruhu, duyguları yaptığı resme yansımalıdır.” “Rugen Adası’nın Kireç Kayalıkları” resminde duygulara geniş ve heyecan verici bir pencere açmıştır. Biri korkuyla çalılığa tutunan, diğeryse gözünü uzaklara dikmiş dalgın dalgın bakan iki adam duyguyu, korkuyu ve hasreti simgeler. Sarp kayalıklarla derin uçurumun ardında gün ağarmaktadır, kızılığın denizin üzerine yansır. Manzaranın ürkütücü karakteri onu daha da çekici ve haşmetli kılar. Sivri uçlarıyla göğe yükselen kayalar manzarayı kapatmakta, görüşümüzü kısıtlayıp ruhumuzu boğmaktadır (Krausse, 2005: 58). Doğa resimlerinin peyzajların Romantizm ve Gerçekçi sanatçılar arasında önemli bir konu olarak ele aldıkları görülmüştür. Bazen Açık alanda çalışan işçiler, köylüler konu içine dahil edilirken bazen İngiliz usta Turner’ın resimlerindeki gibi fırtınalı, dalgalı denizlerin büyük lekelerle ifade edildiği atmosfer perspektifinin önemsendiği çalışmalarına kadar uzanmaktadır.

19. yüzyılda Paris modern bir metropol olmuştu. Kırsal kesim işsizlik yüzünden Fransa başkentine göç etmeye başladı. Paris nüfusu daha yüzyılın ilk

yarısında iki katına ulaştı. Hızlı sanayileşmenin ardından kent merkezi burjuva hayatın tekeline geçti. Paris burjuvazinin, eğlencenin ve metropolün cazibesine kapılarak dünyanın dört bir yanından akın eden sanatçıların şehri haline geldi.

Sanatçılar atölyelerinden çıkmış, dünyanın yeni kültür başkentinin sokaklarına salmışlardı kendilerini. Paris'in şık bulvarlarını, yeni açılan büyük eğlence mekânlarını, tren garlarının modern çelik konstrüksiyonlarını betimliyorlar ya da birlikte şehir dışına çıkıyor, modern kentlilerin artık dinlenmek için yaptıkları kır pikniklerini tuvallerine aktarıyorlardı (Krausse, 2005: 70).

Edouard Manet figürlerini bir natürmortun elementleri gibi kullanmıştır. Resim 1.8.'de "Kırda Öğle Yemeği" adlı tablosunda klasik bir resim repertuarından alıntı yapmıştır. Maksadı Raffaello'nun da betimlediği "doğada nü" figürünün bir çeşitlemesini sunmaktır. Ama tanrılarla mitolojik efsane figürlerinin yerine zamanın gerçek kişilerini koyarak temayı güncelleştirmek, dünyevileştirmek istemiştir.

Resim 1.8: Edouard Manet, 1862, "Kırda Öğle Yemeği", Tuval Üzerine Yağlıboya, 81.9x104.5 cm.



Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:%C3%89douard_Manet__Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg, 2014.

Baleye olan ilgiyle tanınan Fransız Empresyonist ressam Edgar Degas 19. yüzyıl dansçıların sert yaşam koşullarını ve ressamın balenin kadınların bedenlerine verdiği acıya olan merakıyla beslenen voyörizmini gözler önüne seren yüzlerce resim ve

heykel yapmıştır (Aksoy, 2002: 59). Edgar Degas'nın Balerinleri zor çalışma şartlarına rağmen zarif ve şiirsel tavrı ile mekânda, balerinlerin esnek hareketlerini resimlemiştir. Degas çalışmalarını gerçekleştirmeden önce gözlem ve eskizler vardır. Bale provası gibi tesadüfi anları, hızla yakalanmış enstantaneleri sağlam çizgilerle ve net konturların içine yaydığı pastel renklerle tuvale yansıtır.

Batı sanatının hiçbir döneminde 1900'lerin başındaki kadar çok sanat akımı ortaya çıkmamıştır. Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Nabiler, Fütürizm, Sürrealizm, Dadaizm gibi. Bu dönem esasen düşünsel alanda önemli gelişmelerin yaşandığı insanın evrene ve onun içindeki yerine dair düşüncelerin değiştiği, bilimsel bilginin teknolojiye dönüştüğü, sanayileşme ile birlikte hayatın temposunun hızlandığı ve bir takım toplumsal olayların, savaşların yaşandığı bir dönem olarak dikkati çeker. Özellikle Birinci Dünya Savaşıyla birlikte toplum değerlerinin yıkılması, sanatçının modern dünyaya duyduğu inancın sarsılmasına neden olmuş ve söz konusu hayal kırıklığı, güvensizlik, ruhsal huzursuzluk, tüm insanları, sanatçı ve filozofları etkilemiştir. İnsanlık büyük bir bunalım içindedir. Bu bunalımı dönem içindeki sanatçılar kendilerine yeni yollar aramışlar ve böylece bazı tepkisel eğilimler (Kübizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Dada gibi) ortaya çıkmıştır. Çünkü artık doğal dünyanın yansımaları insanlığı tatmin etmemektedir ya da içinde bulunan duruma uymamaktadır (Kedik, 1999: 2).

Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fıskırdığı inançların dile getirilmesi olarak tanımlanabilir. Ekspresyonist (izlenimci) estetiğe karşı tepki gösteren herkes Ekspresyonist olarak tanımlandı. Ekspresyonist sanatçılar duygu yüklü resimleriyle insanları en derin yerinden yakalamayı amaçlamışlardır.

Ekspresyonist (dışavurumcu) sanatın gelişiminin temelindeki koşullar, Seurat, Gauguin ve Van Gogh'u düşündüğümüzde açıkça ortaya çıkmaktadır. Georges Seurat'ın Ekspresyonizmin ışığı yalnız içgüdülere dayanarak çözümlemesi ve kendiliğinden olma özelliği ile yetinmeyen güçlü ve usçu bir aklı vardı. Ekspresyonizmi ileriye götürmek için, rengi nesnenin boyunduruğundan kurtaran bir yöntem uyguladı: "renkli bir ışık resmi" elde etmek için ışık tayfının katışıksız renklerini kullandı. Bilimsel renk kuramları ve ışık çözümlemeleri konusunda yaptığı sistematik araştırmalar ve renklerin kendiliğinden olan karşıtlıklarını incelemesi onu şaşırtıcı bir

sonuca götürdü: Renkler artık palet üstünde karıştırılmıyor, tam tersine bu karışım izleyicinin gözünde oluşuyordu. Paul Gauguin figürlü resimlerinde insan varlığının evrensel görüntüsü olarak yorumlanabilecek bir anlamı, resim sanatına kazandırmaya çalışıyordu. Gauguin, deneyimleri betimlemek amacıyla, iki boyutlu resimde üç boyut hissini vermek için kullanılan göz aldatici teknikleri bırakan, dekoratif bir üslup geliştirdi. Renk iki boyutlu bir tabaka olarak, imgenin kapladığı alanı örtecek bir biçimde sürülüyor ve kalın dış çizgilerle sınırlandırılıyordu. Resimde, iki boyutluluk ve ritmik süsleyici bir çizim üslubu en hareketli öğeydi.

Van Gogh için resim, insanlara ve nesnelere karşı duyduğu derin sevgiyi anlatabileceği tek yoldu. Dış dünyanın göz kamaştırıcılığına ve en tedirgin durumda keşfedilen başka bir gerçeğin cehennemine sızabilmek için, benliğini nesnelere doğrudan bütünleşmeye açtı. Van Gogh'un bu düşüncesi, ateşli renklerinin kuvvetlendirilmiş tonlarıyla ve sanatçının ruhsal durumunu yansıtan alev dilleri gibi işlenmiş güçlü fırça vuruşlarıyla iletiliyordu (Richard, 1991: 24-26).

Resim 1.9: Van Gogh, 1888, “Gece Kahvehanesi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x65.5 cm.



Kaynak:<http://ww1.prweb.com/prfiles/2012/12/19/10255226/Café%20Terrace%20at%20Night%20by%20Vincent%20van%20Gogh.jpg>, 2014.

Kübitler, gerçeğin görüldüğü gibi resmedilmesi idealine inanmıyorlardı. Resimleri sistematik olarak yapılandırmanın yeni bir yöntemini keşfettiler. Figür kübik

parçalara bölünerek, yüzeye ritim katan açık-koyu tonlamalarla oldukça soyut bir biçimler yumağına dönüşmüştür. Derinlikli mekân tamamen yüzeyselleşmiş, nesne iç içe geçen bir dizi geometrik biçimin arasında tanınmaz hale gelmiştir.

“Guernica” (1937) Pablo Picasso’nun hayatında ilk ve son kez bilinçli bir seslenişle yaptığı, faşizmin ikiyüzlülüğünü insanların gözüne zorla sokmak istediği bir propaganda resmi. İspanya’yı bir acı ve kan gölüne çeviren askeri çevrelere olan tiksintisini dışa vurmak istemişti Picasso. Resimde yer alan boğa Franco üzerinden İspanya’yı yani barbarlığı, at ise çaresiz Bask’lıları sembolize ediyor. Gecenin karanlığı Alman uçaklarının bombalarıyla aydınlanıyor, etraf aydınlandıkça parçalanmış vücutlar, kopan kollar, yıkılmış mekânlar beliriyor. Gerilim, çaresizlik ve korku, yüzleri bozuyor, görünüşün insan eliyle tahrip edilebileceğini gösteriyor. Ortalıkta ne bir top ne de bir düşman askeri var. Picasso, birebir temsil yerine kavramlarla konuşuyor, parçalanmış biçimlerin bedenleri, uzuvları temsil ettiğine bizi inandırıyor (Çalikoğlu, 2003: 9).

Resim 1.10: Picasso, 1937, “Guernica”, 349x776 cm.



Kaynak: <http://artsintherightplace.files.wordpress.com/2011/01/guernica.jpg>, 2014

Sanata, daha doğrusu alışagelmış kurallara ve disiplinlere karşı bir tepki olan Dadaizm I. Dünya savaşının oluşturduğu sosyal çöküntünün bir sonucudur. 1917’de çoğu göçmenlerden oluşan bir grup sanatçı Zürih’te bir araya geldiler. Sanatçılar kendilerine özgü, tüm sanat türlerini kapsayıcı ve Fütürizm’den esinlenmiş yapıtlarıyla sürmekte olan savaşa başkaldırdılar ve zamanın sanatsal ve kültürel değerlerini sorgulamaya başladılar. Dadacılar sanatın yerine “anti-sanatı” oluşturdular. Duchamps

1913'te, daha sonra "Ready-made" adı verilen hazır nesnelere kullanarak "iki yüzlü sanat uzmanlarına" dahiyane bir oyun oynamıştı. Dükkânlarda satılan bir şişe sepetini, bir bisiklet ön tekerleğini ve pisuvarı, galeride sanat eseri olarak sergilemiş ve böylece yalnız sanat camiası tarafından tanınan bir mekânda sergilenen sanatın sanat sayıldığını göstermek istemişti. Yani bizim sanat algımız yalnız objenin kendisinden değil, sergilendiği mekândan da kaynaklanıyordu (Krausse, 2005: 100).

1.3. RESİMDE FİGÜR MEKÂN İLİŞKİSİNİ ETKİLEYEN PLASTİK İLKE VE ELEMANLAR

1.3.1. Tasarım İlkeleri

Denge: Aynı ya da farklı nesnelere arasındaki uyumlu ilişkidir. Aynı özelliklere sahip birer kg'lık iki nesnenin dengelenmesinde biçim olarak da, hacim olarak da bir uyum ve simetri gözlemlenir. Farklı özelliklere sahip aynı ağırlıktaki iki nesnede örneğin demir ve pamuk ilişkisinde denge sağlanmasına rağmen hacimsel, biçimsel bir farklılık ortaya çıkar. Denge alışılmış ve huzur veren bir ilke olduğu için, dengesizlikten kaçınmak gerekir. Eğer bir düzenlemede dengesizlik göze batmıyorsa, denge sağlanmış demektir (Bilgiç, 2010: 54). Bir sanat yapıtında her şeyden önce birliği oluşturan bir ilkenin olması gerekir. Bunu fiziki kurallarla açıklamak gerekirse, bir resimde gözü çeken bir rahatsızlık ya da dengesizlik bulunmaması gerekir. Bu nedenle sanatçı, örneğin figürleri ve nesnelere piramit gibi değişmez bir yapı temeli üzerine kurar (Cantürk, 1992: 53).

Boydaş' a göre İki türlü dengeden söz etmek gerekir; simetrik ve asimetric denge. Bir diğer deyişle karşılıklı denk, karşılıksız denk veya eşitlik. Sanat bağlamında eserin iki yarısının eşitliği söz konusudur ve bu en basit dengedir. Karşılıksız denge daha ilgi çekicidir ve bünyesinde başka nitelikler de içerir. Karşılıksız denge birbirlerinin aynısı olmayan nesnelere görsel eşitliğidir (Boydaş, 2007: 21).

Başarılı bir tasarım oluşturabilmek için, kullanılan öğeler birbirleriyle karşılaştırıldıklarında genelde bir denge hissedilmelidir. Tasarımda bu öğeler yerleştirilişleri ve kullanışları yönünden, bir dengesizlik hissi uyandırmamalıdır. Denge, hacim, mekân, biçim, yön, ölçü, oran, aralık, doku, renk, ışık ve gölgede sağlanmalıdır (Divanlıoğlu, 1997: 105).

Vurgu: Boydaş vurguyu bir tür zıtlık olarak açıklamıştır. Genellikle zıt elemanlar bir tasarımda izleyicinin dikkatini en önemli bölümlere çekerler. Ressamlar ilgi çekmek için tek düzelikten kaçınırlar. Bunun için eserlerinde ilgi merkezleri oluşturmaya çalışırlar. Vurgu sanatta hangi alanların öncelikli olacağını kontrol eder. İki önemli görsel vurgu tipi vardır. Birincisinde sanat elemanı bütün esere baskındır. İkincisinde bir bölge tüm öteki bölgelere egemendir. Eğer sanatçı eserinde bir elemanı vurgulamak, öne çıkarmak isterse, öteki elemanları ikinci dereceye atar. Baskın eleman bütün eserde izleyicinin dikkatini kendisine çeker. Bazen bir eserde özel bir alan vurgulanır. Bu alana odak nokta adı verilir. Bu nokta izleyicinin ilgisini çeken birincil noktadır. Öteki alanlar bu alanın emrindedir. Odak nokta birkaç tane olabilir. Sanatçılar eserlerinde odak noktayı göstermek için kontrast, yerleşim, aynı noktaya yaklaşım, farklılık veya ayrılık gibi teknikleri kullanırlar (Boydaş, 2007: 22).

Ahenk: Ahenk bir sanat eserinde yer alan elemanların benzerliğini vurgulamaktadır. Ahenk tekrarlar ve ince tedrici değişikliklerle sağlanır. Birbirleriyle ilgili ön yapı elemanlarının tekrarı ahengi, armoniyi doğurur. Yalnız geometrik biçimleri kullanan bir tasarım, hem geometrik hem serbest formları kullanan bir tasarımdan daha ahenklidir. Ahenk iki zıtlık arasındaki ortadır, siyah beyaz zıtlığı arasında gridir. Resimde belli bir şekilde kullanılan negatif olan espas bile ahenk yaratabilir. Bir eserde farklı renk, biçim, doku ve nesnelere olsa bile bunlar arasında espas, esere birleştirici düzen görünümü katabilir (Boydaş, 2007: 22-23).

Değişiklik: Bigalı'ya göre değişiklik veya variation çeşitliliği ifade eder. Sanatçı için armoni veya çeşitlilik arasındaki dengedir (Bigalı, 1999: 126). Ahenk ve değişiklik yaratıcı süreçte dikkate alınmalıdır. Ahenk eserin parçalarının bir bütün (birlik) oluşturmasına yardım eder. Değişiklik bu bütüne görsel ilgi katar. Bu görsel ilgi izleyicinin dikkatini çeker. Tek düze bir eser sıkıcıdır. Tek bir nesneden oluşan sanat eseri birliğe ulaşır fakat ilgi çekmez. Değişiklik veya kontrast, tekrarı keserek esere farklı şeyler katmakla elde edilir. Boşları dolular, eğrileri doğrular, pürüzlü dokuları düz dokular tamamlar (Boydaş, 2007: 23-24).

Derecelenme (Koram): Derecelenme veya koram iki zıt kutup arasında tedrici bağlantıdır. Derecelenme, kontrast ve ahengin özel birleşimidir. Kontrast usüller benzer veya ahenkli bir seri adımla birleştirilir. Derecelenme doğal düzenin temel veya ortak formudur (Boydaş, 2007: 23-24). İki zıt ucu uygun kademelerle birbirine bağlayan

köprü olarak algılanan derecelenme veya koramı eksensel, merkezi ve çevresel derecelenme olarak üç türde ele almak gerekir. Eksensel koram bir eksen boyunca oluşan koram türüdür. Koram eksenini doğru, eğri, ya da kırık çizgiden oluşabilir. Bir eksen çevresinde oluşmuş bir ya da daha fazla korama merkezsiz koram denir. Eğer tasar oluşturan öğeler bir çevre oluşturacak şekilde kademelenmişlerse, oluşan korama çevresel koram denir (Divanlıoğlu, 1997: 101). Renk ve değer öğelerinden teker teker koram yapılabildiği gibi, birkaç öğe ile birlikte de koram yapılabilir.

Hareket ve Ritm: Hareket tuvalin bir leke veya bir çizgiyle bölünmediği ana kadar statiktir. Hareketin gayesi bu statik alanı canlandırmaktır. Hareketin bu cansız alanda yaratılmasını sağlaması için de her yanı birbirine bağlamak gerekir. Cansız alanda hareketi sağlayan sebepler kontrastlardır. Hareketin gayesinde gözün, resim alanı üzerinde gezinmesi, takılması ve tesir yaratması saklıdır (Bigalı, 1999: 127). Hareket ve ritm birbirleriyle yakından ilgili iki sanat ilkesidir. Ritm harekete bağlıdır. Varlık nesnelere değil olgulardan meydana gelir. Wittgenstein'in bu cümlesi ritmin önemini vurgulamaktadır. Hareket bir sanat eserindeki nesnelere hareket hissi uyandırması için belli bir şekilde düzenlenmesidir. İki boyutlu bir sanat eserinde hareket bir yanlısamadır. Fakat bazı üç boyutlu eserlerde hareket gerçektir. Bu tür eserlerde sanat elemanları sürekli değişen ilişkiler sergiledikleri için ilgi çekicidirler. Hareket izleyicinin dikkatini ilgi merkezine, vurguya çekebilir. Ritm hareketle yakın ilgisi olan sanat ilkesidir. Ritm bir sanat eserinde görsel bir tempo yaratmak için tekrarlanan elemanların dikkatli düzenlenmesiyle gerçekleştirilir. Tekrarlanan elemanlar, izleyicinin bakışının eserin yüzeyinde kolayca gezmesini sağlar. Ritmin iki önemli tamamlayıcısı vardır. Bunlar; tekrar ve vurgudur.

(Boydaş, 2007: 25). Bigalı' ya göre ritm düzenli harekettir. Sanat eserinde parçalar veya detaylarda eşit olmayan mesafelerle tekrar edilen benzer veya aynı kısımlarla kuvvetlenen akış veya devamlılık prensibidir (Bigalı, 1999: 126).

Oran-Orantı: Oran-orantı, sanat eserindeki belli elemanların, birbirleriyle veya bütünlü ile ilişkisine işaret etmektedir. Oran-orantı genellikle vurgu ile yakından ilgilidir. Bir biçimin büyüklüğü, başka bir şeklin daha küçük niteliği ile mukayese edilir ve bu da görsel bir vurgu yaratır. İzleyicinin gözü otomatik olarak daha büyük, daha baskın olana kayar. Geçmişte sanatçılar oran-orantı ilkesini, eserlerindeki en önemli figürü veya nesneyi vurgulamak için kullanmışlardır. Dolayısıyla önemli figürler daha az önemli

figürlere göre daha büyük yapılmıştır. Bu özellik klasik öncesi sanat dönemlerinin ürünlerinde açıkça görülür. Bir nesnenin büyüklüğünün kendi başına bir anlamı yoktur. Nesneyi başka bir nesneyle kıyaslamadıkça, onun ne kadar büyük veya küçük olduğunu söylemek mümkün olamaz. Altın oran, tasarımda geçmişte (19. Yüzyıl'dan itibaren) kullanılmış bu gün de yer yer uygulanmaktadır. Tasarım zıt elemanları bir bütün haline getirme sanatıdır. Dolayısıyla yüzeyin, birlik ve değişiklik arz edecek şekilde bölünmesinde altın orana gereksinim duyulmuştur. Altın oran zamanla unutulmuş, Rönesans'ta tekrar kullanılmıştır (Boydaş, 2007: 27).

1.3.2. Resim Elemanları

Çizgi: Çizgi tanımlanması güç bir resim elemanıdır. Boydaş'a göre çizgi bir yüzeyde devamlı hareket eden bir noktanın hareketidir (Boydaş, 2007: 19). Birbirlerinden bağımsız ve ayrı duran noktalar arasındaki etkileşimde düzenli bir devamlılık yok ise çizgi olarak algılanmaları güçleşir. Ancak belli bir düzeni takip eden noktalar arasındaki iletişim, onların çizgi olarak algılanmasını sağlar (Akçadoğan, 2006: 63). Resim sanatında çizgi tarih öncesi mağara duvarlarında betimlenen resimlerde, Mısır resminde ve Yunan vazolarında ve özellikle perspektif kurallarının henüz yeterince bilinmediği Rönesans öncesinde önemli bir yer tutar (Keskin, 2007: 16). Resimde dikey, yatay, diyagonal, düz, eğri, kalın, ince ve kırık çizgi olarak kullanılır.

Çizgi aynı zamanda bir sınırlamadır. Bir nesnenin algılanmasında ilk adım; çoğu zaman onun biçimini belirleyen kenar çizgilerinin algılanmasıdır. Biçimlerin kenar çizgilerini saptarken, bu çizgilerin o nesnede gerçekten var olmadığı bilinir ama görünüşünü sağladığı için yine de nesne çizgileriyle belirlenir. Çünkü nesnelerin biçimleri ilk anda dış ve kenar çizgileriyle algılanır. Çizgi ile resim yapmak doğadaki nesnelerin görünüşünü ya da duygu ve düşüncelerimizi görsel hale getirme yollarından biridir. Çizginin en önemli özelliklerinden biride kütle ya da somut biçimi gösterebilmesidir. Çizginin bu özelliğini Matisse ve Picasso gibi büyük ustalar başarıyla kullanmışlardır. Bu özellik kesintisiz dış çizgiden ancak sezilebilir bir sapmalarla oluşturulabilir. Nesnelerin köşelerine doğru çizgi daha sınırlı ve daha duygulu bir duruma gelir, kıvraklaşır ve coşkunluk kazanır (Cantürk, 1992: 10-11).

Doku: Boydaş'a göre doku bir yüzeyin niteliği veya hissedilmesi ile ilgilidir (Boydaş, 2007: 19). Bigalı'ya göre ise doku aynı anda iki duyguyu, yani görme ve dokunma duygularını harekete geçiren sanatlarda etkilidir. Dokunun anlamı tabii veya sanatçı tarafından meydana getirilen bir alanın hakiki veya taklit edilen ve dokunma duyusuna hitap eden hissi değerlendirir (Bigalı, 1999: 263-265). Doğal ve yapay objelerin dış yapılarını meydana getiren birimlerin oluşturduğu sistemler olarak algılanan doku, doğal ya da yapay olsun, nesnelere karakteristik yapılarını oluşturur. Nesnelere dış yüzeylerini kaplayan dokular çok çeşitlilik göstermektedirler. Doğada bulunan tüm canlı ve cansız nesnelere dış yüzeylerini kaplayan dokusal yapılar işlevsel bir sebebin sonucunda oluşmuştur. Bir balığın pullarının diziliş sistemi ya da travertenin katmanlarının dokusu gibi. Yapay dokuları meydana getiren birimlerin tekrarlanma sisteminde matematiksel düzenlemeler daha fazla göze çarpmasına karşın doğal dokuların birimsel sistemleri daha karmaşık bir yapıdadır. Görsel algı açısından dokuların önemi büyüktür. Nesnelere tanımlanması ve karakterize edilmesini sağlar. Nesnelere dış yüzeylerini kaplayan doku onun pürüzlü mü, parlak mı, yumuşak mı, sert mi, mat mı olduğunu belli eder (Akçadoğan, 2006: 203-206). Sanat elemanları arasında hem görme hem dokunma duyusuna hitap eden doku, objenin dış yapısı hakkında olduğu kadar iç yapısı hakkında da bilgi verir. Dokuları doğal dokular ve yapay dokular olarak sınıflandırabiliriz (Odabaşı, 2006: 69).

Doğada bağlam içinde olduğumuz her nesneden ve maddesinden bize yansıyan, dokunma eylemiyle tanımlayıp görsellikle pekiştirdiğimiz ve yaşamımızı anlamlandıran yüzey özelliklerine doğal dokular denir (Özol, 2012: 103). Eğer doğal dokuları, noktalar, çizgiler, renkler, lekeler, formlarla, herhangi bir yüzey üzerinde resimsel olarak ifade edersek, yapay doku ifadelerini yaratmış oluruz. İnsanın doğal olan malzemeyi, bilgi, emek, teknikle işleyerek, yeniden örgütleyerek (bir araya getirerek) oluşturduğu dokular yapay dokulardır (Bilgiç, 2010: 51)

Doku resim elemanları açısından en çok ihmal edilen tasarım elemanıdır. Resimde bazı sanatçılar tuval yüzeyine kağıt, kumaş ve benzeri nesnelere yapıştırarak doku elde ederler. Kolaj adı verilen bu teknik ilk defa 1911'lerde Kübistler tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Bu teknik bu gün hala bazı sanatçılar tarafından kullanılmaktadır (Boydaş, 2007: 19).

Renk: Tabiatta bulunan her varlık renk unsurunu bünyesinde bulundurur. Üç temel renk bütün renklerin anası kabul edilir. Bunların karışmasından nüanslar, karşılıklarından ise zıtlıklar doğar (Bigalı, 1999: 126). Renk ışıkla var olur ve ışık kaynağındaki değişikliklerle değişime uğrar. Bu nedenle rengi ışıktan ayrı düşünmek olanaksızdır. Bir tür elektromanyetik dalga olan ışık, bütün renkleri bünyesinde toplayan bir yapıya sahiptir. Gün ışığı prizmadan geçirilerek ayrıldığında sırasıyla kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert, mor renkleri elde edilir (Akçadoğan, 2006: 243)

Işığın olduğu yerde renk vardır. Renklerle, birbirleri ile karıştırılarak istenilen yere uyan bir değer kazandırır. Renk doğal veya yapay ışıktan meydana gelmektedir. Işığın etkisi ne kadar güçlü ise rengin kuvveti de o kadar parlak ve sağlamdır (Keskin, 2007: 22-23). Resimde duygulara en çok seslenen eleman renktir. Başarılı bir renk uyumu resmin çizgi sisteminden kompozisyonundan oranlarından çok daha etkileyicidir. Doğanın çizgi yapısından plastik biçimlerinden, daha doğrudan doğruya, daha kuvvetle, kendini gösteren renkler çoğunluğu bir renk kültürü oluşturur. 19. yüzyıldan sonra yapılan resimlerde renk ön plana geçerek çizginin yerini almıştır. Rengi en saf şekilde minyatür sanatçıları, daha sonra da Cezanne ve Matisse kullanmışlardır (Odabaşı, 2006: 80)

Sanat yapıtındaki elemanlardan biri olan rengin olanaklarından kaynaklanan değişik kullanım yolları vardır. Mağara resimlerinden başlayarak günümüze dek değişik anlayışlarda kullanılmıştır. Rengin değer ve renklilik olmak üzere iki temel niteliği vardır. Bu niteliklerden birinin egemen olması resmin karakterini belirler. Şimdiye dek uygulamalar üç anlayışı ortaya koymuştur. Bunlar ışık gölgeci, renkçi ışık gölgeci ve renkçi anlayışlardır. Işık gölgeci anlayışta nesnenin renk ilişkilerini ton değerlerine göre düzenleyip kuran bir düşüncedir. Biçimi oluşturan nesnelere ışık ve gölge ile ilişkiler kurup eş karakterli bir bütün oluştururlar. Bunun için renklerin belli bir düzene uydurulması gerekir. Rengi bilimsel yöntemlerle çözümleyen Empresyonistler, renkçi ışıkçı-gölgeci anlayışı başarılı bir biçimde uygulamışlardır. Yöntem açısından ışık gölgecilerden farkı yoktur. Ancak Empresyonistler ışık ve gölge uygulamalarında güneş tayfındaki renkleri kullandılar. Genel olarak gölgeleri mavi, yeşil, mor gibi soğuk, ışıkları sarı, kırmızı, turuncu gibi sıcak renklerle boyadılar. Pierre Seurat, Paul Signac

gibi noktacılar renkçi anlayışta ışık ve renk sorunlarını bütünüyle ele almışlardır (Cantürk, 1992: 34-35)

Biçim-Form: Bigalı'ya göre form bir sanat eserinin bütünü içine alan elemanların organizasyonundan doğan bir mükemmellik ve bir netice anlamına gelir. Formun göze hitap eden yapı elemanları; çizgi, valör, renk, şekil, ritm ve tekstürlerin sadelik, birlik, bütünlük içinde bir armoniye bağlanmaları ve bir stilde temsili form diye adlandırılır. Teknik formasyon ve malzemelerin yüzeyde kullanılması da forma etki eden kalitelere (Bigalı, 1999: 285). Boydaş'a göre biçim, valör, çizgi, renk, doku, boşluk (mekan) gibi elemanların tanımladığı veya belirlediği gerçek veya hayali bir alana işaret eder. Resim sanatında biçim üç boyutlu bir görünüş kazanabilir. Biçimin iki boyutlu görünümü onu formdan ayırır. Dolayısıyla form üç boyutlu gerçek bir nesnedir. Formun iki önemli özelliği hacim ve kütedir. Kare biçimdir, dikdörtgen prizma veya küp kütle ve hacimleriyle formdurlar. Bir başka deyişle çember biçimdir, küre ise formdur (Boydaş, 2007: 19-20). Gerçekçi ya da soyut, figüratif olan ya da olmayan, özenle planlanan ya da kendiliğinden oluşan tüm sanat eserlerinin bir biçimi vardır. Biçimsel unsurların kullanım şekilleri çoğunlukla tasarım ilkeleri olarak adlandırılır (Barrett, 2012: 95). Biçim sadece çizgilerden, sadece renkten oluşabilir. Lekelerle biçim oluşturulabildiği gibi kolaj tekniğiyle de biçim oluşturulabilir. Bütün bu elemanların hepsi bir arada da kullanılabilir. Biçimler organik, inorganik, doğal, yapay, düzgün veya dağınık bir görünüm gösterebilirler. Biçimde kişisel üslubun yanı sıra dengeyi ışık gölge ve renk elemanlarıyla kurabilmek de önemlidir. Kompozisyonda bazen bir renk, bazen de bir leke ön plana çıkabilir. Biçimin rengi güçlendikçe daha dikkat çekici olur. Koyulaştıkça kütleli etkisi artabilir. Bir kompozisyon içinde çeşitli elemanlar yer alır. Bunlar değişik büyüklükte ve etkidedir. Bütün bu elemanların birbirini dengelemesi kompozisyonda dengeyi kuvvetlendirir. Biçimin özle ilişkisi bazen zayıflar ve sadece biçim öne çıkar (Odabaşı, 2006: 60)

Klee, Bauhaus'da verdiği derslerde biçim sorunu üzerinde önemle durmuştur. Ona göre; biçimlerin devinim ve karşı devinimin, daha basit söylemek gerekirse nesnel karşıtların, aynı zaman süresi içinde birleşmesi örnek gösterilebilir. Her enerji, karşıt güçlerin oyununda bir dengeye varabilmek için kendi tamamlayıcısını arar. Soyut biçim öğelerinden bunların somut varlıklarla ya da sayı ve harf gibi soyut şeylerle birleşmesiyle eninde sonunda bir biçim dünyası yaratılır. Bu dünyanın büyük yaratılışla

benzerliği o denlidir ki, ona bakarken neredeyse Yaradan'ın gücünü iş başında görür gibi oluruz (Cantürk, 1992: 41).

Mekan (Boşluk, Espas): Boydaş'a göre boşluk, mekan veya espas nesnelerin içinde, altında, etrafında, arasında veya üstündeki mekan veya alan olarak tanımlanır. Sanatta mekan iki boyutlu olduğu kadar üç boyutlu da olabilir. Müzikte, şiirde, konuşmada mekan susmaların karşılığıdır. Mozart'a göre bestelerin en güzel kısmı susmalardır. Bazı düşünörlere göre en büyük feryat sükuttur, susmadır. Şiiri meydana getiren kağıt üstüne yazılan kelimeler değil, onların arasındaki boşluktur. Resim sanatında pozitif elemanların yanında negatif elemanlar da vardır. Negatif elemanlar genellikle mekana, espasa işaret eder. Resim sanatında boş alanlar özgürlük olarak yorumlanabilir (Boydaş, 2007: 20).

İKİNCİ BÖLÜM
TÜRK RESMİNDE FİGÜR MEKÂN İLİŞKİSİ

2.1. BATILI ANLAMDA RESİM ANLAYIŞINA GEÇİŞ SÜRECİNDE FİGÜR MEKÂN SORUNU

İslam Kültüründe anıtsal resim sanatı yalnızca Emeviler döneminde 7 ve 8. yüzyıllarda var olabilmıştır. Bu dönemde fethedilen yeni topraklardaki kadim kültürlerinin yüzyıllar boyunca kökleşmiş resim gelenekleriyle temasa geçilmiştir. 9. yüzyılda bir değişim yaşanır; Kur'an-ı Kerim'de resmi yasaklayan kesin bir buyruk olmamasına rağmen bazı hadisler kıyamet günü geldiğinde canlı varlıkların resimlerini yapanlardan hesap sorulacağı ve onların cezalandırılacağı şeklinde yorumlanmış, yaratılmış varlıkların benzerlerini tasvir etmek bir anlamda Allah'ı taklit etmek sayılmıştır. Bu yorumların ardından resim yapmak konusundaki yasak kesinleşmiş, söz konusu dönemden itibaren yapı süslemesi niteliğindeki duvar resimleri ve mozaikler yerlerini kitap resimlerine bırakmıştır (Mahir, 2005: 16)

Minyatür resim sanatı, beş yüz yılı aşan çok zengin bir tarihe sahiptir. Bu resim tarzı, teknik özelliklerini dev ölçülerde koruyarak daha Uygurlar zamanında kusursuz örnekler vermiştir. Kitap resimlemesi halinde küçültüldükten sonra da Batıya doğru yayılarak gelişmesine devam etmiştir. Karanlık Çağda Avrupa dar konular içinde din hikayelerini resimlerken Türk minyatürleri savaş sahnelerinden günlük hayata, aşk hikayelerine kadar değişik yaşama şartlarını resim diliyle canlandırmışlardır (Güvemli, 1987: 19)

Türk resim sanatının günümüze gelmiş bilinen en eski örnekleri 8 ve 9. yüzyıllara ait olan ve Turfan bölgesinde Hoço, Bezeklik, Sorçuk gibi Uygur merkezlerinde bulunmaktadır. Uygurların mabetlerin duvarlarını süsleyen duvar resimleri ve figürlü işlemelerinin yanında kitap resimleri de vardır. Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinden önceki yazmalara ait resimler, Uygur Prens ve Prensesleri ile Mani ve Uygur Rahiplerini canlandırırlar. Çeşitli kültür ve dinlerin etkili olduğu ortamda yapılan bu resimlerin üslupları çok zengindir ve farklılıklar gösterir. Türklerin eski yurtları Orta Asya'da, Türkistan'da yaşadıkları döneme ait olduğu düşünülen resim örnekleri Topkapı Sarayı arşivlerinde bulunmaktadır (Özkeçeci, 2007: 197)

Türk Resim Sanatı, genel çizgileri bakımından önce kitap resminde, sonra da panolar halindeki çinilerde biçimlenme olanağı bulmuştur. 13. yüzyılda Anadolu Selçuklu resimleri, İran etkilerini taşımakla birlikte, başkalaşmış, bir bakıma Anadolu-

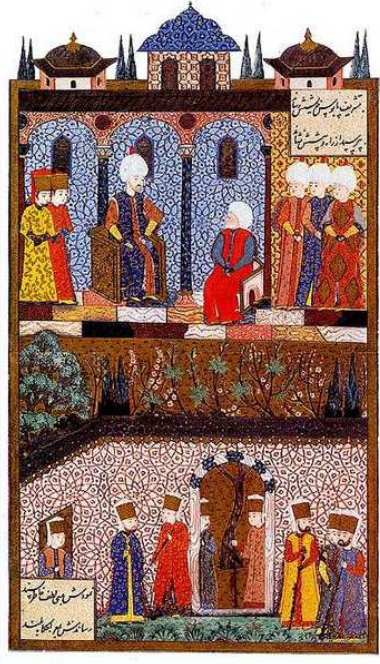
Türk niteliklerini kazanmıştır. Resimler duvar çinileri üzerinde bulunmaktadır. Bu çiniler insan ve hayvan figür üslubunun nasıl gerçekçi bir yöne girdiği konusunda fikir verirler. Figürlerde portre özelliklerine bile rastlanır. Henüz bir boşluk ve mekân aramayan bu figürlü yüzeylerde İran yüzey anlayışının, mekânı amaçlamayan etkisi vardır. Ama figür oluşumlarının sert, gerçekçi özellikleri bu anlayışla bir çelişkiye de girip ilerdeki resim mekânı eğiliminin ilk işaretlerini verecektir. Selçuk sonrası, yani Anadolu beylikleri döneminden kalan herhangi bir resim örneği bu güne kadar ortaya çıkarılamamıştır. Bu bakımdan 14.yüzyıl, Türk resmi bakımından karanlık çağdır. Beyazıt çağından minyatürlü iki önemli yazma 15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başı Türk minyatür sanatının ayırıcı özelliklerine sahiptir. Bu eserlerden biri Şeyhi'nin Hüsrev ve Şirin'idir.15. yüzyıl minyatürlerinde bazı batı etkilerine rastlanır, Türk nitelikleri, yüzeyde bir mekân açıklığı, mimari ve doğal motiflerin ustalıkla şematize edilmeleri de dikkat çeker. Beyazıt çağından kalma diğer yazma "Süleymanname" adlı eserdir. Bu yazmanın minyatürlerinde de şiddetli renk kullanımı ve figür sıralarında görülen hiyerarşik ve donuk, sert düzenleniş, Osmanlı resminin ayırıcı niteliklerindedir (Tansuğ, 1992: 148-151)

Osmanlı saraylarında resim öğreten okullar vardır. Buradan yetişenlere nakkaş ya da musavvir denilir. Fatih Sultan Mehmet, resim sanatını öğrenmeleri için İtalya'ya nakkaş gönderdiği gibi, oradan da kendi portresini yaptırmak üzere Gentile Bellini'yi İstanbul'a çağırmıştır. Bellini birkaç yıl kalarak Fatih'in portrelerini yapmıştır. Manzara resimleriyle sarayı donatmıştır. Ancak Bellini Türk ressamlarını tesir altında bırakacağına tersi olmuştur. İki yıl sonra memleketine döndüğünde yaptığı resimlerde İstanbul'dan çizdiği eskizleri ve tipleri öylesine bol kullanmıştır ki batılı ressamlar da onu taklit etmeye başlamışlardır (Güvemli, 1987: 33)

Osmanlı minyatür sanatında, erken dönem örneklerinden sonra 16. yüzyılın başından itibaren hiyerarşik bir gösterim kipinin Rönesans öncesi batı sanatında da egemen olduğu bilinir. Ancak Osmanlı minyatürünü Orta çağ batı minyatüründen farklı kılan temel ayırım, nakkaşın sanatını oluşturan betimleme mantığının öğeler arası ilişkiler sonucu oluşan bir parça bütün sorunsalına dayanması ve bu yolla bilinçli ve dilsel yönelimin izlenebiliyor olmasıdır. Bu bağlamda nesne ve onun belli bir sistematik içinde betimlenişi özgül bir sorun olarak karşımıza çıkar. Bu dizgiselliği her coğrafya ve

kültür için geçerli olduğu üzere en olgun biçimiyle Klasik dönem olarak adlandırılan 16. yüzyıl örnekleri üzerinde buluruz (Tükel, 2005: 64)

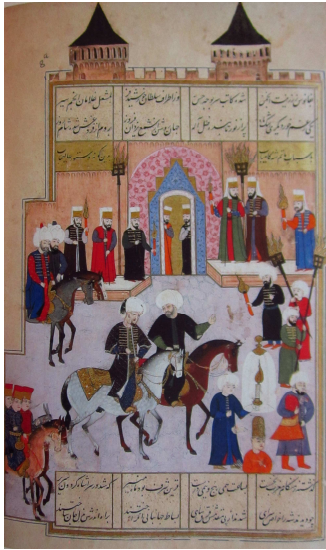
Resim: 2.1: Matrakçı Nasuh, “Sultan’ın Barbaros’u Kabulü”, Süleymanname



Kaynak: www.edebiyadvesanatakademisi.com/sanat/278matrakci_nasuh_hayati_minyaturleri_tarih_ve_matematikcilig.html, 2013.

Farsça olarak kaleme alınan kitap “Şehinşahname”, 3. Murat’ın tahta çıkışı olan 1574 yılından saltanatın 1580 yılına kadar olan dönemini kapsar. Eserdeki 58 tasvir başta Nakkaş Osman olmak üzere Şehnamecinin ekibine seçilmiş birkaç müsavvir tarafından gerçekleştirilmiştir. Eserin ilk resimlerinden biri babasının ölüm haberini alır almaz Sultan 3. Murat’ın tahta çıkmak üzere Manisa’dan İstanbul’ a ve süratle saraya varışını betimler. Gecenin sessizliğinde 3. Murat, atı üzerinde titrek meşalelerin aydınlattığı sarayın ilk avlusuna, Babüsselam’ın önüne gelmiştir. Başta Sokullu Mehmet Paşa olmak üzere aralarında Ahmet Feridun Paşa ve Seyyid Lokman’ın da bulunduğu olaya tanık olan yüksek rütbeli saraylıların ciddiyet içindeki heyecanını resmin kurgusu ve renk kompozisyonuyla yansıtmıştır (Balcı, Çağman, Günsel, Tanındı, 2006: 124).

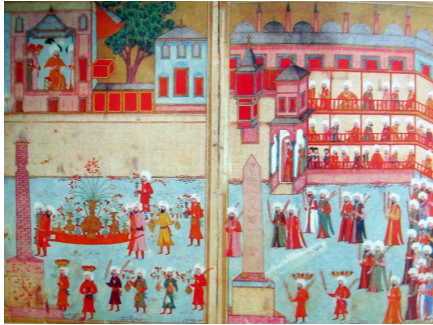
Resim 2.2: Nakkaş Osman, 1581, “Sultan 3. Murat’ın Tahta Çıkmak Üzere Saraya Gelişi”, Şehinşahname 1.



Kaynak: Tükel, (2005)

Nakkaş Osman’ın önderliğinde resmedilmiş olan “Surname”de her bir düzlemin ayrı ayrı düşünüldüğünün açık bir kanıtı vardır. Her hangi bir dış dünya gerçekliğinin somut biçimde gözlerimizin önüne serildiği bu eserde, arka plan sanki özerk bir düzlem biçiminde hep değişir. “Surname”nin hokkabazların geçişi ve Sultan’ın halka para dağıtmasını gösteren sayfalarındaki kurgu, özerk düzlemler düşüncesinin çarpıcı bir örneğidir. Aşağıdan yukarı doğru giden bir sıralamayla At meydanını oluşturan düzlem bağımsız, kendi adına tasarlanarak içerdiği dış dünya imgeleri (yılanlı sütun, örme sütun) hemen her sayfada farklı biçimde gösterilmiştir. Sultan’ı törenleri izlerken gördüğümüz arkadaki düzlem (mimari ve arka planı) çok renkli biçimde, her sayfada ayrı bir kurguyla yansıtılmıştır (Tükel, 2005: 68). Resim 2.3.’ te Nakkaş Osman’ın “3. Murat Surnamesi”nden minyatüre yer verilmiştir.

Resim 2.3: Nakkaş Osman, “3. Murat Surnamesi”, Topkapı Sarayı Müzesi.



Kaynak: Tükel, (2005)

17. yüzyılda Nakkaş Hasan Paşa, Kalender, Nakşi başlıca sanatçılardır. Nakkaş Nakşi Minyatürde ilkelde olsa perspektif denemelerine girişmiş, kimi yerlerde gölgelemelere yer vermiştir. Minyatürlerinde zemin olarak mimari ayrıntıları kullanmıştır.

Resim 2.4: Nakkaş Nakşi, “Gazanfer Ağa Medresesi”.



Kaynak: <http://www.turkresmi.com/dosyalar/7.htm>, 2013.

18. yüzyılın en önemli nakkaşı Levni'dir. Levni minyatür tarzındaki resmin yalnız Osmanlı çevresinde değil, bütün İslam dünyasındaki son büyük temsilcisidir. Levni'nin resimlerindeki Türk karakterleri, İslami resim klişesi bağlarından koparak doruğa ermiştir. Levni figür yığınlarını kapsayan düzen çeşitliliği içinde oluşan resimler yapmıştır. "Silsilename" adlı başka bir yazmada Osmanlı Sultanlarının resimlerini yapmıştır. Ayrıca 3. Ahmet'in portresini büyük bir başarıyla meydana getirmiştir (Tansuğ, 1992: 156). Levni'nin yenilikçi tavırları üçüncü boyuta yer veren portre ve figür çalışmalarında görülür. 18.yüzyılda batıya yönelik Levni'nin minyatürlerinde kendini göstermektedir. Levni'ye gelinceye kadar nakkaşlar resimlerine imza atmamışken Levni'nin minyatürleri imzalıdır. Levni'nin tek bir figür olarak yaptığı resimler zarif hareketlerle gösterilmiştir. Levni'nin minyatürleri üsluplaşmış bir figür mekân anlayışına hakimdir (Ersoy, 1998: 12).

Resim 2.5: Levni, "Sultan 3. Ahmet, Kebir Musavver", Silsilename.



Kaynak:<http://www.sedefscorner.com/2012/12/reading-history-through-jewellery.html>, 2013.

16. yüzyılda Nakkaş Osman'ın belirlediği ve 17. yüzyılda sürdürülen ikonografyayı kullanmakla birlikte yüzlere verdiği canlı ifade, bu diziyi farklı kılar. Portreler kalıp olmaktan çıkmış daha doğal bir görüntüye kavuşmuştur. 1. Selim portresinde padişah bağdaş kurarak oturmuştur. Dizinin üstünde murassa kemer ve hançeri giysilerindeki ve özellikle dayandığı yastıktaki motifler nakkaşın ince fırça

tekniğini sergiler. Öte yandan sağ üst köşedeki perde yeni bir motiftir. Gerek perdede gerek kıvrımlardaki ışık gölge etkisi nakkaşın yeni denemelere giriştiğini gösterir.

Resim 2.6: Nakkaş Osman, 1710-1720, “1.Selim, Kebir Musavver”, Silsilename.



Kaynak: Nakkaş Osman, 1.Selim, Kebir Musavver, Silsilename 1710-1720

Topkapı Sarayı Kitaplığı’ndaki bir albümde yer alan 1747 tarihli portre dikkat çekicidir. Tekniğiyle minyatürün önüne geçer. Batılı anlamda biçimsel ve biçemsel etkiler görülen bu resimde; hacimlendirme, ışık-gölge oluşumu sayesinde mekânın belirginleştirildiği görülür (Tetikçi, 2010, 34).

Resim 2.7: Refail İmzalı, 1747, “Kadın Portresi”.



Kaynak: Tetikçi, 2010: 35

18. yüzyılın ikinci yarısında padişahların büyük boyutlu yağlıboya portrelerini yaptırmasıyla birlikte Osmanlı tasvir sanatında yeni bir dönem başlar. Bu dönemde Osmanlı sarayının hizmetine giren Refail ve Kapıdağlı Kostantin'in tuvallere yaptıkları padişah portreleri bu değişimin ilk örnekleridir. Ancak bu değişim birdenbire olmamış, her iki sanatçıda kağıt üzerine farklı malzemeyle de olsa minyatür geleneğine yakın resimler yapmışlardır. Refail'in kitap resimlerinde tuvale geçişini temsil eden, hem kağıt hem de tuval üzerine yaptığı padişah portreleri de vardır (Mahir, 2005: 83-85).

Yüzyıl'ın sonuna doğru resimlerin birçoğunda boya tabakasının iyice incelendiği, yaldız kullanılmadığı, ışık gölge, perspektif gibi batı resmine özgü tekniklerin benimsendiği görülür. Resimli edebi eserlerin son örneklerinden olan şair Enderun'lu Fazıl'ın "Hubanname" ve "Zenannamesidir" Yazmada bulunan "Kağıthane'de Kır Eğlencesi" adlı resimde 3. Ahmet döneminde yaptırılmış olan Sadabat Köşkü'nün bahçesinde bir grup kadın kır eğlencesindedir. Ressamın burada yarattığı derinlik optik perspektif bilgisine sahip olduğunu gösterir. Ön düzlemdeki figürlerin mekâna yerleştirilişi de başarılıdır. 1793 yılında resimlenen "Hübanname" ve "Zenanname"nin resimlerini kimin yaptığı bilinmemektedir (Balcı, Çağman, Günsel ve Tanındı, 2006: 277).

Resim 2.8: 1793, "Kağıthane'deki Kır Eğlencesi", Fazıl Enderuni Hübanname ve Zenanname.



Kaynak: Balcı ve arkadaşları, (2006)

Türk resim sanatı, minyatür olarak üsluplaşmış, gelenekçi anlayışını 18. yüzyıl sonuna kadar korumuştur. 18. yüzyılda Batılılaşma sürecinin başlangıcı olarak da ifade edilen Lale Devri kültürel ve sanatsal olarak yeni etkileşimlere açık ve destek veren bir

anlayış getirmiştir. Yerli mimarlar gibi nakkaşlar da saray ve aydınlar çevresinde giderek önemlerini yitirmeye başlamışlardır. Bu ilginin azalmasında Batılı ressamın ülkemize gelip perspektifli, hacimli, optik görüntülü resimler yapmalarının büyük etkisi vardır. Bu dönemde Liotard, Favray, Caraff, Hilair, Memling gibi yabancı ressamın saray çevresini etkilemişlerdir. Bu değişim sürecinde minyatür resminde mekân anlayışı ve perspektif düşüncesini ifade edebilecek arayışlar gözlenmiştir. Abdullah Buhari'nin 1728'de cilt kapakları üzerine yaptığı iki peyzaj, perspektifteki acemiliğe karşın Türk resminde bilinen en erken tarihli Figürsüz manzara kompozisyonlarıdır (Gültekin, 1992: 11)

Batılılaşma akımı sonucunda, 18. yüzyıl sonlarından itibaren geleneksel kimliğini yitiren Osmanlı minyatürünün yerini duvar resimleri ve padişah portrelerinden oluşan tuval resimleri almıştır. Matbaanın memlekete gelmesi kitap çoğaltma ve minyatür'ün sonu olmuştur. Minyatür ressamı tabiatı veya tabiattaki nesneyi sayfa düzenine göre çizmiştir. Bir yapının hem oturulan odasını, hem dış görünüşünü aynı resimde canlandırmıştır. Oysa tabiata batılı gözüyle bakmaya başlayan asker ressamlarımız, nesneyi tabiat düzeni içinde görmeye ve göstermeye çalışmışlardır (Güvemli, 1987: 43).

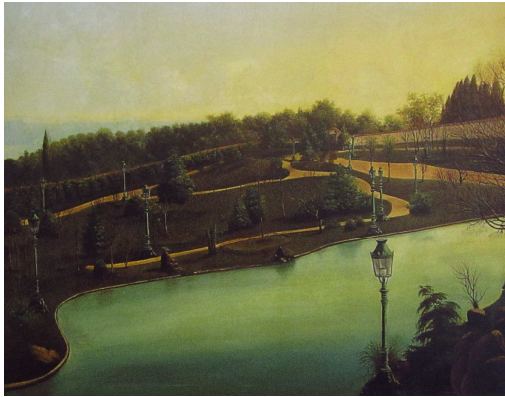
1850'li yıllarda fotoğrafın Türkiye'ye girmesiyle ressamın İstanbul'un saraylarının çekilmiş fotoğraflarından resimler yapmıştır. Türk resminde fotoğraftan yararlanmanın ilk örnekleri İstanbul'un ünlü fotoğrafçılarından olan Abdullah Biraderler'in çektikleri fotoğrafları kullanan ve Türk Primitifleri olarak anılan kuşak olmuştur.

Asker ressamın kuşağından 19. yüzyılın büyük kısmı boyunca Osmanlı sanatçıları, resimlerinin 1936'da İstanbul Güzel Sanatlar Galerisinde ilk kez sergilenmesinden sonra, sanat eleştirmenleri tarafından Osmanlı Primitif Üslubu adı verilen kendilerine özgü bir üslupla eserler ürettiler. Osmanlı ressamının primitiflikleri Ortaçağ'a ait plastik sanatların teknik anlayışından modern resmine geçiş yolunda attıkları ilk adım olarak yorumlanabilir. Türk Primitifleri olarak bilinen ilk kuşak ressamın figürsüz, sakin, değişmez ve saf bir dünyayı resmetmişlerdi. Doğüstü bir atmosfer içerisinde doğalcı imgeler kullanan bu sanatçılar, Türk resminin minyatürden gerçekçiliğe geçişini temsil eder. İnsan figürünün olmayışı, varsa bile çok

zayıf oluşu bu dönemin eserlerinin genel özelliğidir. Figür çizme konusunda İslam'ın getirdiği yasakların insan çizme konusunda uzun süre tereddüt etmelerinde önemli bir rol oynamıştır. Resimlerin çoğu fotoğraflardan kopya edilmiş olmalarına rağmen gerçekçi bir mekânsal yapıdan ve doğru bir perspektif anlayışından yoksundur. İbrahim Paşa, Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf dışındaki diğer tanınmış Osmanlı asker primitifleri: Eyüplü Cemal, Ahmet Ragıp, Cihangirli Mustafa, Ahmet Bedri, Üsküdarlı Cevat, Fahri Kaptan, Şamlı Ahmet Ziya, Giritli Hüseyin, Kasımpaşalı Hilmi (Arsal, 2000: 60-62).

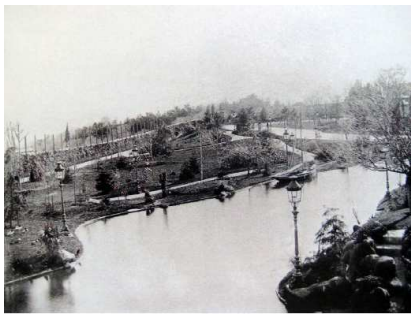
Hüseyin Giritli'nin Yıldız Sarayı Bahçelerini görüntüleyen tablosu 19. yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşan topografik manzaralara örnektir (Başkan, 1997, 300-301).

Resim 2.9: Hüseyin Giritli, “Yıldız Sarayı Bahçesinden”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92cm.



Kaynak: Tetikçi, 2010: 40

Resim 2.10: Abdullah Biraderler, Fotoğraf, Adnan Çoker Albümü.



Kaynak: Tetikçi, 2010: 40

19. yüzyılda özellikle ilerici karakterli ordu mensupları ve Mühendishane-i Berr-i Hümayun adındaki okul çevresinde yetişenler, Avrupa deneylerini değerlendirerek resim sanatındaki değişikliklere önemli katkıda bulunmuşlardır. Resme düşkün bir hükümdar olan Abdülaziz’ de bu çabaları desteklemiştir. Şeker Ahmet Paşa’nın Abdülaziz tarafından Paris’e gönderilmesiyle, Batı resmiyle tanışılıp ve Paşanın bir perspektif kitabıyla dönmesiyle Türk resminde bir eşik aşılmış, arkasından pek çok ressam estetiği batıdaki gibi yapılandırmaya girişmiştir (Çizgen, 2009: 23). Türk ressamlar bir yandan da İstanbul’ da çalışan Batılı sanatçılardan da bir şeyler öğrenmişlerdir. Türk ressamlar figürden çok manzara resimlerine yönelmişlerdir. Hüseyin Giritli, Osman Nuri, Hilmi Kasımpaşalı, Mustafa, Salih Molla Aşki, Ahmet Ziya, Fevzi, Fahri Kaptan, Hüseyin ve Ahmet gibi imzalar taşıyan bu resimler, geleneksel tasvir duyarlılığıyla modern resmin teknik sorunlarını, üslup bütünlüğünü de kapsayan bir başarı ile birleştirmişlerdir (Tansuğ, 1992: 158-159).

Mühendishane, harp okulu gibi kurumlarda eğitim gören sanatçıların birçoğu Avrupa’ya gidip resim bilgilerini arttırmışlardır. Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf Bey batı tarzı Türk resminde ilk ressamlar olmuşlardır (Gültekin, 1992: 11). Servili Ahmet Emin Bey, Osman Nuri Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekayi Paşa, Süleyman Seyit Bey de bu sanatçılar arasındadır (Tansuğ, 1992: 161).

Resim 2.11: Süleyman Seyyid, 1904, “Portakal”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 33x46 cm.



Kaynak: <http://www.tarihnotlari.com/suleyman-seyyid/>. 2004

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurucusu olan Osman Hamdi Bey Batılılaşma anlamında önemli bir ressamdır. Primitiflerden farklı olarak birçok fotoğraftan yola çıkıp figürlü düzenlemeler ve portre çalışmıştır (Tansuğ, 1992: 161).

Türk resmine insan figürlü kompozisyonu getiren Osman Hamdi Bey'dir. Türk resim sanatına 19. yüzyıldaki Batılılaşma hareketiyle giren figür ilk kez Osman Hamdi Bey tarafından bir tür olarak ele alınmıştır. Osman Hamdi figürü ön plana çıkardığı resimlerinde dönemin kültürel davranışlarını, giysilerini ve yaşam biçimlerini yansıtmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 590).

Osman Hamdi Resimlerinde kendisini de model olarak kullanmıştır. Osman Hamdi ve o dönemin diğer aydın ressamı resimlerde sergilenen kostümleri giymiyorlar, zamanlarını türbe ve camilerde geçirmiyorlardı. Bu anlamda Osman Hamdi tam bir batılı oryantalist sanatçı gibi davranmaktadır. Figürü Osmanlı resim sanatına büyük boyutlarda yerleştirerek resmin hakim unsuru haline getirmesi ve özellikle kadın figürüne yoğun olarak yer vermesi açısından önem taşır. Osman Hamdi'nin figür-mekân ilişkisi bulunduğu mekâna ve elindeki kutsal kitaba rağmen teslimiyetçi bir tavırdadır değil, dik ve kendinden emin bir şekilde resmedilmiştir (Demir, 2002: 77).

“Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar” adlı eserin büyük bir bölümünde ışık bir boşluk içinde dolaşarak duyarlı bir derinlik ve atmosfer yaratır. Osman Hamdi perspektif çizgisi ve ışıkla klasik mekân anlayışını uygularken fonun öne çıkmasıyla oluşmuş çelişkili bir durum vardır. Bu yapıtları Gerome'dan ayıran en önemli özellik kompozisyon şemalarının özgünlüğüdür. Ön plandaki nesnelere arka plandakilerin çoğu kez resim çerçevesine paralel olarak dizilmesi, neredeyse üst üste bindirilerek tuval yüzeyinin iki boyutluluğunun korunması Osman Hamdi'nin Foto Gerçekçiler gibi sık kullandığı bir düzenleme şeklidir. Osman Hamdi resmin fonunu öne çıkartıp tuval yüzeyinin her yerine eşit özen gösterecek çağdaş bir kavramı, resim düzleminin bütünselliği kavramını da günümüzden çok önce benimsemiş bir sanatçıdır (Duben: 2007: 47).

Resim 2.12: Osman Hamdi, “Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x105.5 cm.



Kaynak:<http://sevgisanat.blogspot.com/2010/01/cami-kaps-onunde-konusan-hocalar.html>, 2013.

Osman Hamdi'nin resminde anıtsal insan figürü eğilimi vardır. Osman Hamdi'nin resimlerinde doğa öğeleri genel olarak ikinci planda kalır. Bazı resimlerinde doğaya ilişkin nesnelere güçlü biçimsel etkiler oluşturur. “Mimozalı Kadın” bu tür resimlerinin bir örneğidir. O resimlerinde genelde yaşanan mimari bir mekân, sokak, ya da benzeri bir yerde ve merkezi bir nitelikte figürlerini konumlandırmıştır (Tetikçi, 2010: 48)

Osman Hamdi'nin doğanın ve figürün birlikte ele alındığı az sayıdaki resimlerinden biri “Gebze'den Manzara” isimli resmi. Sanatçı bu resmi müze müdürlüğüne atandığı sırada resmetmiştir. Gebze sokaklarından günlük yaşamın bir anı ele alan ve o anı belgeleyen bu resmi, yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği Gebze'deki evinde yapmıştır. Sıcak renk armonisinin hakim olduğu bu resim, figürlerin durağanlığı nedeniyle soğuk bir duygu oluşturmaktadır. Figürlerin en dikkat çekici yanı aralarındaki yaşamsal ilişkinin zayıflığıdır. Sanki kurgulanmış bir düzen hissi vermektedirler. Bu durum, yani figürlerin yapmaları gereken yaşamsal hareketi ve birbirleriyle etkileşimi yapmamalarına rağmen genel atmosfer açısından resim inandırıcılığından hiçbir şey kaybetmez (Tetikçi, 2010: 47)

Resim 2.13: Osman Hamdi, 1881, “Gebze’den Manzara”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75x120 cm.

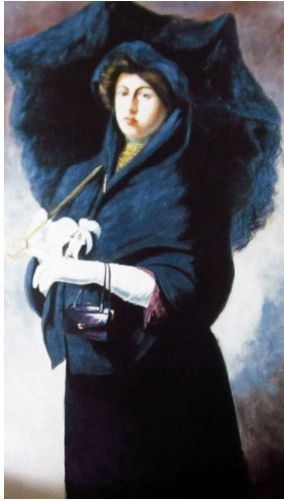


Kaynak: Tetikçi, 2010: 49

Hacimli anıtsal figürün sonraki yıllarda ısrarla kullanılmasının, Batılılaşma döneminde ilericiliği benimseyen Türk aydınlarının başvurduğu mutlakiyetçi tavrı yansıttığı söylenebilir. Bu tavır Cumhuriyet döneminde Halkçılık ideolojisinin altında pek çok kez yinelenecektir. Osman Hamdi’nin Türk resminde figüre yüklediği ideolojik anlam gibi 1930’ların ortasından sonra, köy ve köylü konuları da ideolojik olarak resme girecektir. Temsili figüratif resmin en önemli sorunsalı olan figür mekân ilişkisi Osman Hamdi’de görüldüğü gibi üç boyutlu ve iki boyutlu mekânların eş zamanlı görülmesi şeklinde Türk resminde uzun yıllar sürmüştür (Duben: 2007: 47).

Osmanlı hanedanının bir ressam üyesi olan, son veliaht ve son halife Abdülmecit Efendi, Sanayi-i Nefise mezunu ressamların kurduğu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin fahri başkanlığını yapmıştır. Şehzadeliği 1922’de saltanatın kaldırılışına kadar devam eden Abdülmecit Efendi, Vahdettin’in ülkeyi terk etmesinden 1924 yılına kadar halife olarak kalmış, halifeliğin kaldırılmasından sonra ülke dışına çıkarılmıştır. İsviçre ve Fransa’da yaşamış, 1944’te ölümüne kadar sanatçı kişiliğini sürdürmüştür. “Recaizade Mahmut Ekrem”, “Abdülhak Hamit Tarhan” ve “Dürrüşehvar Sultan” ile “Ömer Faruk Efendi” resimleri anıtsal figür anlayışını yansıttıklarından önemlidir. Portre konusunda oldukça başarılı görülen Abdülmecit Efendi, kızı Dürrüşehvar Sultan’ın çok sayıda portresini yapmış, “Şemsiyeli Kadın”, “Şehsuvar Başkadın Efendi” ve “Saraylı kadın” gibi kadın portrelerinde farklı tipleri yansıtmıştır. Bu portreler kadının modernleşmesine verdiği önemin bir simgesidir (Aktansoy, 2004: 58-59).

Resim 2.14: Abdülmecit, “Şemsiyeli Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 143x83 cm.



Kaynak: Aktansoy, 2004: 63

Sanatçının büyük boyutlu “Yalı önünde kadınlar” (1922-1924) ve “Sultan 2. Abdülhamit’in Halı” tabloları kalabalık figürlü ve büyük boyutlu resimlerdeki başarısını yansıtmaktadır. Beşli figür isimli tamamlanmamış resim çoklu figür çalışmalarındaki tekniğini gösterir. “Kayıkçılar” resmi ise sanatçının Empresyonizm’e yaklaştığı bir üslupta resmedilmiştir. “Zeybekler” adlı resmini diğerlerinden ayıran özellik oryantalist duyarlılığa sahip olmasıdır. Bu tabloda konunun zeybeklerin dansı olması, resmin oryantalist olarak tanımlanmasını gerektirmez. Burada asıl önemli unsur figürlerin yerleştirildiği mekân ve resimsel stildir. Kompozisyonun Gerome’un resimlerindeki gibi yüksek kemerlerin altında kurulmuş olması, renk ve ışık etkisi kısacası yüzeyde yaratılan ortam tamamen oryantalisttir. “Yalı Önünde Kadınlar” resimde aynı kategoride gibi görünse de bu resmin saray yaşantısından bir kesit olarak değerlendirilmesi daha doğru olur. Abdülmecit Efendi de diğer ressamlar gibi yaşadığı çevreyi betimlemiştir. Sanatçının işlediği diğer konular “At ve Seyis” ile “At ve Köpek” tabloları son derece zor olan at figüründeki anatomik doğruluğu ile sanatçının başarısını yansıtır (Aktansoy, 2004: 59).

Resim 2.15: Abdülmecit, Tuval Üzerine Yağlıboya, 155x211 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Kaynak: Aktansoy, 2004: 62

2.2. TÜRK RESMİNDE İZLENİMCİLİĞİN ETKİSİ: ASKER RESSAMLAR, ÇALLI KUŞAĞI VE ŞİŞLİ ATÖLYESİ

Modern Türk resminin ikinci büyük dönemi Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883'te kuruluşundan sonra başlayan resim faaliyetlerine bağlanır. Bu okuldan mezun olup Avrupa'ya giden sanatçılar Fransız Empresyonizminin etkileriyle yurda dönmüşlerdir (Tansuğ, 1992: 161). Osman Hamdi kuşağından kesin ayrılan, özellikle peyzaj anlayışları bakımından devrimci sayılabilecek iki isim Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza'dır. Halil Paşa izlenimci anlayışta resim yapan ilk Türk ressamdır. Halil Paşa önceleri figür ve portre konusunda gösterdiği başarıyı tabiat resmi karşısında da göstermiştir.

Meşrutiyet'in ilanından sonra, Paris'e gönderilen İbrahim Çallı (1882-1960), Hikmet Onat (1884-1977), Ruhi Arel (1880-1931) başlıca sanatçılardır. Avni Lifij (1889-1927), Feyhaman Duran (1886-1970) Abbas Halim Paşa tarafından aynı dönemde Paris'e gönderilmiştir. Namık İsmail (1890-1935) ve Nazmi Ziya Güran (1881-1937) ise kendi olanaklarıyla bu kente giden sanatçılarımız olmuştur (Gültekin, 1992: 13).

Resim 2.16: Halil Paşa, 1898, “Şakayıklar ve Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119.5x72.5 cm.



Kaynak:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=29, 2013.

Avrupa'ya gitmemiş olan Hoca Ali Rıza ömrü boyunca İstanbul'da yaşamıştır. Uzun yıllar asker ocağında yetişen Hoca Ali Rıza resimlerinde İstanbul manzaralarını dile getirmiştir. Renklerinin şeffaflığı, ışık ve gölge değerlerinin karalığa, koyuluğa sapmayan berraklığıyla ortaya koyduğu resimlerle bir açık hava ressamı olan Ali Rıza Empresyonist duyarlılığa sahiptir (Berk, Gezer, 1973: 11).

1914 kuşağı sanatçıları, Osmanlı İmparatorluğu' nun parçalanma sürecinin ve aynı zamanda batılılaşma hareketlerinin ivme kazandığı Meşrutiyet dönemlerinin tanığı, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin de karşılayıcısıdır. Paris'e gönderilen sanatçıların yurda geri döndükleri dönem 2. Meşrutiyet (1908) sonrasına denk düşer. 2. Meşrutiyet'in nispeten özgürlükçü ortamında modelden çalışma yasağı kalktığından dolayı, fotoğraftan resim yapma da demode bir tavır olarak algılanır. 1914 kuşağı sanatçıları modernist sanatçıları olarak da anılmışlardır. Çıplak ve Portre konusunu Türk resmine sokmaları Türk resim sanatına en büyük katkılarıdır. 1914 kuşağı ile birlikte ilk kez çıplak etütleri yapıldığı göz önünde bulundurulduğunda, kendilerinden önceki sanatçılardan farklı olarak fotoğrafla olan ilişkiye bir sınır getirdikleri görülmektedir.

Her ne kadar fotoğraftan resim yapmaya bir sınır getirmiş olsalar da portre konusunda ve şişli atölyelerindeki savaş resimlerinde fotoğrafı bir araç olarak kullanmışlardır (Pelvanoğlu, 2010: 32-39). İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik, Mehmet Ruhi, Ali Sami Boyar, Ali Cemal (Beyrutlu) gibi sanatçılar 1917’de Harbiye Nazırı Enver Paşa’nın Şişli’de açtığı atölyede ulusal nitelikte savaş resimleri yapan sanatçılardır (Tansuğ, 1997: 379).

Bu dönem Türk sanatında Çallı Kuşağı olarak adlandırılır. Çallı kuşağı ressamlarına Empresyonistler de denir. Çallı ve arkadaşları kesin çizgi perspektifli nesne biçimlendirmesinden, soyut resimsel bir dil olan tuş esprisine giden bir anlatım yolunu benimsemişlerdir. Türk resminde Empresyonist sanat anlayışına bağlı olarak, renk tonlarının zengin parçalara bölünmesi, resmin yüzeyinde renk ve ışık etkilerinin uyumundan oluşan bir hareket duygusu yaratmıştır. Bu durum geleneksel mekân ve hareket kavramlarına yeni bir boyut getirmiştir. İzlenimci uygulamalar Türk sanatçısını renk ve fırçayı kullanma özgürlüğüne kavuşturmuştur. Böylece Türk resminde kişisel yorumlamaya gidiş başlamıştır (Gültekin, 1992: 13).

Peyzaj çalışan sanatçılarda fırça serbestliği altında eriyen küçük figürler, Meşrutiyet Kuşağını yakından ilgilendirmiştir. Renk ve ışıklı tuşlarla eriyen küçük figür, Namık İsmail, Çallı ve Avni Lifij gibi sanatçıların çalışmalarında gözlenmektedir. Türk resim sanatında figüratif eğilimler ve özellikle mekân sorunlarının, sanat ve kültürdeki değişim olgusunun içinde ele alınması doğaldır. Bu döneme kadar sanatta yaşanan gerilim kavramı bu dönemde yerini, yeni malzemelere, teknik bakımdan yeni kompozisyonlara farklı bakış açısı getirerek, bu iki kavramın yani geleneklerin ve batılılaşma eğilimlerinin çatışmasına sebep olmuştur. Figürün mekânın karşısında sınırlarını açıkça gösteren bir öge olmasından kaynaklanan yeni bir kültür etkileşimi olma çabası, beraberinde özgün bir sanat anlayışının gerekliliğiyle eş anlamlı olmuştur (Sürüm, 2001: 17).

İbrahim Çallı çağdaş Türk resim sanatına çok zengin bir konu çeşitliliği katan bir kuşağa mensuptur. Konu olarak Yıldız Sarayı bahçeleri ve natürmortlar arasında sıkışıp kalan resim sanatımız, Çallı ve kuşağının çalışmalarıyla güncel olaylara kadar uzanan çok zengin bir konu çeşitliliğine kavuşur. Fotoğraflardan çalışmaların yerini doğadan yapılan peyzajlar alır (Giray, 2000: 75).

İbrahim Çallı'nın "Balkonda Oturan Kadınlar" adlı çalışmasında, Batı modasına uygun giyinmiş iki kadın modeli görülür. Yüzler son derece net olup, kadınların sosyo-psikolojik karakterleri yüzlerinden okunabilmektedir.

Resim 2.17: İbrahim Çallı, "Balkonda Oturan Kadınlar", Tuval Üzerine Yağlıboya.



Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/image/ao07.htm>, 2013.

İbrahim Çallı'nın "Gece Baskını" isimli çalışması konusu ve anlatımıyla çok ilginç eserlerden biridir. Türk askerinin kıvrak zekâsının ifade edildiği eserde, düşmanı aniden bir gece baskısıyla siperde bozguna uğratan Türk askerlerinin öyküsünün anlatıldığı eserdir. Düşman askeri, şaşkınlığın ve korkunun etkisiyle ellerine başının arasına alarak, aciz bir şekilde dizlerinin önüne çökmüştür. Resmin sağ tarafında bulunan kahraman Türk askeri sağ eliyle düşmanın boğazından yakalayarak onu etkisiz kılmıştır. Tamamen adına uygun bir şekilde karanlıklar içinde gelişen bu olay, İbrahim Çallı'nın aynı zamanda hayal gücünün de bir ifadesi olarak değerlendirilebilir (Başbuğ, 2009, 109).

Resim 2.18: İbrahim Çallı, “Gece Baskını”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 175x225 cm.



Kaynak: Başbuğ, 2009, 109

İbrahim Çallı, Hikmet Onat gibi Topkapı sarayından kesitler çalışmıştır. Hikmet Onat'ın yaptığı Topkapı Sarayı resimleriyle kıyaslandığında aynı mekânlar ve nerede ise aynı bakış açısından yapılmış olan görünümlere rastlamak mümkündür. Topkapı Sarayı Harem bölümünün sokakları ve çevrelerinde dizinler oluşturan yapıtlar, “Hünkâr Sofrası”, “1. Abdülhamit Yatak Odası Ocağı”, “Bağdat Köşkü”, “Revan Köşkü” Çallı'nın canlı armonileri ile mekânların vurucu anlatımlarına dönüşmüştür. Fırça vuruşlarının çarpıcı dinamizmi, ışık ve renk oyunlarının görsel cazibesi ile bütünleşerek Topkapı Sarayı'nın gizem dolu haremını resimlemiştir (Giray, 2000: 79).

Resim 2.19: Hikmet Onat, 1962, “Topkapı Sarayı Harem Dairesi Şensar Köşkü”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Kaynak: <http://rportakal.com/Article.aspx?PageID=58&ArtId=519>, 2013.

Resim 2.20: İbrahim Çallı, “Topkapı Sarayı”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Kaynak: Giray, 2000, 78

Hikmet Onat kompozisyonları savaş ve kahramanlık resimleri çerçevesinde yoğunlaşmıştır. Bunlardan büyük bir kısmı Şişli atölyesine üretilmiştir. Çanakkale savaşı üzerine yoğunlaşan Şişli atölyesi resimleri arasında Hikmet Onat öznel yorumuyla büyük boyutlu resimlere imza atmıştır (Giray, 1995: 29).

1915 yılında yapılan ve Hikmet Onat imzalı olan “Siperde Mektup Okuyanlar” isimli çalışma, I. Dünya Savaşı’na daha farklı bir anlatımla yaklaşmıştır. Yine askerlerin cephe görünümüne yer verilen bu çalışmada, memleketlerinden gelen mektupları birbirlerine okuyan Türk askerlerine yer verilmiştir. “Siperde Mektup Okuyanlar” isimli çalışma, cephenin soğuk, renksiz ve ölüm kokan savaş günlerinde, uzak diyarlardan, sevdiklerinden gelen bir mektupla moral bulan askerlerin portresidir. Askerler vatan sevgisinin yanında, eş, anne, baba ve çocuk sevgisini de birlikte yaşamaktadırlar. Ressamların savaş konusuna yaklaşımları şüphesiz ki farklı boyutlarda ele alınmış ve üzerlerinde derin etkiler bırakmıştır. Bu etkilerin çözümlemeleri eserlerinden daha iyi anlaşılabilir (Başbuğ, 2009, 110).

Resim 2.21: Hikmet Onat, 1915, “Siperde Mektup Okuyanlar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 141x120 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Kaynak: Başbuğ, 2009: 110

Resim 2.22: Mehmet Ruhi, 1926, “Çulha-Dokumacı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x160 cm.



Kaynak: Başbuğ, 2009: 223

Avni Lifij'in Allegori'si ve özgün adı “Kalkınma” olan resmin yapısını oluşturan ana figürler çıplak ya da yarı çıplaktır. Bir yaşlı, iki genç kadın ve geri planda bir erkek figür vardır. Burada savaşın felaketlerini, figürlerin yüzlerinde de bulmak olasıdır. Avni Lifij “Allegori” de çıplak ya da yarı çıplak figürleri savaş alanına sokmaktadır. Bu da, sanatçının gerçeği simgelerle anlatmak tasasına uygun düşmektedir. Tablo sivil halka yapılan çirkin saldırıların adeta bir belgesi niteliğindedir. Arkalarında yanmış bir köy ve tecavüze uğramış kadınların olduğu üst üste atılmış

cesetler bırakılarak zalimce giden düşman askerlerinin betimlendiği bu tablo savaşın vahşetini gözler önüne sermektedir (Başbuğ, 2009, 108)

Resim 2.23: Hüseyin Avni Lifij, 1917, “Alegori Savaş”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x200cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Kaynak:<http://thearthistoryjournal.blogspot.com/2011/02/huseyin-avni-lifij-1886-1927.html>, 2013.

Namık İsmail fırçasıyla, Türk resmine henüz girmiş olan “figür” ü üstün bir anlatım biçimine ulaştırmıştır. Güçlü figür anlayışını, sağlam bir anatomi bilgisi üzerine oturtmayı başarabilmiştir. Figürleri çoğu zaman yarım ya da dörtte üç portre türündedir. Portrelerinde modelin kişisel benzerliklerinin ötesinde, psikolojik durumlarını da yansıtmıştır. Bunu sanatçının fırça vuruşları da desteklemiştir. Portrelerinde, belirgin bir arka plan yerine nötr bir fon kullanmasıyla da dikkatleri portre üzerinde toplamayı başarmıştır. Sanatçının portrelerinde gerçekçi bir yaklaşım olmasına karşın, çıplak figürlerinde yüzü okumak olanaksızdır. Daha büyük boyutlu nülerinde ise daha denetimli fırça vuruşlarına rastlanır. Modeli en zor pozlarda dahi doğal bir duruşta, düzgün renk alanlarına ve ayrıntı işçiliğine kaçmadan ince fırça vuruşlarıyla resmetmiştir. Portrelerinde görülen dinginlik, figürlerinde gerilim duygusuyla yer değiştirmiştir. Portrelerinde, yer yer düzgün renk alanlarına ve detay işçiliğini anımsatmayan ince fırça vuruşlarına da rastlanmaktadır.

Namık İsmail figürün özellikleri ve anatomi üzerinde çalışmalar yapmıştır. İnsan vücudunun biçim ve hareketlerini çok iyi bilmektedir. Bu nedenledir ki Namık

İsmail' in figürleri çok değişik duruşlarda ve hareket edecekmişçesine verilmiştir. Namık İsmail' in kadın portrelerinde Osmanlı toplumunun değişen mekânı içinde çağdaşlaşan kadını ve değişen değerlerini görmek mümkündür. Sanatçı, kadının yaşamından kesit aktarmada bir üstaddir. Namık İsmail dış mekân portre çalışmaları da gerçekleştirmiştir. Gerek iç gerekse dış mekân çalışmalarında kadın çağdaş kıyafetler içinde, psikolojilerini yansıtan yüz ifadeleriyle verilmiştir.

Resim 2.24: Namık İsmail, 1924, “Nü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 26x17 cm , Ömer Dinçkök Koleksiyonu.



Kaynak:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=368, 2013.

Resim 2.25: Namık İsmail, 1917, “Sedirde Uzan Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 131x180 cm, , Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Koleksiyonu.



Kaynak:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=368, 2013.

Namık İsmail’ in askerlik yıllarında yakalandığı tifüs hastalığının kendi üzerinde bıraktığı etkisi daha sonra yaptığı resminin konusu haline gelmiştir. Resimde hastalığa yakalanan insanlar çaresizce kendi kaderine tek edilmişçesine resmedilmiştir. Ayrıca eserin sol tarafında hastalık nedeniyle vefat edenleri tabut içinde mezarlığa taşıyanlar gösterilmektedir. Savaşın insanlık üzerindeki yıkımı kadar hastalığında insanlar için ne denli sonuçlara varabileceği yansıtılmıştır (Başbuğ, 2009, 108)

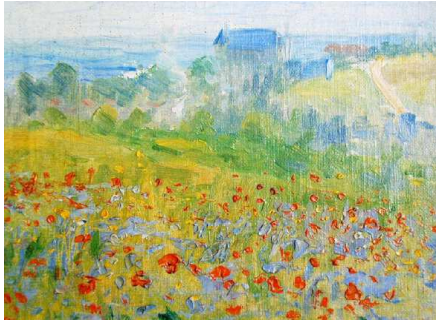
Resim 2.26: Namık İsmail, 1917, “Tifüs”, Tuval Üzeri Yağlıboya, 170x190 cm.



Kaynak: Başbuğ, 2009, 107

Nazmi Ziya izlenimci akımdan etkilenmiştir. Bu akımın öncülerini sevmiş, İzlenimci resim yapma yöntemini içtenlikle benimsemiştir. İzlenimciliğin en rahat ve verimli uygulama alanının açık havada manzara türü olabileceğini sezmiş, kendini manzara türüne adanmıştır. İzlenimci yöntemi, izlenimci renk kavramını ve izlenimci fırça vuruşu portre ve insan figüründe de uygulamayı bir sorunsal olarak benimseyebilecek, akademik figürcülüğün dönüşümünü, figürü yenileştirmeyi deneyebilecekken bu konuya bir sorun olarak girmemiştir. Türk ressamları arasında bir bakıma modern resimler üreterek, ayrı bir yol çizmiştir. Her ne kadar Claude Monet’den altmış küsur yıl sonra, onun yaptıklarını tekrarlamışsa da Türk resmi için yine yenilik olarak değerlendirilmelidir. Özellikle Paris’te öğrendiği resim tekniklerini yurda döndükten sonra uygulayarak, Osmanlı başkenti İstanbul’un toplumsal çevresini resimlerine taşımıştır. Kalın boya dokusu ve hareketli fırça darbeleriyle Türk resmine farklılık getirmiştir (Başbuğ, 2009, 270).

Resim 2. 27. Nazmi Ziya, “Gelincik Tarlası”, Tuval Üzeri Yağlıboya, 24x18 cm.



Kaynak: Başbuğ, 2009, 271

Resim 2.28. Monet, 1873, “Gelincik Tarlası”, Tuval Üzeri Yağlıboya.



Kaynak: Başbuğ, 2009, 271

Osmanlı Devleti’nde başlayan sanat eğitimi için batıya öğrenci gönderme politikası, Türkiye Cumhuriyeti Devletince de desteklenmiştir. Çağın etkin akımları içinde yer almak, sanatını geliştirmek ve bu alanda kendini var etmek isteyen Türk sanatçıları, özellikle Paris’te yoğun çalışmalara girmişlerdir (Alagöz, 2009: 42).

1928 kuşağı sanatçıları, memlekete dönüşte oluşturdukları Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile Cumhuriyet döneminin ilk sanat grubunu oluşturdular. 1929’ da kurulan birliğin ilk üyeleri Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşır Acudoğu, Fahrettin Arkunlar idi. Müstakiller, bireysel sanat anlayışlarını özgürcü uygulamak, modern sanat akımlarını tanıtmak çabasıındaydılar. Amaçları Türk resminin gelişmesine katkıda bulunmak ve bu anlamda özgün eserler ortaya çıkarmaktır

(Gültekin, 1992: 15). Kıymet Giray grubun profilini şu sözlerle çizmiştir: Bu birlik, bir ressam grubu değil, meslek dayanışması yapılacak, mesleki kuralların gelişeceği bir sanatçı odası olarak düşünülmektedir. Birliğin amacı gelişmekte olan Türk resim sanatının toplumla özdeşleşmesidir (Gökkaya, 2012: 120).

Müstakiller 15 Temmuz 1929' da yayımladıkları broşürde amaçlarının yeni doğan Türk resminin gelişmesine ve ilerlemesine yardım etmek, düşün ve teknik alanında daha güçlü yapıtlarla ulusal güzel sanatlara, doğru ilkeler çerçevesinde bir yön vererek layık olduğu düzeye erdirmek olduğunu açıklamışlardı. Amaçları açısından Müstakilleri kendilerinden öncekilerden ya da sonrakilerden ayıran belli başlı bir özellik yoktur. Ayrıca Müstakiller olarak bir anlatımda bütünleşmiş bir birlik de değildir. Tersine aralarındaki ayrılıklar bütünlükten daha baskındır. Gene de geneldeki sanat eğilimleri Kübizm geleneğinden kaynaklanan inşacı bir tuş düzeniyle nesnenin yapısını oluşturan kuruluşun resimsel bir düzen içinde bütünleştirilmesidir. Yapısal bir mekân ve hacim anlayışıyla beslenen bu bakış açısı en azından tarihsel açıdan dönemini çoktan kapamış bulunan izlenimciliğin daha ilerisindedir. İzlenimciliğin genellikle İstanbul ve çevresindeki görüntülerle sınırlı manzara ilgisine oranla Müstakiller yeni benimsenmeye başlayan Avrupalı yaşam biçimlerine daha fazla yakınlıkduyarlar. Refik Epikman'ın "Cazband" ve Ali Çelebi'nin "Maskeli Balo" gibi yapıtlarında dönemin Türkiye' sinde çağdaş bir yaşamın gerçeği olarak güncellenen eğlenceler, balolar, yıldönümleri vb. gibi konuların işlenmesi bu durumu açıklar (Eczacıbaşı, 1997: 370).

Zeki Kocamemi'nin resimlerinde doğanın altında yatan geometrik biçimler, üç boyutlu biçimleri çözüme yöntemi ile aydınlığa kavuşmuş ve resimde ağırlıklarından bir şey kaybetmemiş, ayakları yere basan biçimler oluşturulmuştur. Fakat Kocamemi resimlerinin altyapısı Cézanne'a dayanmış olsa da onun resimlerindeki ağırlık; volüm ve plan üzerindeyken, Cézanne resimleri akıl ve duygu dengesi bakımından ağırlık taşımaktadırlar (Gökkaya, 2012: 128).

Resim 2.29: Zeki Kocamemi, “Edirne Kapı Eyüp Yolu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38x54.5 cm.



Kaynak: Gökkaya, 2012: 129

Cevat Dereli'nin “Harman” resminde; aslında ilk bakışta kübist bir tavır izlenir. Ancak seçilen konu ve kültürel izler, üslubunun bu akılcı yanını törpüler nitelikte olup sanatçının iç dünyasının izlerini de izleyiciye sunar. Bir harman yerinin betimlenmesinde, sanatçı kırsal yaşam içinde o an orada olan, hayatın her alanında sıkıntıları pek de dile getirilmeyen köylü üç kadın figürünü resmetmiştir. Hatta bu doğa ve üçlü figür kompozisyonunda, doğa ve figürleri öyle bir biçimsel yaklaşımla ele almıştır ki doğada insan insanda doğaya dönüşmüştür. Çalışan bu üç kadın figürü sanki güneşin altında kavrulmuyor, terlemiyor, yorulmuyor da raks ediyormuş gibi betimlenmiştir. Resimde kullanılan sıcak renk armonisi, yöresel motifler, köy yaşamından izler ve nesnelere tümü sanatçının konuya olan duyarlı yaklaşımının izleri. Derinlik, oluşturulan biçimsel, geometrik kompozisyon ile yüzeye yaklaşmıştır. Hatta perspektif yok denebilir. Canlı cansız varlıklar formlara dönüşmüş, canlı varlıklar nesnelere bütünleşmiş haldedir (Tetikçi, 2010: 84)

Resim 2.30: Cevat Dereli, “Harman”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x131.5 cm.



Kaynak: Tetikçi, 2010: 86

2.3. D GRUBU SANATÇILARININ RESİMLERİNDE FİGÜR MEKÂN İLİŞKİSİ

D Grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nden birkaç yıl sonra, 1933’te kurulmuştur. Grubun “D” harfiyle adlandırılmasının nedeni Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nden sonra kurulan dördüncü birlik olması ve alfabenin dördüncü harfinin “D” harfi olmasıdır. Grubun üyeleri Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu adlı isimlerden oluşur. D grubu 1947 yılına kadar her yıl aralarına katılan yeni sanatçılarla beraber çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Grubu kuran altı genç sanatçı Türk resim sanatında elli yıllık bir gecikme olduğunu düşünmekteydiler. Gecikme 19.yüzyıl ortası yağlıboya ressamlarıyla başlamış, Sanayi-i Nefise ile devam etmiş Çallı kuşağının akademik Empresyonizmiyle sonuçlanmıştı. Sanatçıların getirmiş olduğu yenilikler kuşku görülmezdi, modern sanatımızın hazırlayıcılarıydılar, fakat dünya resim akımlarına ilgi göstermemişlerdi ve bir çeşit Romantizm’ in ötesine geçememişlerdi (Berk, Gezer, 1973: 51).

D Grubu Kübist Dışavurumcu, Fovist, İzlenimci, Gerçekçi anlayıştaki uygulamalarıyla modern sanatı Türkiye’ de yaymaya çalışmış, daima yenilik düşüncesinde olmuşlardır. Kübizmin en önemli temsilcisi ve grubun isim babası olan Nurullah Berk üslubunu Türk yazma sanatı motifleri kullanarak, geometrik bir çizgi düzeninde geliştirmiştir. Nurullah Berk’ in resimlerinde yoğun figür motifleri kullanılmasına rağmen, figürler resimdeki diğer cansız öğelerden farklılık göstermezler (Gültekin, 1992: 15).

Nurullah Berk'in "Yıkanan Kadın" isimli resmi soyut biçimde resmedilmiştir. Kadın figürü deforme edilmiştir. Figürün renkleri geometrik parçalara bölünmüştür. Figürde kullanılan soluk renkler mekâna yoğun bir şekilde aktarılmıştır. Böylece figür mekândan ayrılmamaktadır, mekânla bütünlük göstermektedir.

Resim 2.31: Nurullah Berk, "Yıkanan Kadın", Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x70 cm.



Kaynak: <http://www.tarihnotlari.com/nurullah-berk/nurullah-berk-17/>, 2013.

Nurullah Berk' in "Çömlekçi" adlı tablosunda parçalanmalar hakimdir. Resimde tuval konturlu bölümlere ayrılmıştır. Figürleri ve mekânı aşırı bir parçalanma ile ifade etmiştir. Figür ve nesnelere konturlar ile mekândan ayrılmaktadır.

Resim 2.32: Nurullah Berk, "Çömlekçi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x110 cm.



Kaynak: http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/sanat/208nurullah_berk_hayati_ve_resim_sanati.html, 2013.

Cemal Tollu'nun Kübist yaklaşımları çizgi, renk ve form üzerine kuruludur. Cemal Tollu kurgu dinamiklerini, özellikle çizimlerinde figürün anlatımına katkıda bulunacak şekilde kullanmıştır. Yağlıbovalarında ise figür, kurgu ve motif içinde erimiştir. (Berk, Gezer, 1973: 55).

Cemal Tollu “Alfabe Okuyan Köylüler” adlı resminde, Harf İnkılabı'nı plastik bir dille ifade etmiştir. “Alfabe Okuyan Köylüler”, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin eğitim seferberliğini belgeleyen bir eserdir. Cemal Tollu “Alfabe Okuyan Köylüler” adlı resminde figürlerin heykelsi formları, belirgin konturlar ve geometrik renk lekeleriyle dönemin Kübist ve inşacı eğilimini sergilemektedir. Biçim ağırlığının ve desenin ön plana çıktığı çalışmada, figürler heykel görünümündedir. Cemal Sait Tollu'nun diğer kompozisyon düzenlemelerinde olduğu gibi “Alfabe Okuyan Köylüler”de de figür gruplarının çevresini ve fonunu oluşturan peyzaj, figürlerle bütünleşmiştir (Hatipoğlu, 2010: 210-211).

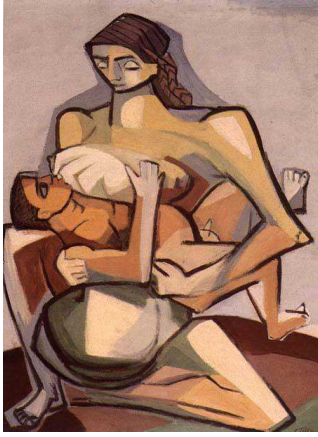
Resim 2.33: Cemal Tollu, 1933, “Alfabe Okuyan Köylüler”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x73.5 cm.



Kaynak: <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/d-grubu/177>, 2013.

Cemal Tollu'nun “Ana ve Çocuk” isimli resminde kübist biçimde yerleştirilmiş iki figür göze çarpar. Çalışmada sanatçı deformasyona başvurarak biçim ve desene önem vermiştir. Figürlerde, figürleri çevreleyen, yer yer içinde gezinen, bütünlüğü oluşturan sert konturlar geometrik parçalanmayı ve düzenlemeyi gerçekleştirmiştir. Bu resimde canlı renklere önem verilmemiştir. Gri ve soluk renkler sanatçının genel özelliklerindedir.

Resim 2.34: Cemal Tollu, 1956, “Ana ve Çocuk”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89x116 cm.



Kaynak:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=46, 2013.

Cemal Tollu, “Ankara’da Keçiler” isimli eserinde Kübizmin üslupsal özelliğini yansıtarak, gündelik bir konu olan çoban ve koyunları ele almıştır. Sade renklerle yapılan resimde ön sıradaki keçilerin yatay hareketlerini, dikey hareketli insan figürleriyle desteklemiştir.

Resim 2.35: Cemal Tollu, “Ankara’da Keçiler”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Kaynak: Çoker, 1996.

D Grubunun üyelerinden Zeki Faik İzer “İnkılap Yolunda” adlı eserinde Delacroix’in “Halka Yol Gösteren Özgürlük” adlı çalışmasından esinlenmiştir. Resmin sol tarafında Atatürk vardır. Atatürk’ün sol tarafındaki figürler onun yolunda ilerleyen gençliği simgeler. Sağ taraftaki figürler ise Atatürk’ün ileri adımları karşısında irticanın nasıl ezildiğini ifade etmektedir.

Resim 2.36: Zeki Faik İzer, 1933, “İnkılap Yolunda”,Tuval Üzerine Yağlıboya 176x237cm ve Eugene Delacroix, 1830 “Halka Yol Gösteren Özgürlük”.



Kaynak:<http://www.milliyetsanat.com/haberler/her-gune-bir-sanatterimi/d-grubu/205/16#>. UJJuv28xrSk, 2013, <http://www.cafrande.org/?p=23884>, 2013.

Elif Naci topluluğun en hareketli elemanlarından biri olmuştur. İlk çalışmalarında ev içi yaşantısını resmeden bir ressamdır. Daha sonra doğu ve batı resim sanatını adeta barıştırmaya çalışmıştır. Çini motiflerini eski yazılarıyla kaynaştırarak minyatürlerden aldığı figürleri çeşitli süslemeci motiflerle birleştirmiştir (Berk ve Gezer, 1973: 64). “Saklanan Çocuk” isimli çalışma bir koridora açılan odanın kapı arkasına saklanmış kız çocuğunu yansıtırken, tıpkı Hollanda Janr resimlerini anımsatır. Figürdeki ayrıntısız ifadeye rağmen figürün duruşu ile odanın içine izleyici de alınmaktadır.

Resim 2.37: Elif Naci, “Saklanan Çocuk”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x73 cm.



Kaynak: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=252, 2013.

Abidin Dino, çizgi ve desenlerin ön plana çıktığı resimlerinde işçi ve köylü karakterlerini özgün bir üslupta işlemiştir. Sanatçı bir yandan geleneksel hat sanatını çağdaş yorumlar içinde sürdürmeye çalışmıştır. Dino aynı zamanda var olmayan biçim ve renk peşindedir. Bu anlamda “Esrarkeşler” ve “Parmak İstifleri” gibi dizilerde Türk resmine beklenmedik bir boyut katmıştır (Kanlı, 1993: 102). “D” Grubunun kurucularından olan sanatçı sonradan “Yeniler”e katılmış, ilk resimlerinde daha çok çizgisel desenlerle dikkat çeken sanatçı daha ileriki dönemlerde toplumsal gerçekçi resimler yapmıştır. Paris’te Çalışmalarını sürdürmüş olan Abidin Dino’nun ideolojik eğilimli resimleri yanında erotik havaya da büründüğü resimler yapmıştır. Sanatçının 1950 sonrası gerçekleştirdiği çalışmalarında toplumsal sorunları aktardığı resimleri de vardır.

Resim 2.38: Abidin Dino, 1931-32, “Parmak İstifleri”.



Kaynak: <http://www.gyte.edu.tr/ebulten/sayi41/adino.htm>, 2014.

Kuruluşunda altı kişi olan grup, on yıl sonra on dört sanatçıyla kalabalık bir grup olmuştur. İçlerinde yaşça en büyük olan Eşref Üren' in özellikle izlenimciliğe yönelen bir sanatı vardır. Ama bu yüzeyde kalmış bir bakışın etkisidir. Bu etkiyi uyandıran konstrüktif bir desen kullanmadığı, alana yerleştirdiği nesnelere peşin tasarlanmış bir disipline girmemiş duygusunu vermesidir. Üren bir açık hava ressamıdır. Küçük figürlerin serpiştirildiği Ankara park ve bahçelerinden görünümüleri, ağaçlı yolları, Karadeniz kıyılarını ve Paris peyzajlarını canlandıran açık, parlak, berrak resimleri Üren'i modern ressamların ön safına koymuştur (Berk, Gezer, 1973: 60).

Resim 2.39: Eşref Üren, “Su İşleri Kampı”, Duralit Üzerine Yağlı Boya.



Kaynak: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=37, 2013.

D Grubuna 1934 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim katılmışlardır. Bedri Rahmi ve Turgut Zaim' in gruba katılmasıyla yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri, Kübist eğilimlerle Anadolu köylerindeki geometrik soyutlama arasında bağlantı kurmaya çalıştıkları görülmektedir (Sürüm, 2001: 28).

Batı sanatını daha yakından izlemek gerektiği noktasında Çallı kuşağının Türkiye'ye gecikmiş bir İzlenimciliği getirdiği yolundaki karşı çıkışlar, 1930'lu yıllarda büyük bir taraftar toplamıştır. Bu açıdan 1933 yılı dönüm noktası olarak algılanabilir. O yıl büyük törenlerle kutlanan Cumhuriyet'in onuncu yıl dönümü, aynı zamanda Türk sanatçısının ulusal egemenlik anlayışıyla bütünleşen tabloları büyük ölçüde ürettikleri bir dönem olmuştur. 1930'lu yılların iki önemli olayından biri, İstanbul Devlet Resim

ve Heykel Müzesi'nin 1937'de Atatürk'ün buyruğuyla Dolmabahçe Sarayı Veliâht dairesinde açılması ve bunun devamı olarak 1939'da Devlet sergilerinin başlatılmasıdır (Öztop, 2003: 60-61).

Resim 2.40: Turgut Zaim, “Yörük Kadını”, Tuval Üzeri Yağlıboya.



Kaynak: <http://www.kuman-art.com/tr/resim/turgut-zaim-2.html>, 2013.

Devlet sergilerini başlatan düşünce Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1938 yılında başlattığı ve altı yıl süren ressamların yurt gezisi, sanatsal yaşamımızda büyük ve olumlu etkileri görülmüş önemli bir olaydır. Ressamların yurt gezisi Türk sanatında konu seçimini etkilemiştir. İnkılap sergilerinin dağarcığı yurt gezilerinden sonra daha içtenlikli, zorlamasız, gerçekçi konularla doldurulmuş, ressamlarımız yurt doğasına, insanımıza, köy ve kent yaşamına, folklorumuza, tarihsel değerlerimize yönelmişlerdir. Konu seçimindeki bu gelişme resim sanatımıza yeni biçim ve içerik bireşimleri kazandırmıştır. Her yıl on ressam, her biri başka bir ile olmak üzere yurt gezisine gönderilmiştir. Sanatsal yaratıcılığa, inkılap sanatı anlayışının dar, koşullandırıcı çerçevenin dışında bir ortam hazırlamaya yönelik görüşlerin, ressamların yurt gezisi programıyla somut bir anlam kazandığı düşünülebilir. İlk geziye çıkan ressamlar: Bedri Rahmi Eyüboğlu (Edirne), Cemal Tollu (Antalya), Mahmut Cuda (Trabzon), Hikmet Onat (Bursa), Hamit Görele (Erzurum), Feyhaman Duran (Gaziantep), Ali Avni Çelebi (Malatya), Sami Yetik (İzmir), Zeki Kocamemi (Rize), Sami Özeren (Konya). Yurt gezileri hakkında Bedri Rahmi Eyüboğlu on beş yıl sonra yazdığı bir yazıda , “Devlet baba ile ressamlar arasında girişilmiş olan en hayırlı, en verimli alış- veriş oldu” demektedir (Erol: 1984: 64-68).

Yurt gezileri kapsamında Edirne'ye giden Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerinin hemen hemen hepsi doğa görünümleridir. Sanatçının Edirne resimlerinde insan figürüne rastlanmaz. İnsana ve yerel konulara dayanan düzenlemeler 1941'deki Çorum gezisinden sonra görülmeye başlar. Çorum yaşantısını izleyen aylarda Bedri Rahmi'yi her zaman olduğu gibi çok yönlü çalışmalar içinde buluruz. Portre, Tek figür, manzara sürekli ele aldığı temalardır (Erol: 1984: 85).

Resim 2.41: Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1945, “Çorum, İğdeli Gelin Halayı”, Guaj ve Yağlıboya, 70x100 cm.



Kaynak: Erol, 1984: 89

Bedri Rahmi'nin üslubu stilize edilmiş figürler ve ritmik çizgilerden oluşur. Anadolu el sanatlarına özgü motifleri figürlere eklemektedir. Bu da bazen derinlik duygusunu yok ederek yüzeysel etkiler oluşturur. Bedri Rahmi'nin tüm resimlerinde ilk anda göze çarpan renktir. Çizgiye, lekeye, kısaca çizgiye verdiği ağırlık, devingenlik başta gelir. Deformasyon sanatçının belli başlı ilkesi olmasına karşın “Çıplak” adlı resminde aşırı bir deformasyon görülmemektedir. Resmin sol tarafına dikey olarak yerleştirilen figür ustaca ışıklandırılmış, ışık için kullandığı renk mekânda da kullanılmıştır. Özellikle aynı ışığın arka planda espas şeklinde kullanılması figür ve mekân arasındaki bağlantıyı sağlamış olup, kompozisyon dengelenmiştir. “Kırmızı Han Kahvesi” isimli resminde figür ve mekân sıcak renklerle bütünleştirilmiştir. Resim alanının bir kısmında kullandığı soğuk mavi miktar zıtlığının kullanıldığını gösterir. Figürler hareketli ve deforme edilmiş, detaylar ve kıvrımlar koyu çizgilerle ifade edilmiştir.

Resim 2.42: Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1946, “Kırmızı Han Kahvesi”, Tuval Üzeri Yağlıboya, 58x72 cm.



Kaynak: http://rtugcetan.blogspot.com/2010/01/bedrirahmieyuboglu_13.html, 2013.

Mavi, yeşil uyumlu “Han Kahvesi” adlı resimde mekân içinde birbiri ardına sıralanmış dört plan vardır. Plana yerleştirilen figürler arasında ressamın gözettiği boyut farklarına karşın, düzenlemede yer alan bütün öğeler arasında tam bir uyum ve bütünlük sağlanmıştır. Kirletilmemiş renk lekeleri üzerine yer yer çekilmiş konturlarla nesneyi sezdirmesi öteden beri sürdürdüğü yöntemdir. Resimdeki yerel hava, yaşanmışlık, yeni bir sonuçtur. Hem bir masa, hem de resme çok yarayan, toprak sarılarıyla için için beslenen yeşillerin aradığı bir karşıt renk olan eflatun dörtgenin çevresine toparlanmış figürlerden özellikle beyazlı figür, resmin yerel havasını güçlendirmiştir (Erol: 1984: 85).

Resim 2.43: Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1943, “Mavi Yeşil Han Kahvesi”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Kaynak: Erol, 1984: 85

D Grubunun modern sanatımızın doğmasındaki rolü büyük olmuştur. 1933 ve sonrasında açılan sergilerde görülen Batı etkileri, aydınların bile yabancı olduğu

çağdaş eğilimleri tanıtmak, resmimizin yarım yüzyıldan beri sıkışa geldiği dar gerçekçilik çerçevesini kırmak bakımından önemli bir faktör olmuştur (Berk, Gezer, 1973: 67).

2.4. YENİLER GRUBU SANATÇILARININ RESİMLERİNDE FİGÜR MEKÂN İLİŞKİSİ

Türk resim sanatında toplumsal ve yöresel içerikli çabaların bir grup etkinliği halinde kendini göstermesi 1940'lı yılların başında Yeniler grubu ile gerçekleşmiştir. Kemal Sönmezler, Ferruf Başağa, Nuri İyem, Turgut Atalay, Selim Turan, Agop Arat, Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Fethi Karakoç, Haşmet Akal grubun kurucu üyeleridir. Bu tarihten biraz daha öncesinde toplumsal denebilecek sanat kaygılarının yeni bir devlet ülkesiyle kaynaşmış olarak belirdiği görülmektedir. 1930'larda Edip Hakkı Köseoğlu günlük yaşantıdan aldığı konuları yapıtlarında işleyerek, Toplumsal Gerçekçi çalışmalar yapmıştır. Köseoğlu detaya inmeyen, bir sis gerisinden yansıttığı figürlü düzenlemelerinde, toplumun her kesitinden ele aldığı insanları, yaşantı içindeki psikolojik durumlarını, çevreleriyle birlikte yansıtmaya çalışmıştır (Resim 2.44).

Resim 2.44: Edip Hakkı Köseoğlu, “Mandalar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x81 cm.



Kaynak: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=251, 2013.

Ruhi Arel'in “Resmi Geçit” A. Lifij'in “Kalkınma” N. İsmail'in “Harman” adlı çalışmaları dönemin toplumsal yapısını işleyen çalışmalardır. Bu eserler Atatürk' e ve

devrimlerine bağlılığı ifade eder. Bu dönemde Mustafa Kemal “Köylü, milletin efendisidir.” Sözüyle Cumhuriyetin politikasını özetlemiş ve çağının ressamı Mehmet Ruhi Arel’de “Atatürk Köylülerle” adlı eseriyle bu sözü görselleştirmiştir. Resimlerinde insan figürüne öncelik tanıyan ve onu yaşadığı çevre ile ele almayı amaçlayan Yeniler Grubu 1914 kuşağı sanatçılarından etkilenmişlerdir (Berksoy, 1998: 115-118). (Resim 2.45-2.46)

Resim 2.45: Ruhi Arel, 1930, “Atatürk Köylülerle”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 185x142 cm, İş Bankası Genel Müdürlüğü Arşivi.



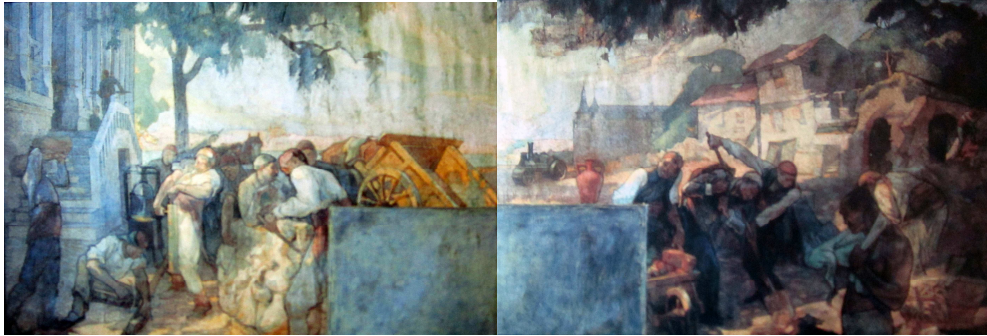
Kaynak: <http://www.isteataturk.com/haber/print.php?haberno=6436>, 2013.

Resim 2.46: Ruhi Arel, 1930, “Resmi Geçit”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 125x90 cm.



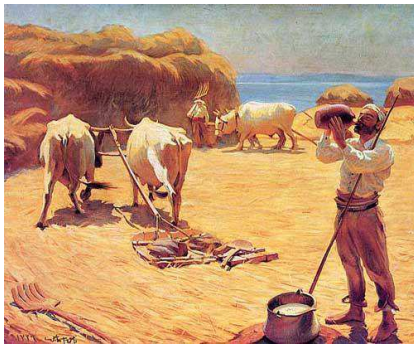
Kaynak: <http://www.kuman-art.com/resim/mehmet-ruhi-arel.html>, 2014

Resim 2.47: Avni Lifij, 1913, “Kalkınma”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 173.5x505 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Kaynak:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=374, 2013.

Resim 2.48: Namık İsmail, 1923, “Harman”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 165x200cm.



Kaynak:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=368, 2013.

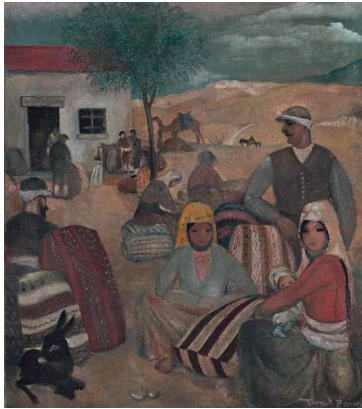
1947 yılının tek partili döneme geçiş sancıları içinde Yeniler Grubu sanatçıları resimleri ile gündemde kalmışlardır. Bu dönemde non-figüratif resimler üretmeye başlayan grup üyelerinin çoğunluğu çağdaş yazarların ilgi odağı olmuştur (Giray, 2003: 88).

Ortak bir sanat anlayışı çevresinde toplanan Yeniler grubu, toplum gerçeklerine dönerek halkın günlük yaşamını ve çalışmalarını resimlerine konu edinmeyi amaçlamışlardır. Yeniler grubu ortak bir konu çevresinde birleşirken üslup birliğinden söz etmeseler de yapıtları figüratif anlayıştadır (Osmanoğlu, 2003: 120-121).

Figüratif resimde anlatım biçimleri hiç kuşkusuz yaratıcılık, çalışma, deneyim, esin, sezgi, kültür, görgü, biçem ve daha sayılamayacak pek çok veriyle oluşur. Bu nedenle anlatım biçimleri sonsuzdur (Kıran, 1996: 105). Yerel konulara yönelmesiyle Yeniler'e öncülük eden isim Turgut Zaim olmuştur. Sanatçı Yörüklerin yaşamını işleyen çalışmalar yapmıştır. Turgut Zaim figür ilişkilerini Anadolu'nun kırsal mekânlarıyla üsluplaştırmıştır. Resimlerinde kırsal yaşamın ayrıntıları, Anadolu insanının üretim çabası görülmektedir. Resimleri derinlik ve renk açısından Cezanne etkileri taşır. Yeniler' e gelinceye kadar sanatçılar doğanın ve insanın görüntüsüyle ilgilenmiştir, insan sorunlarına yabancı kalmışlardır. Dolayısıyla Toplumsal Gerçekçi sanat anlayışı Türk resminde yeni bir aşamaya işaret etmektedir (Berksoy, 1998: 115-118).

Turgut Zaim kullandığı sembolik figürleri geleneksel mekân anlayışına göre yüzeye yerleştirmiştir. Konularını minyatür resim ve kırsal kesimden alan Turgut Zaim genelde dağ, ağaç, koyun, keçi ve evler gibi dış mekân kompozisyonlarının önüne figürlerini büyük boyutlu yerleştirir. Bu durumda resim önde büyük, arkada küçük olan alanlardan oluşur (Biçinciler, 2006: 186).

Resim 2.49: Turgut Zaim, “Buğday”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x71 cm.



Kaynak: http://www.beyazart.com/images/works/big/work_14904.jpg, 2013.

Ferruh Başağa ilk dönemi olarak nitelendirdiği 1935-1945 yılları arasında peyzaj, natüromort, portre türünde çalışmaktaydı. 1940 tarihli “Manzara” isimli tablo sanatçının bu dönem çalışmalarına örnek gösterilebilir.

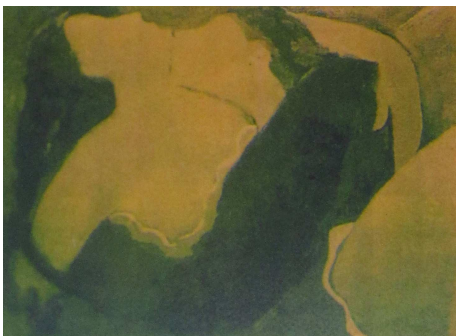
Resim 2.50: Ferruh Başağa, 1940, “Manzara”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x80 cm.



Kaynak: Osmanoğlu, 2002: 117

Akademide Zeki Kocamemi'nin öğrencisi olan Ferruh Başağa, Kocamemi'den Konstrüktivizmi öğrendiğini söyler. Konstrüktivizmin Türk resmindeki yansıması, resim yüzeyinin geniş geometrik alanlara bölünmesi, nesne ve objelerinde aynı yöntemle modle edilmesi şeklinde oluşmuştur. Ferruh Başağa Türk resminde soyutlamaya yönelen ilk kuşak sanatçılar arasında yer alır. 1948 tarihli Aşk adlı yapıtı buna örnektir. Bu yapıtta sanatçının lekeci resim anlayışına yöneldiği görülür. Figürler ayrıntıdan arındırılmış ve renk lekelerine dönüşmüştür. 1945 tarihli “Satranç”, 1947 tarihli “Sütçü Kadın” adlı yapıtlarında ve 1949 tarihli “Nermin Başağa” Portresinde ise sanatçı geometrik soyutlamanın kendi resminin oluşum süreci içindeki erken tarihli örneklerini vermektedir. Bu yapıtlar figür kaynaklı geometrik çalışmalardır. 1950'lerden sonra yaygınlaşan soyut anlayış, sanatçılar arasında bir moda gibi yayılmıştır (Osmanoğlu, 2002: 113-114).

Resim 2.51: Ferruh Başağa, 1948, “Aşk”, 60x85 cm.



Kaynak: Osmanoğlu, 2002: 117

Resim 2.52: Ferruh Başağa, 1945, “Satranç”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x65 cm.



Kaynak: Osmanoğlu, 2002: 118

Resim 2.53: Ferruh Başağa, 1947, “Sütçü Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x60 cm.



Kaynak: Osmanoğlu, 2002: 118

2.5. ON’LAR GRUBU SANATÇILARININ RESİMLERİNDE FİGÜR MEKÂN İLİŞKİSİ

D Grubu’nun resimlerinde görülmeyen, ancak konuşmaları ve yazılarının temelini oluşturan kübik yorumlar milli karakter kazanmaya 1950’lerde başlamıştır. Berk: “Son yılların en dikkat çeken kaygısı, bence bir Türk resmi yaratma iradesidir. Resmimiz bu güne kadar büründüğü anonim şahsiyetsiz kisveyi atarak kendine has karaktere varmak yolunda görünüyor.” Diyerek ardından da sanatın milli olması gerektiğini vurgulamıştır. “Bu milli hüviyete hangi yol varır? Realizm mi, halk sanatı

mi? Folklorik araştırmalar mı? Yoksa mücerret sanatın karanlık, esrarlı metafiziği mi?” sorularını ortaya atmıştır. Tam bu evrede doğrudan geleneksel sanatlarımızdan esinler aramaya yönelen sanatçılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Halk sanatını Türk resim sanatının en gözde kaynağı olarak benimseyen Bedri Rahmi Eyüboğlu öğrencilerine de Halk sanatını sevdirep benimsemelerinde ön kaynak olmuştur. Renkli ve güçlü kişiliğiyle sanat çevrelerini olduğu kadar öğrencilerini de etkisi altına alan Bedri Rahmi Eyüboğlu, bu sanatsal yaklaşımının kalıcılığını sağlamak amacıyla, bir sanatçı grubunun ortak dayanışma noktası ve temel sanat görüşü olarak benimsenmesini de sağlamıştır. Bu bağlamda Onlar grubunun kuruluşu gerçekteşmiştir (Giray, 1997: 468- 469).

Geleneksel sanatların esinlerine yönelen bir görüşü benimseyen Bedri Rahmi Eyüboğlu geleneksel el sanatlarımızın batının resim şaheserleri ayarında örneklerle dolu olduğunu savunmakta ve bunların yorumlanmasının resim sanatımıza öznel bir boyut kazandıracağını, fakat resim ile süsleme sanatının karıştırılmamasının gerekli olduğunu, kusursuzluğa ancak doğru sentezlerden ulaşabileceğini savunmuştur (Giray, 2003: 89-90).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Batı sanatının eğilimlerine açık bir sanatçı olmakla birlikte, çalışmalarında halk kültür öğesini daima kullanmış, Batı ve doğu sanatının sentezine açık bir tutum izlemiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde altı yıl öğrenim gören on öğrenci 1946'da “Onlar Gurubu”nu kurmuştur. Bunlar Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Nedim Günsür, Saynur Kıyıcı, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, İvy Stangali, Fahrünnisa Sönmez ve Meryem Özacul'dur. Grup sürekli içinde farklı isimleri barındıran bir yapıya sahip olmuştur. Gurubun kuruluş amacı doğu batı bileşimini Türk resminde yaratmaktır. Onlar Gurubuna katılan sanatçıların Üsluplarındaki genel nitelikler, halk sanatı kaynaklarına eğilmeleri ile teknik olarak renkçi ve lekeci anlatımı benimsemeleridir. Bu gün Türk resminde leke öğesini en iyi değerlendiren sanatçılar; Turan Erol, Orhan Peker, Avni Arbaş ve Fikret Otyam'dır (Gültekin, 1992: 16).

Anadolu'nun geleneksel nakış unsurlarını ve yöresel motiflerini tuvale aktarmak grubun ortak amacını oluşurmaktadır. Grup, Türk resminin özgün üslubunu oluşturmak adına amaçlamış olduğu hedefi Batı tekniği ile Türk ve Anadolu motiflerini sentezleyerek gerçekteştirmek istemiştir. Ülkenin yöresel konularını yöresel bir dil

kullanarak resmetmek Onlar Grubu'nu aynı çatı altında birleştirmiştir. Grup Sanatçıları, Türk resminin modern gelişimi açısından büyük önem taşımaktadır, önceki dönemlerde Batı ile iletişim içinde olan sanatçılar öğrenci statüsünde değerlendirilirken, bu dönemdeki sanatçıların Batı'ya karşı kendini kanıtlama, farklılığını belirtme yönünde tavır alma eğiliminde buldukları anlaşılmaktadır. Onlar Grubu'nun bir diğer önemi ise önceki grupların aksine belli bir anlayış, belli bir olgu çerçevesinde toplanmış olmaları, bu yönde sanatsal bir üslup oluşturma çabaları olmaktadır (Bulut, 2009: 29).

Elif Naci'nin "Türk resminin kaynakları Alplerin ötesinde değil, Torosların eteğinde aranmalıdır" sözü, On'lar Grubu'nun sloganı olmuştur. Genç sanatçılar geleneksel sanatların esinlerine yönelmişlerdir. Tuvallerine motifsel yorumlara önem veren bir görüş başlar. Bedri Rahmi'nin dışında, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Cemal Tollu, Elif Naci gibi dönemin ressamı ve yazarlarının bir kısmı, bu düşünceyi benimseyerek genç anlayışın yanında yer alır. On'lar Grubu Türk resim sanatında ressamı çevresinde toplayan beşinci gruptur. En önemlisi de, Türk resim sanatında ilk kez bir sanatçı grubu, ortak bir sanat görüşü çevresinde birleşmektedir (Halıcı, 2009: 54-56).

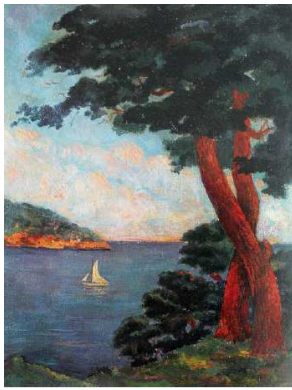
Resimlerinde ele aldıkları konular ve figür mekân ilişkisi açısından Yeniler grubunun sanatçılarına baktığımızda genel bir tavır olarak toplumsal konuların ve Cumhuriyet'e bağlılığın işlendiği dikkat çekmektedir. Bu nedenle de sanatçıların yapıtlarında figüratif resimler ağırlık kazanır. Onlar grubu ise Yeniler grubunun bir devamı gibi algılanmaktadır.

On'lar Grubu'nu kendinden önceki diğer gruplardan ayıran en büyük farkı, konu birliği ve anlayış ortaklığının bulunmasıdır. Örneğin D Grubu üyesi olan Cemal Tollu ve Turgut Zaim'in konularında ortaklık olsa da üslupları tamamen farklıdır. Cemal Tollu sanatını çağdaş batılı ustaların çizgisine çıkarmayı amaçlıyorken, Turgut Zaim ise geleneksel anlayışta, çağdaş ama minyatüre dayanan resim anlayışını benimsemesi aradaki farkı açıkça ortaya koymaktadır. Cemal Tollu'nun "Ana Toprak" isimli tablosuyla Turgut Zaim'in Yörükler Köyü isimli tablolarına baktığımızda konu olarak ele alınan yöresel kompozisyon ortaklık gösterse de üslup açısından değerlendirdiğimizde, Cemal Tollu'nun kübist üslubuna, Turgut Zaim minyatürvari anlayışla karşımıza çıkmaktadır. On'lar Grubu'yla yakın anlayışta gibi gözükten Yeniler Grubu'na baktığımızda ise, ortak olan yöresel konu anlayışı, gerek teknik gerekse yöntem açısından gerçekçi anlayışı benimseyip Batı tarzından uzaklaşmasıyla bu iki

grubu birbirinden ayırır. Özellikle Yeniler Grubu, kendi aralarında bir konu seçmeleri, o konu hakkında grup üyeleri tarafından toplu resimler yapılması ve biçimselliği reddetmeleriyle ve soyut resme yönelmeleri birçok gruptan farklı bir özelliği olarak karsımıza çıkar. On'lar Grubu ise soyut eğilimli figüratif anlayışa yönelmiştir. Resim konuları, yerellekle sınırlanmış gibi gözükse de verilen örneklerle bakıldığında portreler, manzaralar, leke çalışmaları gibi kompozisyon zenginliği özgür bırakılmıştır (Halıcı, 2009: 106).

Turgut Zaim' in “Adalar Peyzajı” ve iki dönemi arasındaki geçiş resimlerinden biri olduğu düşünülen “Topkapı Sarayına Doğru” isimli resimler konu ile ilgili yer verilebilecek olan ilginç örneklerdir (Gökkaya, 2012: 149)

Resim 2.54: Turgut Zaim, “Adalardan”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Kaynak: Gökkaya, 2012: 149

Resim 2.55: Turgut Zaim, “Topkapı Sarayına Doğru”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x54 cm.



Kaynak: Gökkaya, 2012: 149

Nedim Günsur'un resimlerinde mekânın aradan çekilmiş olması, figürün bulunduğu yere yapıştırılmış olması ile noktalanmıştır. Figür, dokunun mekânı ilga etmesi nedeniyle boşlukta hissedilmektedir. Resimlerde yer çekimi ve zemin hissedilmemektedir. Öte yandan figür ile dip yüzeyi birbirinden bağımsız irdelediğimiz zaman hangisinin daha gerçekçi olduğuna karar veremeyiz; çıkartma figürün dekoratif boşluktan daha gerçekçi olup olmadığı konusu tartışmaya açıktır. Gizli bir oylumlama kaygısı figüre eşlik etmekten geri kalmaz. Mekânla ilişkinin kopmuş olmasından dolayı zaman da aradan çekilmiştir (Ergüven, 1995: 246).

Nedim Günsur'a ait "Eski Sokak" adlı tabloda, ilk planda mekân ve figürler arasındaki kopukluk dikkatimizi çekiyor. Bu kopukluğun nedeni belki onun üçüncü boyutu fazla önemsemeyen tavrından kaynaklanmaktadır ya da figürlerdeki naif ve bezemeci tavrından. Tablo yine konusunu gündelik yaşamdan, eski bir sokaktan almıştır. Figürlerdeki narinlik ve incelik belki de onun naifliğinin ve samimiyetinin bir göstergesidir.

Resim 2.56: Nedim Günsur, "Eski Sokak", Tuval Üzerine Yağlıboya.



Kaynak: <http://www.turkresmi.com/dosyalar/401.htm>, 2013.

Mehmet Pesen'e ait gelin ve "Gelin ve Kağnılar" isimli tablodaki istiflemeci tavır hemen ilk bakışta dikkatimizi çeken bir özellik oluyor. Figürlerdeki ve ağaçlardaki ardılıkla oluşturulan kompozisyon onun minyatüre olan eğiliminden kaynaklanmaktadır. Kurgunun şematik oluşu ve iki boyutluluğu onun minyatür

sempatisinin bir vurgusu gibidir. Alt sıradaki figür dizisi tıpkı bir kenar işlemesi gibi tablonun alt kenarı boyunca devam ettirilmiştir (www.turkresmi.com, 2013).

Resim 2.57: Mehmet Pesen, “Gelin ve Kağnılar”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Kaynak: [http:// www.turkresmi.com/dosyalar/403.htm](http://www.turkresmi.com/dosyalar/403.htm), 2013.

Mehmet Pesen’in “Gelin ve Kağnılar” isimli eserinde minyatüre olan sempatisi hemen ilk bakışta sezilmektedir. Tabloda büyük renk lekelerinin yanı sıra yine kenarları izleyen bir figür kafilesini görüyoruz. Tıpkı minyatürde olduğu gibi olay örgüsünde önem sırasına göre öncelik verilmiştir. Gelin ve alayı, onu karşılayanlar konuda en önemli olanlar olduğu için hemen ön plana resmedilmişlerdir. Resim ağaçların, tepelerin ve figürlerin tekrarı üzerine kurulu gibidir (www.gorselsanatlar.org, 2013).

Orhan Peker’ in resimlerinde ilk bakışta formu kütle şeklinde, bir bütün olarak algılar, detayları göremeyiz. Algıyı rahatsız eden karmaşık çizgiler, lekeler bir bir ayıklanarak, biçim, yeni bir düzende soyut bir leke tadında yeniden var olur. Bir saflık, sadelik söz konusudur. Resme ilk baktığımızda sanki karşımızda soyut bir resim vardır. Ancak dikkatli bakıldığında ortaya çıkacaktır figür (http://blog.milliyet.com.tr, 2013).

Resim 2.58: Orhan Peker, “Balıkçı Çocuk ve Kediler”,Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x2.70 cm.



Kaynak: <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/349270.asp>, 2014.

Mustafa Esirkuş'a ait olan “Folklor” adlı eser yine geleneksel bir konuyla karşımıza çıkar. Figürlerdeki özgünlük tabloda hemen ilk planda gözümüze çarpan bir özelliktir. Kompozisyon neredeyse tablonun kenar sınırları üzerine düşünülerek kurulmuş gibidir, figürler sınırları zorlamakta ve hatta tuvalin dışında bir yerlerde o horonun devam ettiği izlenimini vermektedirler.

Resim 2.59: Mustafa Esirkuş, “Folklor”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Kaynak: [http:// www.turkresmi.com/dosyalar/409.htm](http://www.turkresmi.com/dosyalar/409.htm), 2013.

Mustafa Esirkuş bir dönem lekeci ve figür deformasyonu gibi yorumlamalarda çalışmalar yapmıştır. Fakat 1970’li yıllarda folklorik konulara yer vermiştir. Resimlerinde doğa ve insan temasını işleyen Esirkuş, balıkçıları konu almıştır.

Resim 2.60: Mustafa Esirkuş, “Balıkçılar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x60 cm.



Kaynak: www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=22&ArtId=799, 2013.

Fitret Otyam’a ait “Hatıra” adlı tabloda yüzeyin konturdan çok renk lekeleri ile ifade edildiğini görüyoruz. Yüzlerdeki ifade Matisse’in portrelerini anımsatıyor, ancak tablo her ne kadar bu anımsatmada bulunuyor ise de konu yine tamamıyla grubun ortak görüşü doğrultusunda seçilmiştir. Figürlerin gerçekçi anlatımdan uzak belki biraz da naif bir anlatımla ifade edilmiş olduğunu görebiliyoruz (www.turkresmi.com, 2013).

Resim 2.61: Fikret Otyam, “Hatıra”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Kaynak: <http://www.turkresmi.com/dosyalar/417.htm>, 2013.

Türk resminde batılı anlayışın tüm kurumlarda benimsenmeye başlanması ile kültürel, teknolojik, endüstriyel değişimler tam olarak anlaşılmasa da hızla sanatı etkisi altına almıştır. Üçüncü bölümde Osmanlı'nın Batılılaşma sürecini de içine alan, Türkiye Cumhuriyetinin kurulmasından 1950'ye kadar uzanan zaman dilimi içinde özellikle mekân içinde figüre yer veren ve plastik açıdan değişimin belirgin olarak hissedildiği çalışmalarından oluşan yapıtların analizlerine yer vermeye çalışılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİMLERİN FİGÜR MEKAN İLİŞKİSİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Araştırmanın bu bölümünde Batılılaşma sürecinde figür, mekan ilişkisi bakımından önemli görülen ressamın eserleri incelenmiştir. Figür resminin günah sayıldığı bir dönemde gerçek anlamda resim sergisi açan Şeker Ahmet Paşa'nın, İzlenimci akımın izlerini taşımasının yanında, 19. Yüzyıl Fransız peyzaj resim tavrını da eserlerinde bulundurması açısından önemli bulunmuştur. Osman Hamdi'ye gelinceye kadar Türk resminde tabiat ve natüremort türünde eserler ağırlıktadır. Osman Hamdi ise resimlerinde kurguladığı mekanlara anıtsal figür geleneğini getirmiştir ve figür resmine ideolojik bir anlam yüklemiştir. Temsili figüratif resmin en önemli sorunsalı olan figür mekân ilişkisi Osman Hamdi' de üç boyutlu ve iki boyutlu mekânların eş zamanlı görülmesi şeklinde Türk resminde uzun yıllar sürmüş olması sebebiyle önemli bulunmuştur. Aynı dönemde yaşamış olmalarına rağmen Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi' den resim anlayışı ile ayrılan Hoca Ali Rıza, Türk resminde İzlenimciliğin ilk temsilcilerinden olması sebebiyle ve peyzaj resmine yüklediği öznel tavrı ile önem taşır. 1914 kuşağı sanatçıların Batılı anlayışa yönelik figürlü kurguları, figür mekan ilişkisi açısından önceki dönemlere göre daha modern bir tavır içinde çözüm bulmuştur. 1914 kuşağı sanatçılarından olan İbrahim Çallı, Modern Türk resminde kadın figürüne İzlenimci ve serbest fırça vuruşu tekniğiyle farklı bir yaklaşım getirmiştir. Çıplak sorunu 1914 kuşağı sanatçıları tarafından çağdaş biçim özgürlüğüne kavuşmuştur ve model sorunu aşılmıştır. Bu bağlamda Çallı ve Namık İsmail'in "Çıplak"ları incelenmeye değer bulunmuştur. 1914 kuşak sanatçıları içinde Fransız İzlenimciliğini benimseyip, Realist özellikleriyle kuşak sanatçılarından ayrılan Feyhaman Duran portre türündeki ustalığı ile önem taşımaktadır. Realist üslubu ile kuşak sanatçılarından ayrılan bir diğer isim Şeref Akdik'tir. Şeref Akdik ayrıca konu seçimi, benzer konuları tekrar etmesi ve dönemin ideolojilerini eserlerinde yansıtması açısından önem taşır. Batılılaşma sürecinde Türk resim sanatında figür ve nesnelere geometrik bir kalıp içinde ele alan ve nesnelere kapladığı ağırlığı saptayan Zeki Kocamemi, Türk resmine Konstrüktivist-İnşaatçı bir tavır getirmiş olması sebebiyle önem taşımaktadır. Resimlerinde minyatür sanatına göndermeler yapan ve Anadolu temasına değinen Turgut Zaim, Türk sanatının Ulusal bir kimlik kazanması açısından önemli bulunmuştur.

3.1. ŞEKER AHMET PAŞA (1841-1907)

Şeker Ahmet Paşa 1885 yıllarında Tıbbiye Mektebi'ne gitmiş, ancak bu eğitimini yarıda bırakıp Harbiye Mektebi'ne devam etmiştir. Harbiye Mektebi'nde, Sultan Abdülaziz'in desteği ile Paris'e gönderilmiştir. 1860'lı yıllarda Paris'te İzlenimci sanat anlayışı avangart bir tavır olarak dikkati çekse de, Courbet, Corot, Daumier gibi gerçekçi ve anlatımcı özellikleri ile tanınan sanatçılar ve yapıtları iyi bilinmektedir. Şeker Ahmet Paşa Paris'te öğrencilik yıllarında tabiat görünümüne önem vermesi nedeniyle Gerome ve Boulanger'in resim atölyelerinde sanat eğitimi almış, Barbizon ekolünün önemli isimlerinden olan Corot ve Courbet'nin yapıtlarına ilgi duymuştur. Şeker Ahmet Paşa'nın natürmort resimleri ve peyzajları önemlidir. Sanatçının başlıca resimleri arasında "Karpuz Dilimli ve Üzümlü Natürmort", "Ağaçlar Arasında Karaca", "Manolya ve Meyveler", "Talim Yapan Erler", "Manzara", "Tepe Üzerindeki Kale" ve "Orman" yer alır.

Şeker Ahmet Paşa ilk kuşak manzara ressamı arasında gerçekçi üslupta özgün resimler yapan bir sanatçıdır. Şeker Ahmet Paşa resmini duvara asmayı günah sayan altı yüzyıllık İmparatorluk topraklarında gerçek anlamda ilk resim sergisini düzenleyen sanatçıdır (Duben, 2007: 33). Sanatsal anlamdaki özellikleri nedeniyle, padişah tarafından da desteklenmiş, Tümgeneral rütbesine kadar yükselmiştir.

Şeker Ahmet Paşa sık ağaçlı ormanlarda, dallar arasından çimenlere vuran ışık huzmeleri zevkini Courbet' den almıştır (Berk, 1972: 6). Şeker Ahmet Paşa'nın Resim ve Heykel Müzesinde bulunan "Orman" adlı resmi izlenimci(Empresyonist) akımın izlerini taşımakla birlikte, 19. Yüzyıl Fransız Peyzaj resminin tavrını da barındırması açısından Türk Resim Tarihinde önemli bir eser olarak nitelendirilmektedir. Sanatçı Türk Primitifleri olarak nitelendirilen ressam kuşaktan farklı olarak, resmi bir fotoğraf objektifinin etkisinde kalarak birebir aktarma yolunu seçmemiş, böylece resim fotoğraf karesinde gösterilen ve ressamca boyanmak zorunda hissedilen ayrıntılardan kurtarılmıştır.

Resim 3.1: Şeker Ahmet Paşa, “Orman”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x181 cm.



Kaynak: Tetikçi, 2010: 45

Şeker Ahmet Paşa'nın “Orman” Adlı Resminin İncelenmesi

“Orman” adlı resimde ilk olarak üç büyük ağaç, sık dallar, yeşil çimenler, eşeğine odun yüklemiş bir köylü dikkati çeker. Sanatçı, 140 x181 cm boyutlarında gerçekleştirdiği yağlıboya resminde, mekan ve nesnelere ele alırken 19.yüzyıl Fransız Peyzaj resimlerinden etkilenecek geniş fırça vuruşlarına yer vermiştir. Sanatçı, fotoğraf karesini birebir ayrıntılı olarak tuvale aktarmaya çalışan Türk Pürimitif ressamlarından oldukça farklı bir tavır ile gerçekçi ve izlenimci etkileri taşıyan bir yapıtı ortaya koymuştur.

Şeker Ahmet Paşa'nın bu resmi ilk bakışta tipik bir empresyonizm öncesi Avrupa peyzajına benzediği halde, resmin perspektifinde klasik kuralları bozan bir anlayış sezilir. Sağ üst köşede en geri plandaki ağacın gövdesi, ön planda duran figüre göre fazla büyük, yaprakları ise en yakın plandaki ağacın yapraklarıyla aynı boyutta görünür. Geri plandaki ışık ağacı aydınlatarak öne doğru yaklaştırırken, önlerinde duran iki ağaç eğilerek izleyiciden uzaklaşırlar. Derinliği yani üçüncü boyutu oluşturan yolun köprüden sağ üst köşeye doğru diyagonal olarak uzanırken, ikinci boyutta yani resmin yüzeyinde kalmasıdır. İnsan yapımı olan köprü ve katırıyla odun taşıyan ormancı üstten değil de yandan resmedilmiştir (Duben: 2007: 130-131).

Resimde alışılmış olan derinlik ve mekan duygusu alt üst edilmiş, geri planlar yüzeye doğru gelirken, öndeki imgeler geriye doğru itilmişlerdir. Cemal Tollu bu

durumu şöyle anlatır: “Orman”da birinci planda görülen odun yüklü eşek ile ardındaki köylü, resimde perspektif isteyenler için çevresine göre küçük nispettedir. Fakat bunu iltizami bir deformasyon olarak kabul edebiliriz. Kalın gövdeli ağaçlar arasındaki bu küçük figürler ağaçların ihtişamını ve ormanın sükûnetini daha çok ifadelendirmektedir. Orman tablosunda perspektif yanlışlığı gibi duran bu durum bilgisizliğe veya beceri noksanlığına bağlanamaz (Duben: 2007: 130-131, Tetikçi, 2010: 43-44).

Şeker Ahmet Paşa’ nın kullandığı ışık, ağaçların üzerindeki karanlık örtüyü bir derece atarak onları yarı aydınlık hale getirmektedir. Bu bağlamda ışık ve ışık olmayanın bir bileşimi olarak da okunabilen “Orman”, bir ard arda oluştuğu, zaman içinde akıp gideni sanki durdurmaktadır. Durdurulmuş zaman için ihtiyaç duyulan mekanı sanatçı, yalnızca nesnelere vermekle kalmaz, dahası mekanı, mekan olarak nesnelere dışında da ortaya koyar. Bu durum uzamın öznel yorumu olan tinsel uzam kavramını gündeme getirmektedir. “Orman” adlı tablosu için geçerli olan tinsel uzam anlayışı ormanı altlama (subsumption) olarak görmeyi dile getirir. Altlama, doğanın ya da nesnelere göze görüldüğü gibi yansıtılması olmayıp, nesnenin kendisinden çıktığı kapsamlı bir konseptin altına konulmuş olarak idrak edilmesinin ifadesidir. Ormanın kendinden daha kapsamlı olanın altına konularak, daha kapsamlı olana bağlı kılınması, ormanın gösterdiğiinden daha derin bir anlamının olduğunu vurgular. İpek Aksüngür Duben derin anlamı, varoluşun gerçekliği olarak açıklar (Öndin, 2011: 59-60). Şeker Ahmet Paşa’ nın tabiat sevgisi kendisinden sonra Türk ressamlarına yayılarak, ressamların özellikle İstanbul’ u ele alıp, şehrin aydınlık, berrak havasının etkisi ile İzlenimci duyarlılıkta resimler yapmalarında öncü olmuştur (Berk, 1972: 7).

3.2. OSMAN HAMDİ BEY (1842- 1910)

Osmanlı Devleti’nde Tanzimat Dönemi ile birlikte devlet kurumlarından eğitime, edebiyat resim gibi sanat alanlarına kadar Avrupa’yı örnek alan Batılılaşma sürecinde bir grup sanatçı batıya eğitim almaları için gönderilmiştir. Osman Hamdi Bey’de Şeker Ahmet Paşa gibi Avrupa resmini öğrenmek amacıyla Paris’e giden bir sanatçıdır. İki ressam aynı zaman dilimi içinde yaşamış olmasına rağmen resimleri açısından oldukça farklı bir anlayış dikkati çeker. Bu nedenle gerçekçi, izlenimci akımdan etkilenen Şeker Ahmet Paşa’dan sonra Osman Hamdi Bey’e yer verilmiştir.

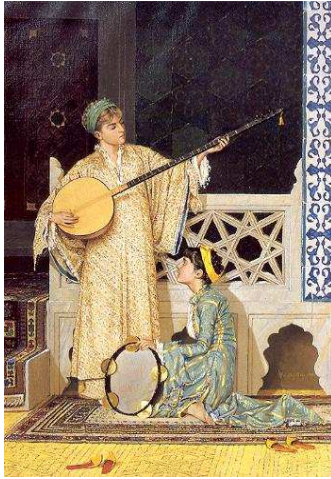
Osman Hamdi Bey sadece Türk Resminde değil müzecilik ve sanat eğitimi alanlarında da oldukça önemli birçok yeniliğe imza atmış önemli bir kişiliktir.

Osman Hamdi genç yaşta Paris' e giderek sanat öğrenimine katılmış, hocaları olan Gustave Boulanger ve özellikle Jean Leon Gerome'dan etkilenmiştir. Gustave Boulanger antik çağlara ait, Gerome ise Doğu' ya ait konuları işleyen ressamlardır. Osman Hamdi Gerome'ın Doğu anlayışından etkilenmiştir. Batılı ressamlar kendi iklimlerinde bulamadıkları atmosferi İstanbul' da, Doğu' da arıyordu. Doğu'nun yapıları, insanları, Doğu'daki yaşayış Batı'daki sanatçılar için ilgi çekici idi. Doğu'yu böyle ilgi çekici buluş Oryantalizm diye adlandırılan, akımdan ziyade tutku sayılacak bir şeyi de getirmiş olmuştur. Bunun gerisinde hem Klasizm hem de Romantizm vardır. Osman Hamdi Bu sebepten hocalarının, özellikle Gerome' un etkisiyle Doğu' ya yönelmiş bir sanatçıdır (Cezar, 1995:348-354). Osman Hamdi Bey' in Paris' te resim eğitimi aldığı yıllarda Jean- Leon Gerome'un ve Gustave Boulanger'nin öğrencisi olması ve onun etkisiyle Oryantalist konulara yönelmesi, Türk resminde figür geleneğini başlatmıştır. Osman Hamdi Bey resimlerinde figürlerini değişik mekanlarda betimlediği gibi bazen aynı mekanları kullandığı da olmuştur. Osman Hamdi Bey' in resimlerinde daha çok mimari arka planlarda Osmanlı ya da Selçuklu arka planları, dolayısıyla da İslam dekoru yer alır. Osman Hamdi Bey' in resimlerinin tipik özelliği, bu arka planlarda anıtsal figürlere yer vermesi ve kimi zaman bu figürleriyle toplumsal mesajlar iletmesidir (Pelvanoğlu, 2010: 42). Osman Hamdi ortaya çıkıncaya kadar Türk resmi yalnız tabiat görüntüleri ve natürmortun ötesine geçememişti. Osman Hamdi' yi figür ressamlığına ve kompozisyonculuğa götüren şey, almış olduğu bu eğitimden kaynaklanır. Türk resminde ilk olarak Osman Hamdi' yle büyük çapta insan resimleri, portreler, çok figürlü düzenlemeler görülmeye başlamıştır (Berk, 1972: 10).

Osman Hamdi Bey konu, amaç farklılıklarının yanı sıra mekân kurgularıyla Oryantalistlerden ayrılır. Osman Hamdi mekân kurgusunu Paris' te hocası Gerome'dan öğrenmiştir. 19. yüzyıl ressamı olan Gerome'un mekân kurgusu, Yüksek Rönesans anlayışından farklı değildir. Gerome, tonlarla figürü saran boşluğu, çevresindeki havayı başarıyla gerçekleştirmiştir. Çizgisel perspektifle mimariyi resimde çok iyi canlandıran Osman Hamdi' nin figürü, eti, ağırlığı ile yaratabildiği gibi, boşluktaki havayı figürün çevresinde döndürdüğü “Kaplumbağa Terbiyecisi”, “Cami Kapısı Önünde Hocalar” gibi birçok resmi vardır (Duben: 2007: 46).

Osman Hamdi' de Avrupalı Oryantalist ressamlardan bambaşka bir hava, konuların onlardan farklı seçiliş ve işleyiş vardır. Bu önemli farklılığı yaratan şey, Osman Hamdi' nin bu toprağın sanatçısı olmasında yatmaktadır (Cezar, 1995:349). 18. yüzyılda Levni ışık, gölge ve modle ile hacimlendirdiği figürü resmin tüm yüzeyine yayarak büyüttüğü halde, figür resminin fiziksel ağırlık, yer çekimi, perspektif ve figür mekan ilişkisi gibi temel sorunlarını ele almamıştı. Mistik geleneğin olağanüstü, doğa dışı ve büyülü dünya anlayışının sınırlarını aşamayan Levni' den sonra Osman Hamdi figürü 20. yüzyıl gerçekçiliğine yakın bir ayrıntı tutkusu içinde incelemeye girişmiştir. Fotoğraftan büyüterek tuvale geçirdiği figürü, gerçekçi üslupla, derinin kırışıklığı, tenin dokusu, kasların sertliğini göstererek işlemiştir. Tüm resimlerinde tahtanın oymasını, sedefin kakmasını, satenin hışırısını, bakırın saçtığı kuru sıcak ışığı seyirciye hissettirmek için özen göstermiştir. Figürde oranları tutturmayı ve anatomik ayrıntıyı resmetmeyi başarabildiği gibi, çevrenin mimari görünümünü de çizgisel perspektif kurallarını başarıyla uygulayabilmiştir (Duben, 2007:37).

Resim 3.2: Osman Hamdi Bey, 1880, “İki Müzisyen Kız”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x38 cm.



Kaynak: <http://www.yenidenergenekon.com/55-osman-hamdi-bey/>, 2013.

Osman Hamdi Bey'in “İki Müzisyen Kız” Adlı Resminin İncelenmesi

Osman Hamdi Bey Osmanlı estetiğine 19. Yüzyıl boyunca egemen olan geleneksel zihniyetin karşısına, geleneksel olmayanı koymuştur (Öndin, 2011: 90).

Osman Hamdi' nin kompozisyonlarındaki figürlerin pek çoğu, hatta üç figürlü bir resimde bile figürlerin hemen hepsi kendisidir. Bundan değişik karakterlerin psikolojileri ve insanın iç dünyasının sanatçıyı pek fazla ilgilendirmediği çıkarılabilir. Osman Hamdi Gerome gibi insana dıştan bakar ve figürü tiyatro dekoruna benzeyen bir kurgu içine yerleştirir. Osman Hamdi' nin atılımcı bir gerçekçiliği figür resmine getirdiği söylenebilir. Resimlerinde insan figürünü açık seçik ve baskın bir imge olarak sergilemiştir (Duben, 2007:36-44).

Osman Hamdi hem Osmanlı aydını olması, hem de Fransa' da eğitim görmesi, iki eşinin Fransız ve altı çocuğunun beşinin kız olması gibi nedenlerle Osmanlı kadın figürüne karşı duyarsız kalmamıştır (Ertürk, 2012: 16). Osman Hamdi ait olduğu toplumun yaşamına ilişkin kesitleri büyük boyutlu kompozisyonlarında detaylı ve gerçekçi bir biçimde akademik anlayışla resmetmiştir.

Osman Hamdi Bey' in 1880 yılında yaptığı “İki Müzisyen Kız” adlı resmi ilk bakışta oryantalist geleneğin klasik bir tekrarını anımsatır. Doğuya özgü renk renk halılar, terlikler, mozaikler, iç mekana ait mimari çizgiler vb. “Resimde mekan yaratmak yalnız derinlik yanılması yaratmak değil, aynı zamanda zihinsel koordinatların derinliğine sızabilmek demektir. Mekanda derinlik yaratmak özdeki derinliği yansıtmaktır, yoksa anlamsız bir görüntüden, bir yanılmadan başka bir şey olmayız.” Max Raphael' in sözlerinden anlaşıldığı gibi, resimde mekan kurgusu yaratmak ontolojik yapıyı, yani zihniyeti yansıtır. Osman Hamdi'yi Oryantalistlerden ayıran, konu ve amaç farklılıklarının yanı sıra, mekan kurgusundaki ayrılıklardır (Duben, 2007:44-45).

Resme figür mekan ilişkisi açısından bakıldığında gözün ilk önce algıladığı figür, ayakta duran kadın, hatta kadının başıdır. Sanatçı da ayakta duran kadının başını, yatay ve dikey çizgilerin tam olarak çakışma noktasına yerleştirmiştir. Bu durum fotoğraf tekniğinde de aykırıdır. Fotoğrafta öne çıkarılmak istenen kişinin gözleri üç yatay ve üç dikey çizginin kesişme noktalarından birine yerleştirilir. Bu mantıkla “İki Müzisyen Kız” adlı tabloda kadınların öne çıkarıldığı ancak ayakta duran kadının özellikle vurgulandığı söylenebilir. Eşit aralıklarla verilen yatay ve dikey çizgilerin resmi bölme şekilleri, içlerine aldıkları formların başlangıç ya da bitiş çizgileriyle hemen hemen uyduğu çok açıktır. Resimde ovalerle köşelilerin çatışması ve birlikteliği, hem nicelik hem nitelik açısından ikili karşıtlıklar olarak devam etmektedir.

Arkada, iç pencereye ait iki pervazın dikey formu, içinde barındırdığı iki adet çok kanatlı yıldız şeklindeki formla karşıtlık içindedir. Sağ arkadaki duvar, kare fayansları içinde dairesel çiçek formlarına yer vermiştir. Ayakta duran kadının dikey formuyla elinde tuttuğu tamburun oval formu aynı bütün içindedir. Buna oturan kadının elinde tuttuğu tefin yuvarlak formu ve yuvarlağın çerçevesini kesen beş adet zil de eklenebilir. Aynı şekilde mermer bölme üzerinde görülen yıldız şeklindeki işleme ve göbekteki ovale yakın biçim, bu karşıtlığı ve bütünlüğü devam ettirmektedir. Son aşamada bu manzaraya, tam olarak oval olmayan ancak yumuşak ve kesik eğriler çizen sağdaki mavi çini süsleme ve altta görülen nişin bombeli kenarları eklenebilir (Akbulut, 2011: 18-23).

Osman Hamdi Türk resminde gerçekçilik kapısını aralayan öncü bir sanatçısıdır. Osman Hamdi fotoğraflardaki figür ve giysiler üzerinde değişiklikler yaparak ilginç sonuçlar ortaya koymuştur (Başkan, 1991: 11). Söz konusu değişikliklere sanatçının “İki Müzisyen Kız” adlı tablosunda figürlerin üzerindeki renklerin karşıtlıkları ile örnek gösterilebilir. Tabloya renk olarak bakıldığında sarı, mavi, turuncu, gri ve kahverenginin tamamlayıcı renklerle birlikte tüm mekana yayıldığı görülmektedir. Ayakta duran kadının giysisi sarı, başında ise turkuaz mavi hakimdir. Oturan kadın figüründe ise bunun tam tersi olarak elbisesi turkuaz mavi başındaki kumaş ise sarı olarak resmedilmiştir. Aynı sistem müzik aletleri içinde geçerlidir. Yerdeki kadının tuttuğu tef maviyken ayakta duran kadının çaldığı sazın rengi sarıdır. Renklerin bu şekilde ikili tutumu figürlerde görsel birlik sağlamıştır. Batılı Oryentalistlerin çok kullandığı duvar nişi Osman Hamdi’nin diğer resimlerinde olduğu gibi bu resminde de mekanın baş tacıdır. Arka planın koyu bir renkle yüzeysel bir şekilde boyanmış olması figürleri öne çıkartmıştır (Akbulut, 2011: 16-21). Osman Hamdi’nin bütün ayrıntılarını izleyen desenine kattığı renklerin ahengi, şeffaflığı sanatçının renkçi yönünü belirtmektedir (Berk, 1972: 11).

Osman Hamdi’nin bir çok resmi için geçerli olduğu bilinen fotoğrafı bir araç olarak kullanma suretiyle gerçekleştirdiği zaman mekan montajı bu resimde de geçerlidir (Ertürk, 2012: 26). Temsili figüratif resmin en önemli sorunsalı olan figür mekan ilişkisi Osman Hamdi’de görüldüğü gibi, Üç boyutlu ve iki boyutlu mekanların eş zamanlı görülmesi şeklinde ontolojik bir çelişki olarak Türk resminde uzun yıllar kalmıştır (Duben, 2007:47).

3.3. HOCA ALİ RIZA (1858 - 1930)

Hoca Ali Rıza İzlenimciliğin Türk Resmindeki temsilcilerinden biridir. Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey ile aynı dönemde yaşamıştır. Hoca Ali Rıza' nın sanat anlayışı çağdaşları olmasına rağmen Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi' den farklıdır. Eserlerinde anıtsal kompozisyonlar yerine, natüremort, portre ve özellikle manzara çalışmalarına ağırlık vermiştir. Sanatçı Avrupa' ya hiç gitmediği halde Fransız ressam Corot' un çalışmalarını anımsatan suluboya ve karakalem çalışmalar yapmıştır (Kartepe, 2001: 21). Hoca Ali Rıza İstanbul' un her köşesini gerçekçi bir anlayışla aktarırken sıcak renklerin hakim olduğu İstanbul görünümüne yer vermiştir.

Hoca Ali Rıza resimlerinde insan teması çok işlenmemiştir. Resimlerinden bir kısmında tek figür ya mezar taşlarının arasında ya da yüksek bir tepe üzerinde ve genellikle ağaç gövdesine yaslanmış ve denizi izler durumda resmedilmiştir. Kompozisyonlarındaki bu özellik, sanatçının kişilik yapısındaki yaşantıyı yansıtır. Sanatçı resim çalışırken yalnız ya da yakın bir dostuyla doğa önündedir. Sanatçı yaşamını adeta çizgi ve renklerin dünyası üzerine kurmuş, doğa ve çevre gözlemlerini canlı tutmak için kağıda ve tuvale sarılmıştır (Uğurlu, Cebeci, 2013: 55).

Resim 3.3: Hoca Ali Rıza, “Çeşmeli Peyzaj”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 24,5x34 cm.



Kaynak: Tetikçi, 2010: 52

Hoca Ali Rıza'nın “Çeşmeli Peyzaj” Adlı Resminin İncelenmesi

Doğaya kendi deneyimli gözleri ile bakan Hoca Ali Rıza, gördüğünü, perspektifle, renkle, ışık- gölgeyle, yani sanata özgü elemanlarla resme aktarmıştır

(Öndin, 2011: 70). Hoca Ali Rıza'nın doğa resmine getirdiği özel yorumunu gösteren resimlerden biri "Çeşmeli Peyzaj" adlı resmidir. Bütün resimlerine bakıldığında figürü çok az ya da hiç kullanmamış olduğu, ancak bu resminde çeşmenin yanında oturan tek bir figür kullandığı görülmektedir. Güçlkle etrafından ayırt edebildiğimiz figür çevresiyle aynı renkte ve yapısal olarak da bir taş, bir sütun nasıl ele alınmışsa öyle resmedilmiştir. Bu figürün üzerindeki kıyafetleri bize dönemi hakkında bilgi verir niteliktedir. Ustaca ve hızlı yapıldığı izlenimi veren bu resimde doğa öğeleri doğru, yerli yerinde resmedilmiş, yer aldıkları mekanla organik bir bütünlük oluşturmuştur. Solgun yeşil ağaçlar, önde kullanılan açık kahverengi ve figürün hareketi izleyicide bir yalnızlık duygusu uyandırmaktadır. Hoca Ali Rıza yüzeyin hemen her yerinde kendine özgü izlenimci diyebileceğimiz bir ışık sistemi kullanmıştır. Bu da onun en önemli özelliklerinden biridir (Tetikçi, 2010: 53). Hoca Ali Rıza hızlı bir şekilde görüntünün düzenini, kompozisyonunu, ön arka plan ilişkilerini açık koyu renk valörlerini, çizilen nesnelerin kendine has fark ve karakterlerini belirlemektedir. Hoca Ali Rıza çizgisiyle yetinmez. Çizilen görüntünün açıklı koyulu değerlerini de gösterir. Sanatçının resminde plan ve nesnelere, onları sınırlandıran çizgilerle değil birbirinden ayıran açık ve koyu değerlerle belirlemiştir (Erhan, 1980: 36).

3.4. İBRAHİM ÇALLI (1882-1960)

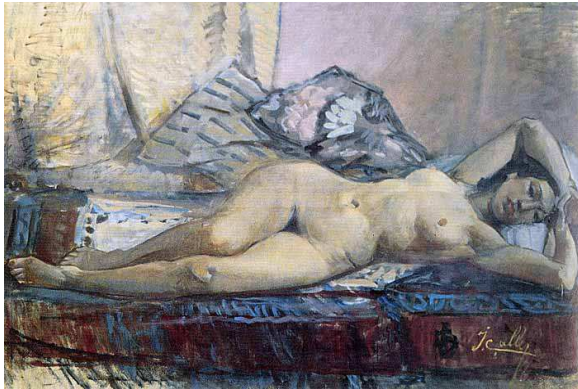
İbrahim Çallı ilk resim eğitimini İstanbul' da Kapalıçarşı'da Roben Efendi'den almıştır. 1906 yılında Sanayi- i Nefise Mektebi' ne girerek Salvatore Valeri, Ömer Adil ve Wannia Zarzecki ile çalışmıştır. Mezun olduktan sonra Avrupa sınavını kazanıp Paris' e giderek Cormon atölyesinde çalışmıştır. Diğer kuşak sanatçıları gibi Çallı' da 1. Dünya savaşı çıkması üzerine yurda geri dönmüştür ve Enver Paşa' nın isteği üzerine kurulan Şişli atölyesinde görev almıştır. İbrahim Çallı 60 yaşındayken beşinci Yurt Gezisi'nde İstanbul' da görev almıştır. 1947'de Akademiden emekli olmuştur (Erol, Berk, Çalıkoğlu, Ural, Edgü, 1998: 109).

Çallı, Türk resmine çok farklı konularda resimler yaparak bir konu zenginliği getirmiştir. O yaşamı ve doğayı izleyip, izlediği ve gördüğü dünyadan hareketle doğa-insan ilişkisini öne çıkaran coşkulu resimler yapmıştır (Tetikçi, 2010: 59). Çallı' dan önceki resimlere baktığımızda saraylar, bahçeler, natürmortların baş köşeyi

doldurduğunu görürüz. Bunun dışına hemen hemen çıkmamıştır. Çallı'yla birlikte resim Boğaz'a, evlere, çarşılara, gündelik yaşamın içine girmiştir. Her türlü konu resmin merkezine gelip oturmuştur (Erol, Berk, Çalıkoğlu, Ural, Edgü, 1998: 109). İbrahim Çallı'nın özellikle serbest fırça vuruşlarıyla yaptığı çalışmalarının arasında deniz ve deniz yaşamını konu alan balıkçı resimleri de mevcuttur (Başbuğ, 2009: 208).

Çallı Paris'te, Cormon'nun atölyesinde çalıştığı dönemde, Kübizm gibi çağdaş sanat akımlarına ilgi duymamış, daha çok İzlenimci teknik ve renkleri benimsemiştir (Tansuğ, 1997: 378). Bu sebepten İbrahim Çallı Türk resmine Empresyonizm'i yerleştiren 1914 kuşağı sanatçıları arasındadır (Ersoy, 2004: 145).

Resim 3.4: İbrahim Çallı, “Nü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x146 cm.



Kaynak: http://www.grafiksaati.com/Ressamlar/ibrahim%20calli/ibrahim_calli_4.htm, 2014

İbrahim Çallı'nın “Nü” Adlı Resminin İncelenmesi

Çallı'nın üslubunda sağlam bir teknik bilginin arkasında kimseyi taklit etmeyen, bağımsız bir resim bilincinin dokuları bulunur (Güzel, 2003: 55). Sanatçının “Nü” adlı yapıtı özgün üslubunun özelliklerini taşıyan ayrıca kadın bedeninin uyumlu çizgileri ve hacimli oranlarını yansıtan başarılı bir çalışmasıdır.. “Nü” adlı resimde tuval düzlemine yatay bir şekilde yerleştirilmiş çıplak bir kadın figürü göze çarpar. Resmin kompozisyonuna bakıldığında, mekan kurgusunun yalın olduğu görülür. Uzanan figürün altında çizgisel ve lekesel fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş bir kaide veya düzlem vardır.

Çallı resimlerinde tablonun çizgisel yapısına, düzenine çok önem verdiği söylenemez. Bundan ziyade renklerle oynamak, resmi hemen renklendirmek aceleci

sanat kişiliğinin bir yansıması olarak bütün resimlerini etkilemiştir. Sözelimi Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi’ndeki “Nü” adlı resmi, çıplak kadına yanaşmaktan korkan Türk resminin ilk örneklerinden birisidir (Başkan, 1991: 24). Bir diğer deyişle Çallı çizgi yapısından çok renkçiliği ile öne çıkar. “Nü” adlı resminde çizgileri dahi renkle çözümlenmiştir. Resimde, titreşen fırça ustalığıyla yumuşayan, kirlenmemiş ölçülü tonlarla renkçilik ön plana çıkarılmıştır (Çakaloz, 1981: 7). Çallı’nın fırça ustalığı, dönemine kadar Türk resminde pek rastlanmayan ve görsel bir haz veren uyum ve olgunluk taşımaktadır (Köksal, 1976: 27). Sanatçı “Nü” adlı eserinde soğuk renkleri ağırlıklı bir renk armonisi içerisinde uygulamıştır. Tablodaki soğuk renk hâkimiyetini, on plânda yer alan divan örtüsü üzerindeki sıcak renk dengelemektedir. Sanatçının “Nü” adlı resmi, kompozisyonu, rengi ve lekesiyle rahat ve çabuk fırça vuruşlarının sanatçının yeteneğine koşut, anlık oluşumların tazeliğini taşımaktadır (Giray, 1992: 39). Sanatçının “Nü” adlı resmi sarı, turuncu ışıklar, mor, mavi gölgelerle beliren, ayrıntı ve ince işleyişten uzak, özgür ve rahat fırça tuşlarıyla beliren yöntemi ile İzlenimci tekniğin Akademiizm ile kaynaşmış bir türüdür (Köksal, 1976: 27).

İbrahim Çallı’nın çıplak kadın resimlerinde her ne kadar figür ön planda olsa da mekân içerisindeki diğer unsurlarda aynı etki ile izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Bu resimde yer alan kadın figüründe duygusal boyutun yansımasını vücut biçiminde görmek mümkündür.

Çallı’nın “Nü” adlı resminde bir duyumsallık söz konusudur. Bu özelliği Çallı’nın bir gözlemci olmaktan çok, nesneyle kaynaşıp bütünleşen bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. 1914 Kuşağı’nın diğer sanatçıları da bu duyumsallığı paylaşırlar ancak Çallı’yla aynı coşkulu düzeyi yansıtamamışlardır. Çallı’ya bu açıdan en fazla yaklaşan isim Namık İsmail’dir. Bu iki sanatçının çıplakları karşılaştırıldığı zaman Çallı’nın figürlerinin resim mekanı ile yoğun bir ilişki içinde ele alındığını ve söz konusu duyumsallığın resim yüzeyindeki her ayrıntıya maledildiği görülür. Çallı “Nü” adlı resimdeki hareket ve yön ilişkileriyle yüzeyin birliğini oluşturmuş ve bütün ayrıntıları bir merkez çevresinde toplamıştır (Tansuğ, 1997: 379).

3.5. FEYHAMAN DURAN (1886-1970)

Kuşkusuz Türk resmine portreyi sokan Feyhaman Duran'dır. Sanatçı üslup olarak Çallı'ya çok yakındır. Ancak resimlerinde daha dengeli bir desen ve daha özenli bir çalışma göze çarpar (Başkan, 1991: 26). Bir başka deyişle portreci olarak ün yapan Feyhaman Duran natürmort ve peyzajlarında palet ve konu bakımından Çallı'dan ayrılmaz ancak desen disiplini Çallı'ya göre biraz daha disiplinlidir (Turani, 1977: 183).

Feyhaman Duran, Prens Abbas Halim Paşa'nın verdiği bursla 1910 yılında Paris'e resim eğitimi almak amacıyla gönderilmiştir. Orada Güzel Sanatlar Akademisi'nde Cormon ve Jean Paul Laurens atölyelerinde çalışmıştır (Başbuğ, 2009: 214) 1. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla yurda geri dönen Feyhaman Duran Profesör Doktor Akil Muhtar'la tanıştı ve Akil Muhtar'ın portrelerini gerçekleştirdi. 1916'da 1. Galatasaray sergisine katıldı ve "Doktor Akil Muhtar" adlı resmiyle gümüş madalya ve Zikr-i Cemil (güzelliği anma) ödülünü kazandı.

Feyhaman Duran Fransız İzlenimciliğinin etkileri ile donanmış, ancak bu etkilere yerel bir ışık ve renk atmosferini katabilmeyi başarmıştır. Sanatçı manzara ve ölü doğa resimleri yapmasına karşın portre çalışmaları ağırlıktadır. Sanatçının yumuşak bir anlatım ve abartılmamış bir teknikle yaptığı resimlerinde sağlam bir desen anlayışı vardır (Tansuğ, 1997: 484).

Resim 3.5: Feyhaman Duran, 1916, "Doktor Akil Muhtar'ın Portresi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92 cm.



Kaynak: Ersoy: 2004

Feyhaman Duran'ın “Doktor. Akil Muhtar'ın Portresi” Adlı Resminin İncelenmesi

Figür ve portreye gösterilen resimsel ilgiler, dramatik iç gereksinmelerin yanı sıra, toplumsal ilişkilere bağlıdır. Tek ya da toplu figür düzenlemelerinin desene bağlı bulunan alt yapı özellikleri de abartılmadan göz önüne alınmalıdır. Portre yarı narsistik bir sorundur. Ancak güçlü bir portre bu ölçütü aşar. 1914 sanatçıları arasında geniş ölçüde portre ressamlığına yönelmiş olan Feyhaman Duran'dır (Tansuğ, 1996: 126). Feyhaman Duran Empresyonist sanatçılar içinde yer almasına karşın, Realist üslupta çalışmış figür ve portre konusunda güçlü bir sanatçıdır (Ersoy, 2004: 190). Sanatçının “Nazlı Ecevit Portresi”, “Safiye Ayla Portresi”, “Atatürk Portresi” ve “İnönü Portresi” çalıştığı portrelerden bazılarıdır.

Feyhaman Duran'ın “Doktor Akil Muhtar'ın Portresi” adlı resminin mekan düzeni ön ve arka plandan oluşmaktadır. Ön planda masa üzerinde sarı tonlarıyla ifade edilmiş tavşan ve onun gerisinde nötr beyaz ağırlıklı olarak ifade edilmiş figür bulunmaktadır. Resimde Doktor Akil Muhtar beyaz önlüğü, yüzünde sevecen bir gülümsemeyle masa üzerindeki tavşanla ilgilenmektedir. Figürün arka planında sıra sıra dizilmiş ilaç şişeleri, kavanozlar, çalışma mekanı içinde gösterilmektedir. Tavşan oldukça uysal, hatta korkmuş gibi. Doktorun beyaz önlüğü ile lacivert masa ve arkada içlerinde değişik renklerde ilaçlarla koyu renkli şişeler resmin açık koyu renk düzenine çarpıcı bir etki vermektedir. Yüzde fiziksel özelliklerin vurgulanması yanında doktorun ruhsal iç yapısı da güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Sanatçı bu resminde kompozisyon kurgusu, desen sağlamlığı ve renk kullanımındaki duyarlılıkla soğuk bir çalışma ortamını sıcak, insanca duygularla doldurabilmeyi başarmıştır (Ersoy, 2004: 190).

3.6. NAMIK İSMAİL (1890-1935)

Namik İsmail Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirdikten sonra Fransa'da Julian ve Cormon atölyelerinde resim ihtisası yapmış, 1914 kuşağı sanatçıları arasında yer almıştır (Ersoy, 2004: 358). Namik İsmail, Çallı kuşağının doğa karşısında not edilen İzlenimci resimlerinin en önemli temsilcilerinden birisidir (Turani, 1977: 11).

Namik İsmail 20.Yüzyıl Türk resminin ustalarından biridir. Dekoratif düzenlemeler, portreler ve savaş resimleri gibi değişik pek çok türde resim yapmıştır.

Paris dönüşü İzlenimcilikten etkilenmiştir. Bu dönemde uyumlu mavilerin, yeşillerin, sarıların ve yumuşak kahverengi tonlarının oluşturduğu İzlenimci doğa resimlerinden sonra ikinci dönemde Alman İzlenimciliğinden etkilenmiştir. Kalın fırça darbelerinin parlak ve zıt renklerin egemen olduğu Dışavurumcu resimler yapmıştır (Başkan, 1991: 27). Namık İsmail Gaorinth ve Libermann gibi ressamın etkisiyle kalın boya tabakalarını ustaca kullanarak tuvaline geniş lekeler halinde uygulamıştır (Başbuğ, 2009: 217).

Namık İsmail özellikle Alman İzlenimciliğinden etkilenerek yoğun boya hamuru, kalın fırça vuruşlarıyla parlak ve bilinçli renk karşıtlıkları kullanmıştır. Almanya dönüşü ise Namık İsmail'in renk kullanımında ve fırça vuruşlarında büyük farklılıklar ortaya çıkmıştır. Uyumlu renkler yerini canlı, karşıt tonlara bırakmış, boya hamuru kalınlaşmış ve geniş fırça vuruşları Alman dışavurumcularını anımsatan boyutlara ulaşmıştır (Rona, 1997: 1334-1335).

Resim 3.6: Namık İsmail, 1922, “Çıplak”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 112x82 cm.



Kaynak: Rona, Zeynep

Namık İsmail'in “Çıplak” Adlı Resminin İncelenmesi

Çıplak sorunu Türk sanatçısının çağdaş biçim özgürlüğüne açılışını simgelemektedir (Tansuğ, 1996: 126). Türk resmine henüz girmiş olan figür, Namık İsmail'in fırçasıyla üstün bir anlatım diline ulaşmıştır. Sanatçının figür ve portreleri, yapıtları arasında önemli yer tutar. Sanatçının “Çıplak” adlı resmini incelediğimizde, sanatçının figürün özellikleri ve anatomisi üzerinde çalışmalar yaptığı, insan vücudunun biçim ve hareketlerini çok iyi bildiği görülmektedir. Sanatçı “Çıplak” adlı resminde

figürü en zor duruşlardan birinde ve bir o kadar doğal bir duruşta betimlemiştir. Son derece gerçekçi bir bakış açısıyla modelin duruşunu ustaca yakalamıştır (Rona, 1997: 1334-1335).

Namık İsmail döneminin en değişken sanatçısıdır. Çok yönlülüğü onu sürekli arayışlara sürüklemiştir. Yapıtlarında İzlenimcilik'ten Gerçekçiliğe, Gerçekçilikten Dışavurumculuğa kadar uzandığı görülür. Namık İsmail'in tüm yapıtlarında olduğu gibi "Çıplak" adlı resminde de iki önemli öge vardır. Bunlardan birisi ışık-gölge, diğeri ise harekettir (Tansuğ, 1996: 126).

Sanatçının "Çıplak" adlı resminin en belirgin özelliği ana tema üzerinde ışığın odaklanmasıdır. Rembrandt gibi Batılı sanatçılar bu yöntemi kullanmışlardır. Rembrandt'ın amacı ışığı forma sızdırarak figürün ruhuna dalmaktır, oysa Namık İsmail Dışavurumcu ve lekeci bir tavırla formun her yanını eş yoğunlukta aydınlatmıştır. Namık İsmail' in amacı bireyin psikolojisini kavramak değil, ışığın yakıcı gücünü yakalayabilmektir (Duben, 2007: 87). Namık İsmail Avrupa' da gördüğü eğitim sayesinde resmin desen ve kompozisyon açısından olduğu kadar, renk açısından da bir uyum ve denge işi olduğunu kavramıştır (Tansuğ, 1996: 128-129). "Çıplak" adlı resminin renk düzenine bakıldığında eserde sıcak renklerden olan sarının ton değerleri kullanılmıştır. Daha ziyade aydınlık ton değerleri uygulanmıştır. Sarı rengin kahverengi ile tonlanması, eserde yumuşak bir doku oluşturmuştur. Ayrıca figür ve mekanda ton geçişleri nötr olan siyah ve beyaz ile sağlanmıştır.

"Çıplak" adlı resmin mekan kurgusu yalındır. Namık İsmail'in çoğu kez tanımlı bir mekan yerine nötr bir arka plan kullanması dikkati yalnızca figür veya portre üzerinde toplamak istemesi olarak yorumlanabilir. Gerçekçi bir yaklaşımın egemen olduğu resimlerinde ışığı öyle kullanmıştır ki sanki portre boşluk içinde duruyormuş etkisi uyandırır. Sanatçının "Çıplak" adlı resmi de bu resimlerinden biridir (Rona, 1992: 25).

3.7. ŞEREF KAMİL AKDİK (1899-1972)

Sanayi-i Nefise'de ve Paris Julian Akademisi'nde resim eğitimi alan Şeref Akdik, sanat yaşamı boyunca Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin üyesi olmuş Realist sanatçılardandır (Ersoy, 2004: 20). Şeref Akdik Sanayi-i Nefise

mektebinde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın, 1925'te gittiği Paris'te ise Paul Albert Lourens'in öğrencisi olmuştur (Arslan, 1997: 41). Şeref Akdik 1940'lardan sonra Yurt Gezileri programıyla İçel, Erzincan, Bolu, Kayseri illerine giderek Cumhuriyet ve devrimlerine bağlılığı ifade eden resimler yapmıştır. Ancak Sanatçı 1940'lardan çok daha öncesinde yeni kurulan Cumhuriyet'in sosyal gerçekleri ve inkılap alanlarından etkilenen çalışmalar gerçekleştirmiştir. (Erol, Berk, Çalıköğlü, Ural, Edgü, 1998: 77).

Konu seçimi ve benzer konuları ısrarla tekrar etmesi, Şeref Akdik'i Müstakiller Grubu içindeki diğer ressamlardan ayırır (Altıntaş, 1988: 86). Şeref Akdik desen yapısına, çizgisel kuruluşa önem veren resimlerini akademik bir yöntemle çok fazla yorum katmadan tuvallerine klasik üslupta aktarmaktadır (Ersoy, 2004: 20). Sanatçının resimlerinde sağlam bir desen gücü, renk arınmışlığı, ışık ve gölge değerleri içinde, geleneksel atölye üslubunun nesnel gerçekçiliğine ulaştığı görülmektedir (Özsezgin, 1977: 26). Tuvallerine kolaycı fırçanın tanıdığı imkanla portre, natürmort ve büyük boyutlu düzenlemeleri ile üslubunu aktarmıştır. Bu resimler gerçekçi üslupta ve sağlam yapıda eserlerdir (Başkan, 1991: 43).

Resim 3.7: Şeref Akdik, 1930, “Köpekli Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130.5x70 cm.



Kaynak: http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_3767.jpg, 2014

Şeref Akdik'in "Köpekli Kadın" Adlı Resminin İncelenmesi

Sanatçının "Köpekli Kadın" adlı eseri, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasından sonra devrimin oluşum süreci içinde modernleşmenin simgesi olan kadının görselleştirildiği bir çalışmadır. Dönemin ideolojilerini yansıtan çalışma, biçim, içerik ve figür mekan ilişkisi bakımından Cumhuriyet dönemi Türk resminin önemli ve değerli eserlerindedir. Kompozisyonun ön planında, aynalı dolap ile çerçevelenmiş ayna karşısında ayakta duran bir kadın figürü görülmektedir. Herhangi bir görüntünün aksini veren ayna, bu eserde kadının yalnızlığını ve iç dünyası ile yüzleşmesini yansıttığı için sembol olarak kullanılmıştır. Köpek figürü ise sadakatin ve kalıcı dostluğun simgesidir. Resimde kapalı kompozisyon kullanılmıştır. Merkezde, ayna karşısında ayakta duran kadın figürü, resmin ilgi odağındadır. Mekân kurgusu yalın olan eserin iki ayrı derinlik planından oluşmaktadır. Ön planda kadın ve köpek figürü, arka planda ise aynalı dolap yer almaktadır. Kompozisyonun hareketi, aynalı dolabın dikey ve yatay çizgilerinden başlayarak kadın figürüne yönelmiş, köpek figüründen devam ederek yerde serili duran kilime uzanmıştır (Hatipoğlu, 2010: 125- 132).

Sanatçı "Köpekli Kadın" adlı resminde tuval yüzeyindeki nesnelere ayrıntılı bir duyarlılıkla ele almıştır. Işığa çok önem veren sanatçı figürü ve köpek figürünü çok yönlü aydınlatma yerine belli bir yönden gelen kontrollü bir ışıkla aydınlatmıştır (Altıntaş, 1988: 85). Resimlerinde daha çok İzlenimci akıma yakın çalışan sanatçı, İzlenimciliğin renk anlayışı ve ışık gölge kullanımıyla hacimsel arayışlar ve sağlam yapı kaygısını birleştirme eğiliminde olmuştur (Arslan, 1997: 41, Köksal, 1985: 48). Resimlerinde yalın ve duru bir anlatımı seçmiş olan sanatçı "Köpekli Kadın" adlı resminde ışık ve renge önem vermiştir. Ancak onun bu yaklaşımı izlenimden değil kendi kişisel zevkenden kaynaklanmaktadır. Şeref Akdik'in resimlerinde Avrupa'da edindiği bilgiyi içselleştirip "Köpekli Kadın" adlı çalışmasında yansıttığı görülür. Belirgin bir renk kullanımı tüm resimlerinde olduğu gibi "Köpekli Kadın" adlı resminde de ön plandadır (Tetikçi, 2010: 82).

Tabloya renk açısından bakıldığında, tablonun genelinde mavi ve kırmızı tonların kullanımıyla kontrast armoni uygulandığı görülmektedir. Köpek figüründe kullanılan açık değerlerle eserdeki renk bütünlüğü sağlanmıştır. Ayrıca, köpek figürü ile

eldivenlerdeki nötr renk kullanımı, tamamlayıcı renklerin kuvvetini şiddetlendirmiştir. Eserdeki koyu tonlar, kadının yalnızlığını dolayısıyla yalnızlığın soğuk karamsarlığını vurgulamaktadır. Kızıl tonlamalar, sıcak bir etki yaratmasına rağmen eseri karamsarlıktan kurtaramamıştır (Hatipoğlu, 2010: 126). Resimdeki renkler somutlaştırılmış, esrarlı bir ışıkla yıkanırçasına figürde hisli ve sihirli bir ifade yaratılmıştır. Sanatçı tuval yüzeyini abartılmış aşırı renk katmanları ile ağırlaştırmadan figürün maddi yapısından kaynaklanan fiziki özelliklerini yeterli bir boya örtüsüyle ifade etme yolunu seçmiştir. Sanatçı renkleri göze hitabeden ve hisli çağrışımlarla kullanmıştır (Altıntaş, 1988: 85).

3.8. AHMET ZEKİ KOCAMEMİ (1900-1959)

1916 Yılında Sanay-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne giren Zeki Kocamemi Hikmet Onat ve Çallı atölyelerinde öğrenci olmuştur. Daha sonra 1922 yılında Türk Ocağı desteğiyle Münih'e gitmiştir. Zeki Kocamemi, önce Heinemann atölyesinde çalışmıştır. Daha sonra Hans Hofman'ın öğrencisi olmuştur. Kendine özgü sanatsal tavrını belirledikten sonra yurda dönmüştür. Bu dönem ülkede 1914 kuşağının resimsel tavrını benimseyen sanat çevresi Zeki Kocamemi'nin resimlerine endişe ile yaklaşmıştır (Tetikçi, 2010: 79-80). Zeki Kocamemi, Hofmann'ın atölyesinde, onun resim sanatının temelini çizim gücünde gören anlayışından etkilenmiştir. Nesnelerin ve figürlerin önce geometrik bir kalıp içine alınmasını ve ondan sonra kapladıkları ağırlığın saptanmasını benimsemiştir. Zeki Kocamemiye göre resimde uzaklık yakınlık renkten çok çizgisel değişimlerle değerlendirilir. Tüm çalışmalarında başlangıcından beri tekniği ön plana almıştır. Çalışmalarında renk anlayışı desene uygun sıcak - soğuk bir renk değerlendirmesi biçimindedir (Dal, 1997: 1031).

Konstrüktivist- İnşacı bir anlayışı benimseyen Zeki Kocamemi'nin resimlerinde doğanın altında yatan geometrik biçimler, üç boyutlu biçimleri çözme yöntemi ile aydınlığa kavuşmuş ve resimde ağırlıklarından bir şey kaybetmemiş, ayakları yere basan biçimler oluşturulmuştur. Kocamemi resimlerinin altyapısı Cézanne'a dayanmış olsa da onun resimlerindeki ağırlık; volüm ve plan üzerindeyken, Cézanne resimleri akıl ve duygu dengesi bakımından ağırlık taşımaktadırlar (Gökkaya, 2012: 128).

Resim 3.8: Ahmet Zeki Kocamemi, 1935, “Mekkare Erleri”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 123x195,5 cm.



Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/3/34/Zkmakkare_erleri.JPG, 2014.

Zeki Kocamemi'nin “Mekkare Erleri” Adlı Resminin İncelenmesi

Zeki Kocamemi' nin resimlerinde plan, boşluk, yapı gibi öğeleri işlemiştir. Peyzaj ve kompozisyonlarında geniş kapalı boşluklar yaratmıştır. 1936' ya kadar geniş boşluk, oylum ve yüzeylerde ser olan Kocamemi, 1936' lardan sonra tekniğinde yumuşamıştır. Zeki Kocamemi, 1940 yılından sonra, mekanı parçalamadan kapalı biçimler kullanarak geleneksel düzenlemelere dönmüştür. Oysa Zeki Kocamemi' yi etkileyen Hoffman öğretisi, nesnenin görüntüsü yerine bir kavramı vurguluyor, devingen mekan içinde abartma, uzatma, bükme, eğme gibi yöntemlerle biçimi bozmuyordu. Sanatçının “Mekkare Erleri” adlı resminde üslupta uysallaşma görülmektedir (Duben, 2007: 95-101). 1935 yılına ait 123x195,5 boyutlarındaki yağlıboya tekniğinde gerçekleştirilmiş olan “Nakliye Kolu” ya da diğer adıyla “Mekkare Erleri”, Zeki Kocamemi' nin sanatında ulaştığı aşamayı tüm boyutlarıyla ortaya koyan bir yapıt olarak ifade edilmiştir. Kübist ve dışavurumcu anlayışta eserler veren Zeki Kocamemi, ortak bir yazgıyı paylaşan askerleri anlattığı eserinde, ulusun Kurtuluş Savaşı'na karşı duyduğu ortak istenci görselleştirmiştir. Kübist ve dışavurumcu anlayışla resmedilen bu eserde Kurtuluş Savaşı'nda güçlerini birleştiren insanların vatanlarını kurtarma adına yaşadıkları zorlukları ve cepheye malzeme götürmeleri anlatılmaktadır. Sanatçı bu resminde at tasvirine yer vererek mekkâre yani hayvanlar aracılığıyla cepheye sevkiyat yapan askerleri resmetmiştir (Başbuğ, 2012: 291). Resminde yeşil, mavi, sarı, renkler ve kahverengi lekeler kullanılmıştır. Siyah

beyaz ve kahverengi ile tonlamalar yapılmıştır. Resimde mekan açık renklerle ifade edilirken figürlerin genelinde koyu renkler kullanılarak ön arka ilişkileri oluşturulmuştur. Doğal gün ışığının kullanıldığı eserde, ışık karşıdan gelmektedir. Sanatçı, merkeze düşürdüğü sıcak ışık tonuyla sahneyi etkili kılmıştır (Hatipoğlu, 2010: 288). Resimde zemin açık tonlarla ifade edilmiştir ve figürlerin zemine düşen bir kademe koyu olarak tonlanmış gölgeleri figürleri mekanla birbirine bağlamıştır. Aynı zamanda atlı figürlerin ağırlığı, yere düşen gölgeleri ile hissedilmektedir.

Zeki Kocamemi' nin renkten çok yapısal biçimlemeye açık resmi, beklenen yeniliğin habercisidir. Onun resminde ilk kez mekan olgusu, boşluk içinde ağırlıklarıyla biçimlenen cisimlerin etkisiyle açık bir sanat kavramına dönüşmüştür (Özsezgin, 1979: 19). Resimde ön planda yer alan atlı figürler resmin ilgi odağıdır. Eserin mekansal kurgu düzeni yalındır. Birinci planda iki atlı figür, ikinci planda yeşil alan ve sol ekseninde bir ağaç gövdesi, üçüncü planda bir tepeden aşağıya doğru inen atlı figürler ve dördüncü planda gökyüzü yer almaktadır. Arka plandaki atlı figürlerin, ön plana doğru bir dönüş hareketiyle büyümesi ve ön planda başını birliğe çevirmiş atlı kumandana ulaşması resmin konusuna uygun bir dinamiklik kazandırmıştır (Hatipoğlu, 2010: 288-289). Koyu yeşil, siyah, kahverengi ve maviyle örtülü kompozisyonda, figürlerin boşluk içindeki ağır devinimleri ve heykel kavramına yatkın çizimleri konunun dramatik etkisini yoğunlaştırmıştır (Özsezgin, 1979: 21).

3.9. TURGUT ZAIM (1906-1974)

Turgut Zaim teknik açıdan Batı resmine bağlı olmakla birlikte, geleneksel Türk biçim ve renk duyarlılığını yaşatma isteğini yansıtmaktadır. Türkiye' de yaygınlaşan bir akımın öncüsü olarak bakılan Turgut Zaim, resim sanatımızın tekniğin ötesinde Batı' da fazla bir şey bulamayacağını düşünen nadir sanatçılardan biridir (Tansuğ, 1996: 165). Turgut Zaim, resimlerinde geleneksel sanatlara, özellikle minyatür sanatına göndermeler yapar. Sanatçı yaşadığı toplumun folklorik öğelerini resimlerine aktarırken doğayı ve nesnelere yalın ve güçlü bir plastik anlayışla resmetmiştir.

Turgut Zaim 1930 yılında Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olmuş ve Paris'e gitmiştir. Yurda döndüğünde öğretmenlik yanında dekoratörlük yapmıştır. Daha gençlik yıllarında yolunu, tavrını, yorumlama biçimini saptamış bir ressam olan Turgut

Zaim, bir Anadolu imgesine köklü bir yaklaşımla dayanmak gerektiğini benimsemiştir. Bu imge salt yöresel bir imge çizgisinde kalmayıp, onu aşarak gösterdiği yaşamın kanıtlayıcı, doğrulayıcı bir ögesi olma olanaklarını da oluşturmaktadır. Turgut Zaim' in figürlerine gerçek boyut kazandıran da budur. Figürün mekanı ise bu figürlerin gerçekleri ve görevsel yapısı içinde birlikte gelişmiş, anlam ve önem kazanmıştır. Bu yüzden onun Pazar yeri görüntüleri, hamur açan kadınları, Ankara keçileri, üzüm gözlü sıpaları, yün eğiren Yörük köylüleri adlı çalışmaları inandırıcı bir mekan içindedir. Bu inandırıcılığı Kaya Özsezgin' in şu cümleleri en iyi şekilde betimlemektedir: “Bir bozkır türküsünün sıcaklığı, yumuşak ve tasasız bir dünyanın üzerinde yankılanıp durdukça, onun resimlerini oluşturan insanların Anadolu gerçeğine ilişkin gizli kalmış yönleri de kendini zorlamasız biçimde kabul ettirmektedir.” (Büyükişleyen, 1991: 21-22). Bir başka deyişle Turgut Zaim kullandığı sembolik figürleri geleneksel mekan anlayışına göre yüzeye yerleştirir. Konularını minyatür sanatından ve kırsal kesimden alan Turgut Zaim dış mekan kompozisyonlarının önüne figürlerini büyük boyutta yerleştirir. Bu durumda resim önde büyük, arkada küçük olan alanlardan oluşur (Biçinciler, 2006: 186).

Resim 3.9: Turgut Zaim, 1933, “Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk’e Şükranı” (sol, sağ, orta pano), Tuval Üzerine Yağlıboya, 130.5x298.5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Kaynak: (Hatipoğlu, 2010: 231-232).

Turgut Zaim,'in “Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk’e Şükranı” Adlı Resminin İncelenmesi

Toplumumuzun, yaşayış biçimimizin, geleneklerimizin, tarihimizin resmimiz üzerindeki izlerini bulup gösteren Turgut Zaim olmuştur. Resimlerinde yerel kültüre ve

Anadolu temasına eğilen Turgut Zaim, Doğu ve Batı kültürünü sentezleyerek ve kendi kişiliğini katarak özgün bir üslup yaratmıştır (Duben, 2007: 115-117). Bu üslupta çizgi, renk ve lekenin tekrarından oluşan bir ritm egemendir. Kullandığı renklerin tonları arasında çok sayıda derecelendirmeler görülür. Böyle bir derecelendirme, ışık gölgeden bağımsız bir lekeye dönüşmektedir. Şematize edilmiş figürler gibi boyama yöntemi ve kompozisyon kurgusuyla minyatürden çıkış bulan resimlerinde ışık-gölge kullanımı, üçüncü boyutun unutulmamış oluşu resmi minyatür olmaktan uzaklaştırıp sanatçıya özgü bir üslubun örneği haline gelmektedir (Ersoy, 2004: 504).

Turgut Zaim' in öz benliği, çarpıcı içeriği Anadolu yaşantısıyla ve Ankara' nın temsil ettiği bir idealizmle beslenmiştir. Yurt gezileri Turgut Zaim' in sanatında belirleyici olmuştur. Ressam bu gezilerden sonra tam bir kararlılığa ulaşmıştır. Turgut Zaim' in resimlerinin temel ögesi insandır (Erol, Berk, Ural, Çalıkoglu, 1998: 203). Turgut Zaim' in, “Doğu ve Batı halkının Atatürk'e Şükranı” adlı eseri, ulusal ve yerel bir anlatımın, günün heyecanı ve esprisinin açık bir biçimlemesidir (Büyükişleyen, 1991: 21). Resim iki küçük ve bir büyük bölümden oluşmaktadır. Sağdaki bölümde Batı Anadolu köylüsünü, ortadaki bölümde arkada yer alan Ankara Kalesi' ni, onun önünde Atatürk'ün çevresini sevgiyle kuşatan Doğu ve Batı halkını betimlemiştir. Bu yağlıboya resmin yatay iki küçük ve dikey bir büyük alanlardan oluşması, bu alanlar içinde ele alınan figürler ve biçimlerin boyutlarındaki farklılıklar kompozisyondaki ritme farklı bir boyut getirmiştir (Biçinciler, 2006: 185). Sol ve sağ panodaki figürlerin yönelimi izleyicinin dikkatini orta panoda toplamaktadır (Hatipoğlu, 2010: 222). Oldukça büyük boyutlarda ve üçlü (Triptik) olarak ele alınan bu resimde çok fazla sayıdaki Anadolulu figür grubu bir şenlik havası içerisinde resmedilmiştir. Vurgu doğa ya da yerel görünüşünden daha çok insanların yaşamına, sevinçlerine, birlik ve beraberliklerine, güçlerine yapılmaktadır (Tetikçi, 2010: 103).

Turgut Zaim boyayı kirletmeyen, fırçasını rastlantıya bırakmadığı gibi, ezmeden kullandığı renkleri yüreklilikle yan yana getiren bir ressamdır (Külebi, 1982: 18). Turgut Zaim' in resimlerinde çok fazla açık koyu endişesi yoktur. Bunun sonucunda oluşan iki boyutluluk bir yüzeyselleşme olarak algılanır. Genelde çok renkli olan Turgut Zaim' in resimlerinde büyük ölçüde yeşil, kırmızı, turuncu, mavi kontrast renklerin kullanıldığı ve zıtlıkların meydana getirildiği gözlenmiştir. (Biçinciler, 2006: 186). “Doğu ve Batı halkının Atatürk' e Şükranı” adlı resimde de sarı, kırmızı, mavi,

yeşil, turuncu renkler kullanılarak zengin bir armoni oluşturulmuştur. Figürlerin giysilerinde görülen sarı, kırmızı ve yeşil renkler ayrıca siyah ve beyaz, tarih boyunca Türklerin inanışlarında ve milli geleneklerinde yer almıştır (Genç, 1997:5, Hatipoğlu, 2010: 222).

Resme figür mekan ilişkisi açısından bakıldığında mekan kurgusu yalındır ve derinlik etkisi azdır. Resimde açık kompozisyon ile dış mekan kurgulanmıştır. Mekan içerisine yerleştirilen figürler ise yalın bir biçimde betimlenmiş, zengin bir kompozisyon oluşturulmuştur. Resimlerinde çoğu kez durgun ve kapalı insan gruplarına yer veren Turgut Zaim, bu eserinde de yakaladığı anıtsal ifadeyi daha da güçlendirmek için figürlerini genellikle cepheden vermiştir. Hiçbir zaman harekete zorlanmayan figürlerde, mistik bir sessizlik ve sükûnet hâkimdir (Arslan, 1997: 1960, Biçinciler, 206: 187).

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İki boyutlu yüzeyde üçüncü boyut yaratma sorunu olarak algılanan mekan resimde figürlerin ön arka ilişkisini belirler ve espası oluşturur. Bu bağlamda yapılan araştırmada batılılaşma sürecinde Türk resminin figür mekan ilişkisi bakımından nasıl ele alındığı, figür mekan sorununun nasıl çözüm bulduğu örnek yapıtlarla incelenmiştir.

Osmanlı Devletinde Tanzimat Dönemi ile daha belirgin bir şekilde görülebilen Batılılaşma süreci ivme kazanmıştır. Bu süreçte özellikle çeşitli kurumlarda, eğitim alanında ve sanat alanındaki yenilikler, padişahların desteğiyle Avrupa'dan gelen sanatçılar, azınlıklar ve Avrupa'ya resim eğitimi almak için gönderilen ressamlar, Batılı anlamda Türk resminin oluşumuna katkı sağlamıştır.

Türkiye' de Osman Hamdi, Halil Paşa ve Abdülmecit gibi ressamlar, insanı ve nesneyi keşfetme yolunda Rönesans' ın perspektifli mekan kurgusunu ve dramatik figür yorumunu ele almışlardır. Bu sanatçılar kültür, zihniyet kargaşasını yaşarken Batı' yı biçimsel olarak taklit etmişlerdir. Geleneksel zihniyetin etkileri mekan kurgusunda iki boyut- üç boyut çelişkisi olarak tekrar tekrar görülmüştür. Türk ressamının genel olarak figürü, özellikle de çıplak, portre ve kadın konusunu Batılı gözlüklerle gördüğü bellidir. Bu durumda sanatçı kendine özgü tinsel bir duyarlılık yaratabildiği ölçüde kültürel kimliğini ifade edebilmektedir (Duben, 2007: 92). 19. yüzyılın ikinci yarısında batı resmine dair teknik dönüşümler Osmanlı öncüleri tarafından taklit edilmiştir. Açık havada çalışma alışkanlığı, serbest fırça vuruşu tekniği, renkçilik, süslü mekan kurguları modernizm gibi yönelimler Tanzimat sonrası Osmanlı zihniyetinde meydana gelen değişiklikleri ve batının dünya görüşünden kaynaklanan gelişiminin ürünüdür (Arsal, 1999: 121-122). Bu duruma paralel olarak plastik açıdan meydana gelen değişim figür mekan kompozisyonlarındaki değişimleri de beraberinde getirmiştir.

19. yüzyılda fotoğrafın icadıyla beraber primitif ressamlar olarak adlandırılan kuşak figürden yoksun manzara resimleri yapmıştır. Bir kısmı asker olan Primitifler Yıldız Sarayı Bahçesinden görüntüleri kareleme yöntemiyle tuvallerine aktarmışlardır. Osmanlı ressamlarının Primitiflikleri Orta Çağa ait plastik sanatların teknik anlayışından modern resmine geçişte attıkları ilk adımdır. Batılılaşma sürecinde Primitif ressamlardan sonra peyzaj anlayışları bakımından devrimci sayılabilecek Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza batılı anlayışı ifade eden ilk Empresyonistler olarak

bilinmektedir (Berk, Gezer, 1973: 11). Primitiflerden farklı olarak bir çok fotoğraftan çalışan Osman Hamdi Türk resmine figürü ilk kez getirmiştir. Osman Hamdi' nin Anadolu ve doğu coğrafyasına dair mimari unsurları sentezleyerek figür mekan ilişkisi bakımından Türk resmine vermiş olduğu yön önemlidir. Figürün giysili ya da çıplak modelden yararlanmak suretiyle Batıdaki resim atölyelerinin standartlarına uygun yaklaşımlarla ele alınması, Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasıyla başlamıştır (Tansuğ, 1997: 159). Sanayi-i Nefise' nin kuruluşundan sonra İbrahim Çallı ve Çallı kuşağı olarak nitelendirilen dönem İzlenimci ve romantik bir tavırla geleneksel mekan ve hareket kavramlarına yeni bir boyut getirmiştir. Çallı' nın Batı anlayışına yönelik figürlü kurguları figür mekan ilişkisi bakımından önceki dönemlere göre daha modern bir tavır içindedir. Batı'da, özellikle Paris'te izlenimci resim 1870'lerde en yoğun devresini yaşamış olduğu göz önünde bulundurulursa, 1910'larda Batı'ya giden ve eserlerinde İzlenimci paletle öncelik veren ressamlarımızın, bu akımı kırk yıl kadar geriden izledikleri ortaya çıkar. Sonuç olarak İzlenimci akım Türk resmine zorunlu fakat geç bir dönem olarak yansımıştır. Aynı zamanda 1928 ve 1933 kuşağına özgür ve yerel araştırmalar için gerekli ortamı sağlamıştır (Özsezgin, 1974: 9-10). Batılılaşma sürecinde, Batı etkilerinin çağdaş sentezler yolunda bir araç olarak kavranması, Sanayi-i Nefise ya da bunun devamı niteliğinde olan Güzel Sanatlar Akademisinin kurumsal sorumluluğu Türk sanatına farklı boyutlar kazandırmıştır (Tansuğ, 1997: 162).

İkinci Meşrutiyet'in ilanından hemen sonra 1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Türk ressamlarının ilk örgütlü birliğidir. Bu birlik 1921' de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği ve 1929'da Güzel Sanatlar Birliği adını almıştır. 1928 kuşağı sanatçıları Avrupa' dan yurda dönüşte Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ni oluşturmuştur. Birlik, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden sonra Türk resim sanatının tarihsel süreci içerisinde kurulan derneklerin ikincisi, Cumhuriyet dönemi sanatçı topluluklarının ise ilkidir. Grup sanatçıları Türk resim sanatının gelişmesini amaçlamışlardır. Sanat eğilimleri Kübizmden kaynaklanan inşacı bir tuş düzeniyle nesnenin yapısını oluşturan kuruluşun resimsel bir düzen içerisinde birleştirilmesidir. Figür mekan sorunları çağdaş yaşamın bir gereği olan eğlenceler, balolar, yıl dönümleri gibi konularda çözüm bulmuştur.

1933'de kurulan D Grubu, Kübist, Dışavurumcu, Fovist, İzlenimci, Realist anlayıştaki uygulamalarla modern sanatı Türkiye' ye yaymaya çalışmıştır. D grubunun

modern Türk resminin oluşumundaki rolü büyüktür. Grubun açtığı sergilerde görülen batı etkileri ve modernist tavır Türk resminin yarım yüzyıldan beri sıkışageldiği dar gerçekçilik bakımından önemli bir faktör olmuştur. Toplumsal gerçekçi anlayışta olan yeniler grubu Özellikle Atatürk' e ve devrimlerine bağlılığı ifade eden eserler üretmiştir. Yeniler grubu toplum gerçeklerine yönelerek konu birlikteliğini sağlarken üslup açısından birliktelik göstermezler. Ancak eserleri figüratif anlayıştadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu' nun öncülüğünde kurulan Onlar Grubu Türk resminin özgün üslubunu oluşturmak için aynı çatı altında birleşmiş ve Anadolu insanını konu alan resimler yapmışlardır.

Türk resminde başlangıçtan beri genel eğilim figüratif resimdir. Türk kültüründe Batı sanat kavramlarının benimsenip anlaşılmasının güçlüğü, Türk resmini 1950' ye kadar figüratif eğilim çerçevesinde bırakmıştır. 1950' lere kadar figüratif anlatım Natüralist, Geleneksel Gerçekçi, İzlenimci, Kübist, Dışavurumcu, Fovist, Toplumsal Gerçekçi anlayışlarla sürdürülmüştür. Figüratif sanatçılar önce biçim ilişkileri ve üslup özellikleri yönünden kendilerini yetiştirmeye çalışmışlardır (Gültekin, 1992: 17).

1950' ye gelindiğinde figür resminde, Batıdan tıpatıp aktarma çözümlerinin dışında, mekan kurgusunda ikinci ve üçüncü boyutların eş zamanlılığından kaynaklanan çelişkinin temel problem olarak kaldığı görülür. Bu çelişki, kültürün her katında olan zihniyet karşıtlıklarının resme yansımalarıdır ve Türk resminin özgün karakteristiği olarak görülebilir (Duben, 2007: 121). Türkiye'de 1950 lerle birlikte resimde konu, teknik, yaklaşım açısından farklılaşmalar gözlenmiştir. Sanatçıların bir bölümü resimde soyutlama ve soyut sanat yaklaşımlarına ilgi gösterirken, bir grup sanatçı da toplumsal konuları ele almaya devam etmiştir. 1960 lar dan itibaren sanatçıların gerçekçi sanat anlayışı içinde toplumdaki yaşanan değişimlerin eleştirel yönü ile ele almaya başladıkları görülmüştür. 1960 larla birlikte İngiltere ve Amerika'dan yayılan yeni eğilimler, geçmişte plastik açıdan önem verdiğimiz kurmacaların yerine daha kavramsal çalışmalara yönelmiştir. Bu değişim daha sonra Türk sanatında da etkisini göstermiştir.

KAYNAKÇA

- AKBULUT, Durmuş, (2011), **Türk Resminin Öncüleri**, Etik Yayınları, İstanbul.
- AKÇADOĞAN, Irmak İnan, (2006), **Temel Sanat Eğitimi ve Dijital Ortam**, Epsilon Yayıncılık, İstanbul.
- AKSOY, Zeynep, (2002), “Degas’ın Küçük Maymun Balerinleri”, **Milliyet Sanat**, Sayı:524, Kasım, İstanbul.
- AKTANSOY, Hande, (2004), “Abdülmecit Efendi Hanedandan Bir Ressam”, **Artist**, Sayı:10/24, Kasım, İstanbul.
- ALAGÖZ BALANOĞLU, Belgin, (2009), “Çağdaş Türk Sanatçıları ve Batı Ülkelerine Göç”, **Artist Modern**, Sayı:06/09, Haziran, İstanbul.
- ALTINTAŞ, Osman, (1988), **Şeref Akdik**, Kültür ve Turizm Yayınları, Ankara.
- ANONİM, (1974), “Geçen Hafta Yitirdiğimiz Turgut Zaim, Resmimizin Doruklarından Biri”, **Milliyet Sanat**, Sayı:80, Mayıs, İstanbul.
- ARSAL, Oğur, (2000), **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ARSLAN, Necla, (1997), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 3, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul
- ATALAYER, Faruk, (2006), **Mekan (Uzam) Türk Mitoloji ve Yaratıcılık**, Anadolu Sanat Dergisi, Sayı17, Eskişehir.
- BALCI, Serpil, ÇAĞMAN, Filiz, RENDA, Günsel, TANINDI, Zeren (2006), **Osmanlı Resim Sanatı**, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- BARRETT, Terry, (2012), **Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul
- BAŞBUĞ, Fatih, (2009), “1914 Çallı Kuşağının Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi”, Doktora Tezi, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Konya.
- BAŞBUĞ, Turan, (2012), “Çağdaş Türk Resminde At Tasvirleri”, **İdil Dergisi**, Konya.Cilt: 1, Sayı: 5

- BAŞKAN, Seyfi, (1997), **Tanzimat' tan Cumhuriyet' e Türk Ressamları**, TC Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BAŞKAN, Seyfi, (1991), **19. Yüzyıl' dan Günümüz' e Türkiye' de Resim**, TC Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BAYRAK, Tekin, (2006), “Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler”, Yüksek Lisans Tezi, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Erzurum.
- BERK, İlhan, (T.Y.), **Turan Erol**, Ada Yayınları, İstanbul.
- BERK, Nurullah, (1972), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Sanat Kitapları Serisi**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- BERK, Nurullah, GEZER, Hüseyin, (1973), **Elli Yıllık Türk Resim ve Heykeli**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- BERKSOY, Funda, (1998), **20.YY Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul
- BİÇİNCİLER, Hatice, (2006), “Ulusal Resim Sanatının Ustası Turgut Zaim”, **Anadolu Sanat Dergisi Süreli Sanat ve Kültür Dergisi**, Sayı: 17, Eskişehir.
- BİGALİ, Şeref, (1999), “**Resim Sanatı**”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- BİLGİÇ, Tamer, (2010), “Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Görülen Peyzaj Resimlerinin Tasarım İlkelerine Göre İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Kütahya.
- BOYDAŞ, Nihat, (2007), **Sanat Eleştirisine Giriş**, Gündüz Yayıncılık, Ankara.
- BUĞRA, Hatice Bilen, (2007), **1914' lerden 1940' lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik**, Ötüken Neşriyat Yayınları, İstanbul.
- BULUT, Arzu, (2009), “Çağdaş Türk Resminde Onlar Grubu”, Yüksek Lisans Tezi, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Erzurum.
- BURTEK, Zeliha, (2011), “Avrupa'da Romantizm”, **Artist Modern**, Sayı:22, Şubat-Mart, İstanbul.
- BURTEK, Zeliha, (2011), “Coşkun Demirok: Taşıyıcısız Mekan Anlatımı”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:122, Haziran, İstanbul.

- BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit, (1991), **Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar**, Sanat Yapım Yayıncılık, Ankara.
- CEZAR, Mustafa, (1995), **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul.
- CANTÜRK, Fikri, (1992), **Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 695, Eğitim Fakültesi Yayınları, No:35, Eskişehir.
- COŞKUN, Rıdvan, (2005), **Resimde Zaman Kavramı**, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No:36, Eskişehir.
- COŞKUN, Rıdvan, (2006), “Resmin Değişen İfadeleri ve Mekanla İlişkisi”, **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı17, Eskişehir.
- ÇALIKOĞLU, Levent, (2003), “Savaşla Savaşan Resimler”, **Milliyet Sanat**, Sayı:528, Mart, İstanbul.
- ÇAKALOZ, Zeki, (1981), **Sanat Çevresi**, Sayı:31, Mayıs, İstanbul.
- ÇİZGEN, Gültekin, (2009), “Vincent Van Gogh’un Peşinde Modernizmin İzinde Sergisinin Düşündürdükleri”, **Artist Actual**, Sayı:22, Haziran, İstanbul.
- ÇOKER, Adnan, (1996), **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları, İstanbul.
- ÇÖTELİOĞLU, Aysel, (2009), **İstanbul’ un 100 Ressamı**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul.
- DAL, Esin, (1997), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 2, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul
- DAĞLILAR, Ahmet, (2005), “1950-2000 Arası Türk Resminde Figür, Nesne, Mekan İlişkisi”, Yüksek Lisans Tezi, **Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Mersin.
- DELL, Christopher, (2011), **Başyapı Budur**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- DEMİR, Hakan, (2002), “Batılılaşma ve Modernleşme İkliminde Çağdaş Türk Resminin Oluşumu”, **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı:12, Şubat, Eskişehir.
- DEREOĞLU, Neyyire, (1997), “Resimsel Oluşumun Gelişimi”, **Art Decor**, Sayı:64-65, Temmuz Ağustos, İstanbul.

- DEVABİL Kara, “**Resim Sanatında Zaman ve Mekan**”, <http://cargocollective.com/devabilkara/Resim-Sanatinda-Zaman-ve-Mekan>, (13.04.2013).
- DİLMAÇ Oğuz, (2011), “1910-1930 Yılları Arasında Avrupa’da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Aldıkları Resim Eğitimlerinin Eserlerine Etkisi” **Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, Sayı:7, Haziran, Ankara.
- DİVANLIOĞLU, H. Demir, (1997), **Temel Tasar Tasar’ın Öge ve İlkeleri**, Birsen Yayınevi, İstanbul.
- DUBEN, İpek, (2007), **Türk Resmi ve Eleştirisi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet, (1992), **Yoruma Doğru**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet, (1995), **Sırdaş Görüntüler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ERHAN, Kemal, (1980), **Hoca Ali Rıza**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
- EROL, Turan, (1984), **Günümüz Türk Resim Sanatının Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği**, Cem Yayın evi, İstanbul.
- EROL, Turan, BERK, İlhan, ÇALIKOĞLU, Levent, URAL, Murat, EDGÜ, Ferit (1998), **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1943**, Milli Reasurans Yayınları, İstanbul.
- ERSOY, Ayla, (1995), **Sanat Kavramlarına Giriş**, Yorum Sanat Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul.
- ERSOY, Ayla, (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı**, Creative Yayıncılık, İstanbul.
- ERSOY, Ayla, (2010), **Sanat Eleştirisi**, Artes Yayınları, İstanbul.
- ERSOY, Ayla, (2004), **500 Türk Sanatçısı**, Altın Kitaplar Yayıncılık, İstanbul.
- ERTÜRK, Yelda, (2012), **Bursa ve Resim Sanatı Tarihi, Türk Resim Sanatı Tarihinde Bursanın Konu Olduğu Resimler ve Ressamları**, Nilüfer Akkılıç Kütüphanesi Yayınları, Bursa.
- ERZEN, J.N. (1997), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt.1, Yem Yayınları, İstanbul.

- GENÇ, Mehmet Ali, (2006), “Türk Resminin Batılılaşma Sürecinde D Gurubu Ressamlarının Rolü”, Yüksek Lisans Tezi, **Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Van.
- GİRAY, Kıymet, (1992), **Sanat Çevresi**, Sayı:162, İstanbul.
- Genç, Reşat, (1997), **Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara
- GİRAY, Kıymet, (1995), **Hikmet Onat**, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
- GİRAY, Kıymet, (1997), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul
- GİRAY, Kıymet, (1997), **Türk İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türk İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, (2003), “Türk Resim Sanatında Eleştiri”, **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı:14, Güz, Eskişehir.
- GİRAY, Kıymet, (2000), **Çalılı ve Atölyesi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul
- GOMBRICH, E.H., (1997), **Sanatın Öyküsü**, Erol Erduran-Ömer Erduran, (Çev.),16.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÖKKAYA, Evren Karayel, (2012), “İstanbul’da Günlük Yaşan Sahnelerinin Türk Resim Sanatına Yansımaları”, Sanatta Yeterlilik Eser Metni, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- GÖKKAYA, Evren Karayel, (2012), “Türk Resminde Öncü Bir İsim Nazmi Ziya Güran, Dnemi, Sanatı, Hayatı”, **Karabük Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt : 2, Sayı: 1.
- GÖREN, Ahmet Kamil, (2001), **Avni Lifi**, 1.Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- GÜLTEKİN, Gönül, (1992), **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı**, Ankara.
- GÜLTEKİN, Gönül, (1984), **Ali Çelebi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
- GÜVEMLİ, Zahir, (1987), **Resim Sanatı ve Türk Resmi**, Ak Yayınları, İstanbul.
- GÜZEL, Ayça, (2003), **Milliyet Sanat**, Sayı:531, İstanbul.

HALICI, Esra, (2009), “Türk Resminde Onlar Grubu ve Orhan Peker”, Yüksek Lisans Tezi, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Erzurum.

HATİPOĞLU, Özlem, (2010), “1923-1940 Dönemi Türk Resmine Biçim Konu Anlam Yorum ve Yargı Temelli Yeni Bir Yaklaşım”, Doktora Lisans Tezi, **Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü**, İstanbul.

[http:// www.turkresmi.com/dosyalar/401.htm](http://www.turkresmi.com/dosyalar/401.htm), (15.07.2013).

[http:// www.turkresmi.com/dosyalar/7.htm](http://www.turkresmi.com/dosyalar/7.htm), Nakkaş Nakşi, (13.09.2013).

<http://blog.milliyet.com.tr/matador-un-resimle-dansi---orhan-peker-e-dair---/Blog/?BlogNo=15217>, (05.11.2013).

<http://okul.selyam.net/docs/index-46256.html?page=12>, (10.10.2013).

http://rtugcetan.blogspot.com/2010/01/bedrirahmiyuboglu_13.html, (22.11.2012).

<http://theearthistoryjournal.blogspot.com/2011/02/ibrahim-call.html>, (23.11.2012).

http://turkresmi.com/klasorler/10lar_yenidal_siyahkalem/, (21.07.2013).

<http://turkresmi.com/turk-sanati/10lar-grubu-yeni-dal-grubu-siyah-kalem-grubu/msg107247/?PHPSESSID=79dfc06348396786a6ce553fc364c1ee#msg107247>, (19.08.2013).

http://www.beyazart.com/images/works/big/work_12967.jpg, (11.11.2012).

http://www.beyazart.com/images/works/big/work_14223.jpg, (22.11.2012).

http://www.beyazart.com/images/works/big/work_14904.jpg, (24.11.2012).

<http://www.dzkk.tsk.tr/turkce/tarihimiras/bahriyeresamlari/mehmetruhiarel.php>, (05.06.2013).

<http://www.estambul.com/diego-velazquez-91131.html>, (17.12.2013).

<http://www.gorselsanatlar.org/archive.php?topic=16392.0>, (16.02.2013).

<http://www.grafiksaati.com/Ressamlar/Bedri%20Rahmi%20Eyuboglu/ciplak%201939.jpg>, (25.11.2012).

<http://www.kultur.gov.tr/genel/SanalMuzeler/ResimHeykelMuzesi/katalog/imagepages/image36.html>, (08.06.2012).

<http://www.kuman-art.com/resim/leyla-gamsiz.html>, (15.09.2013).

<http://www.kuman-art.com/resim/orhan-peker.html>, Orhan Peker, (23.03.2013).

<http://www.kuman-art.com/tr/resim/turgut-zaim-2.html>, (22.11.2012).

<http://www.milliyetsanat.com/haberler/her-gune-bir-sanat-terimi/d-grubu/205/16#UJJuv28xrSk>, (11.11.12).

<http://www.sanalmuze.org/image/ao07.htm>, (08.06.2012).

<http://www.sanalmuze.org/image/ao07.htm>, (10.06.2012).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=39, (11.11.2012).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=46, (16.11.2012).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=51, (22.11.2012).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=68, (05.11.2012).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=68, (11.12.2012).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=68, (15.11.2012).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=68, (13.09.2012).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=74, (12.07.2012).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=52, (08.06.2012).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=7, (05.07.2012).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=29, (17.11.2013).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=30, (23.03.2013).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=1718, (25.02.2013).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=767, (19.04.2013).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&modPainters_artistDetailID=779, (23.01.2013).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&modPainters_artistDetailID=846, (10.03.20014).

İREPOĞLU, Gül, (T.Y.), **Zeki Faik İzer**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KAÇAR, H.Turgut, (1997), “İçmimari ve Resimde Mekan Kavramının İrdelenmesi ve De Stijl Grubu İçinde Etkileşimleri”, Yüksek Lisans Tezi, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Eskişehir.

KANLI, Mehmet, (1993), “Resim Sanatında Fon ve Figür Çözümlenmeleri Açısından D Grubu”, Yüksek Lisans Tezi, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Eskişehir.

KARASAR, Niyazi, (1994), **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, 5. Basım, Ankara.

KARASU, Funda, (2006), “Resimde Çıplak Gövdeyi Algılama Bağlamı Olarak Mekan”, Yüksek Lisans Tezi, **Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Adana.

KARTEPE, İlkey, (2001), **Asker Ressamlar Katoloğu**, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları, İstanbul.

KEDİK, Ayşe Sibel, (1999), “Modernleşme Süreci ve 20. YY. Sanatı”, **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı:9, Mart, Eskişehir.

- KESKİN, Doğan, (2007), “Figür Mekan İlişkisi”, Yüksek Lisans Tezi, **İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- KINALI, Nadiye, (2006), “1960 Sonrası Figüratif Resimde Mekan Sorunu”, Yüksek Lisans Tezi, **Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Sakarya.
- KIRAN, Ayşe, (1996), “Figüratif Resimde Anlatım Biçimleri”, **Anadolu Sanat Süreli Sanat ve Kültür Dergisi**, Sayı: 5, Nisan Eskişehir.
- KRAUSSE, Anna-Carola, (2005), “Romantizm’den İdealizme”, **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür Yayınları, Almanya.
- KÖKSAL, Ahmet, (1976), **Milliyet Sanat**, Sayı:180, Nisan, İstanbul.
- KÖKSAL, Ahmet, (1985), **Milliyet Sanat**, Sayı:113, İstanbul.
- KÜLEBİ, Cahit, (1982), “Büyük Bir Yaratıcı”, **Milliyet Sanat**, Sayı:40, Ocak, İstanbul.
- LOWRY, Bates, (T.Y.), **Sanatı Görmek**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- MAGALHAES, Roberto, Carvalho de, (2008), **Mini Dev Sanat Kitabı**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.
- MAHİR, Banu, (2005), **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ODABAŞI, Hatice Aslan, (2006), **Grafikte Temel Tasarım**, Yorum Sanat Yayınları, İstanbul.
- ORHAN, A. Hande, (2007), “Henri Matisse’in Sanatında Zaman ve Mekan Kavramı”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, No: 47, Ankara.
- OSMANOĞLU, Kıvanç, (2002), “Toplumsal Gerçekçi Anlayışın Türk Resmindeki Öncüsü Yeniler Grubu”, **Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı: 1, Cilt: 13, Eskişehir.
- OSMANOĞLU, Kıvanç, (2003), “Altmışbeşinci Sanat Yılında Ferruh Başağa”, **Anadolu Sanat Dergisi Süreli Sanat ve Kültür Dergisi**, Sayı: 12, Şubat, Eskişehir.
- ÖNDİN, Nilüfer, (2011), “Gelenekten Modern’ e Türk Resmi Estetiği (1850-1950)”, **İnsancıl Yayınları**, 1. Basım, İstanbul.

- ÖZKEÇECİ, İlhan, ÖZKEÇECİ, Şule Bilge, (2007), **Türk Sanatında Tezhip**, İstanbul.
- ÖZOL, Ahmet, (2012), **Sanat Eğitimi ve Tasarımda Temel Değerler**, Pastel Yayıncılık, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1974), **Milliyet Sanat**, Sayı:92, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1977), “Şeref Akdik Koleksiyonundan”, **Milliyet Sanat**, Sayı:231, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1979), “Zeki Kocamemi”, **Milliyet Sanat**, Sayı:323, Mayıs, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1982), **Başlangıcından Bu Güne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul
- ÖZSEZGİN, Kaya, BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit, (1993), **Sanat Eserlerini İnceleme**, Anadolu Üniversitesi, Yayın no: 578, Eskişehir.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1993), **İbrahim Çallı**, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1997), **Sami Yetik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- ÖZSEZGİN, Kaya, (2008), “Van Gogh’un İzinde”, **Artist Modern**, Sayı:07/91, Temmuz-Ağustos, İstanbul.
- ÖZTOP, Şener, (2003), “Turgut Zaim Üzerine”, **Artist**, Sayı:12, Ekim, İstanbul.
- PELVANOĞLU, Burcu, (2010), “Türkiye’ de Resim Sanatının İnşası 3: 1914 Kuşağı’nın İzlenimcilik ile İmtihanı”, **Artist Modern**, Sayı:7, Temmuz, Ağustos, İstanbul.
- PELVANOĞLU, Burcu, (2010), “Türkiye’ de Sanatın İnşası 2: Sanat Eğitiminin Kurumsallaşması, Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Alisi ve Osman Hamdi Bey”, **Artist Modern**, Sayı:15, Nisan-Mayıs, İstanbul.
- RİCHARD, Lionel,(1991), **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, 2.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- RONA, Zeynep, (1997), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 2, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- RONA, Zeynep, (1992), **Namık İsmail**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- SARI, Murat, (2009), “Gelişen Teknoloji İle Birlikte Değişen Sanatçı-Alıcı Buluşması”, Yüksek Lisans Tezi, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Kütahya.
- SEVİL, Tijen, (2008), “Rönesans ve Barok Resim Sanatında İnsan Anatomisinin Üsluplara Göre Yorumlanması”, Yüksek Lisans Tezi, **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İzmir.
- SU, Süreyya, (2011), **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:124, Eylül-Ekim, İstanbul.
- SÜRÜM, Aslıhan, (2001), “Çağdaş Türk Resminde Figür Mekan”, Yüksek Lisans Tezi, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Eskişehir.
- ŞENTÜRK VARLIK, Leyla, (2012), “**Analitik Resim Çözümlenmeleri**”, Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram.
- ŞİMŞEK, Serap, (2010), “19228-1938 Yılları Arasında Türk Resminde Modernizm Arayışları”, Yüksek Lisans Tezi, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Ankara.
- TANSUĞ, Sezer, (1996), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, (1997), **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, 1. Baskı, Ankara.
- TANSUĞ, Sezer, (1997), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul
- TANSUĞ, Sezer, (1986), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, (1988), **Sanatın Görsel Dili**, Remzi Kitabevi, 3. Baskı, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, (2004), **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, 5. Baskı, İstanbul.
- TETİKÇİ, İsmail, (2010), “Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa İnsan İlişkisi”, Sanatta Yeterlilik Eser Metni, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- TURANİ, Adnan, (1974), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Ankara.
- TURANİ, Adnan, (1977), **Batı Anlayışına Yönelik Türk Sanatı**, Türk İş Bankası Yayınları, Ankara.

TÜKEL, Işın, (2005), **Resmin Dili İkonografiden Gösterebilme**, Homer Kitabevi Yayınları, İstanbul, Rasathane, Surname

TÜKEL, Uşun, (2005), **Resmin Dili İkonografiden Gösterebilme**, Homer Kitabevi, Ankara.

UĞURLU, Veysel, CEBECİ, Naciye Turgut, (2013), **Ressam Hoca Ali Rıza 1858-1930**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

UZ, Ayfer, (2012), “Tuvale Yansıyan Anadolu Kültürü”, **Batman Üniversitesi, Yaşam Bilimleri Dergisi**, Sayı: 1, Cilt: 1, Batman

www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=1959&displays_id=14&lno=267, (03.07.2013).

www.edebiyadvesanatakademisi.com/sanat/158primitif_ressamlarimiz_ve_ozellikleri.html, (05.06.2013).

www.edebiyadvesanatakademisi.com/sanat/278matrakci_nasuh_hayati_minyaturleri_tarih_ve_matematikciligi.html, (16.11.2013).

www.galeriseher.com/tr/prodimages/Eski_ustalara_ait_eserler_1/1394%20Hulusi%20Sarpturk.JPG, (02.06.2013).

www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=22&ArtId=799, (12.06.2013).

www.theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/02/ilk-turk-ressamlar-primitifler.html, (01.02.2013).

YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz, (1993), **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı:1, Aralık, Eskişehir.

DİZİN

B

Batılılaşma, 3, 4, 6, 7, 43, 44, 47, 87,
119, 121
biçim, 4, 5, 10, 11, 27, 33, 58, 66, 69,
84

Ç

çizgi, 10, 11, 13, 15, 30, 32, 53, 64, 66,
69

D

D grubu, 64, 115
denge, 4, 19, 27
doku, 4, 5, 27, 31

F

figür, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 13, 15, 17, 37,
41, 47, 49, 50, 51, 53, 57, 58, 63, 64,
65, 66, 72, 77, 78, 84, 85, 109, 114,
115

K

kompozisyon, 3, 4, 5, 33, 63, 72, 81, 83

L

leke, 33, 80, 82, 84

M

mekan, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12,
13, 14, 15, 17, 19, 26, 27, 37, 41, 44,
47, 50, 53, 59, 62, 72, 77, 81, 83, 87,
114, 115

O

Onlar grubu, 81

P

perspektif, 11, 12, 13, 14, 30, 40, 43,
44, 45, 46, 63

R

ritim, 26

T

Toplumsal gerçekçi, 116
Türk resmi, 4, 5, 6, 7, 37, 44, 46, 47, 51,
53, 58, 60, 61, 62, 69, 77, 78, 80, 87,
114, 115, 116

Y

yeniler, 116