



**T.C.
DİCLE ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM- İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**FELDMAN'IN SANAT ELEŞTİRİSİ YAKLAŞIMIYLA MANİYERİST
RESMİN PLASTİK DİLİ VE HAYATİ MİSMAN'IN
GRAVÜRLERİNDE MANİYERİST İZLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Neva YAPICI

DİYARBAKIR- 2024

**T.C.
DİCLE ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM- İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**FELDMAN'IN SANAT ELEŞTİRİSİ YAKLAŞIMIYLA MANİYERİST
RESMİN PLASTİK DİLİ VE HAYATİ MİSMAN'IN
GRAVÜRLERİNDE MANİYERİST İZLER**

**HAZIRLAYAN
Neva YAPICI**

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Nurhayat GÜNEŞ AYTAÇ**

DİYARBAKIR- 2024

T.C.
DİCLE ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
DİYARBAKIR

Neva YAPICI tarafından yapılan “FELDMAN’IN SANAT ELEŞTİRİSİ YAKLAŞIMIYLA MANİYERİST RESMİN PLASTİK DİLİ VE HAYATİ MİSMAN’IN GRAVÜRLERİNDE MANİYERİST İZLER” konulu bu çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir

Jüri Üyesinin

Unvanı Adı Soyadı

Başkan : Doç. Derya ŞAHİN

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Nurhayat GÜNEŞ AYTAÇ

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Münire Meral YAĞÇI TURAN

Tez Savunma Sınavı Tarihi: 26/06/2024

Yukarıdaki bilgilerin doğruluğunu onaylıyorum.

..../..../2024

Prof. Dr. Bahar BURTAN DOĞAN
ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

BİLDİRİM

Tezimin içerdiği yenilik ve sonuçları başka bir yerden almadığımı ve bu tezi Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünden başka bir bilim kuruluşuna akademik gaye ve unvan almak amacıyla vermediğimi; tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

Neva YAPICI
26/06/2024

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimi ve tez çalışmamın hayata geçirilmesi sürecinde bilgi ve tecrübelerini esirgemeyen danışmanım sayın Doç. Dr. Nurhayat GÜNEŞ AYTAÇ’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Eğitimin öğrenim noktasında ve her konuda özellikle tez sürecinde yanımda olan ve beni sürekli motive eden sevgili Aziz Yapıcı ile Murat Yapıcı’ya teşekkürlerimi sunarım.

Neva YAPICI

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	vi
RESİMLER LİSTESİ	vii
KISALTMALAR LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. PROBLEM DURUMU	1
1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI	2
1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	3
1.4. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....	3
1.5. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI	3
1.6. TANIMLAR	3
2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	5
3. KURAMSAL ÇERÇEVE	7
3.1. MANİYERİZM.....	7
3.1.1. Maniyerizm'in Tanımı	7
3.1.2. Maniyerizm'in Gelişimi.....	7
3.1.3. Maniyerist Resmin Özellikleri.....	8
3.1.4. Maniyerist Sanatçılar.....	9
3.2. GRAVÜR.....	12
3.2.1. Gravür Sanatının Tanımı	13
3.2.2. Gravürün Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi	13
3.2.3. Türkiye'de Gravür Sanatı	16
3.3. HAYATİ MİSMAN	17
3.3.1. Hayati Misman'ın Hayatı.....	18
3.3.2. Hayati Misman'ın Sanatı	19
3.3.3. Hayati Misman'ın Gravür Tekniği.....	21
3.4. SANAT ELEŞTİRİSİ	22
3.5. FELDMAN'IN SANAT ELEŞTİRİSİ YAKLAŞIMI.....	23
4. YÖNTEM	26
4.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....	26
4.2. ÇALIŞMA GRUBU	26
4.3. VERİ TOPLAMA ARAÇLARI	26
4.3.1. Doküman İncelemesi	27
4.3.2. Görüşme	27
4.4. VERİLERİN TOPLANMASI.....	28
4.5. VERİLERİN ANALİZİ.....	28

	Sayfa No
5. BULGULAR.....	30
5.1. MANİYERİST RESMİN PLASTİK DİLİ	30
5.1.1. <i>Doménikos Theotokópoulos (El Greco)</i>	30
5.1.1.1. <i>İsa Sarrafları Tapınaktan Kovarken</i>	30
5.1.1.2. <i>Beşinci Mührün Açılışı (Aziz John'un Vizyonu)</i>	33
5.1.1.3. <i>Soyuluş</i>	35
5.1.2. <i>Jacopo Robusti (Tintoretto)</i>	37
5.1.2.1. <i>Kölenin Mucizesi</i>	37
5.1.3. <i>Girolamo Francesco Maria Mazzola (Parmigianino)</i>	39
5.1.3.1. <i>Uzun Boyunlu Meryem</i>	40
5.1.4. <i>Jacopo Carucci (Pontormo)</i>	44
5.1.4.1. <i>Bir Halberdier'in Portresi</i>	44
5.1.5. <i>Giuseppe Arcimboldo</i>	46
5.1.5.1. <i>İlkbahar</i>	46
5.1.6. <i>Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni</i>	48
5.1.6.1. <i>Sistina Şapeli Tavan</i>	48
5.1.7. <i>Tiziano Vecellio (Titian)</i>	54
5.1.7.1. <i>Aynalı Venüs</i>	55
5.2. HAYATİ MİSMAN'IN GRAVÜRLERİNDE MANİYERİST İZLER	56
6. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER.....	74
7. KAYNAKÇA.....	77
8. EKLER	86
EK-1. YARI YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME FORMU	86
EK-2. ETİK KURUL ONAYI.....	87
EK-3. ETİK KURULU PROJE ONAY BELGESİ.....	88

ÖZET

Feldman'ın Sanat Eleştirisi Yaklaşımıyla Maniyerist Resmin Plastik Dili ve Hayati Misman'ın Gravürlerinde Maniyerist İzler

Bu çalışma, Feldman'ın sanat eleştirisi yaklaşımıyla Maniyerist resmin kendine özgü plastik dilinin ve Hayati Misman'ın gravürlerinin Maniyerist resim ile olan benzer yönlerinin belirlenmesi amacını taşımaktadır. Bu amaç doğrultusunda, Rönesans sonrası ortaya çıkan Maniyerist döneme ilişkin resimlerdeki biçim bozma, renk, perspektif, kompozisyon anlayışı ve bu anlayışın Hayati Misman'ın gravürlerindeki yansıma biçimleri ve/veya izleri, Feldman'ın sanat eleştirisi yaklaşımıyla ele alınmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu Maniyerist dönem sanatçıları olarak bilinen; Doménikos Theotokópoulos (El Greco)'nın 3 eseri, Jacopo Robusti (Tintoretto)'nin 1 eseri, Girolamo Francesco Maria Mazzola (Parmigianino)'nın 1 eseri, Jacopo Carucci (Pontormo)'nin 1 eseri, Giuseppe Arcimboldo'nun 1 eseri, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni'nin 1 eseri, Tiziano Vecellio (Titian)'nin 1 eseri olmak üzere toplam 9 eser ile günümüz gravür sanatçılarından olan Hayati Misman'ın 10 eseri oluşturmaktadır. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Veri toplama aracı olarak doküman incelemesi ve görüşme tekniği kullanılmıştır. Elde edilen verilerin analizinde betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Araştırma sonuçlarına göre; Maniyerist dönem resimlerinde sanatçıların bilinçli bir şekilde biçim bozma-deformasyon yaptığı görülmüştür. Bununla birlikte Maniyerist sanatçılar, soluklaşan renk tonları, karmaşık ve açık kompozisyon kullanımı ile Maniyerist resmin tipik özelliklerini eserlerinde yansıtmışlardır. Diğer yandan gravür sanatçısı Hayati Misman eserlerinde, taklit etme veya birebir resmetme anlayışından uzaklaşarak Maniyerist resimlerde olduğu gibi figürlerin uzuvlarını farklılaştırmış ve deformasyona uğratmıştır. Ayrıca bu figürleri mekândan bağımsız, iç içe geçmiş bir şekilde uçuyormuş gibi resmetmiş, derinlik algısı olmayan ve birden fazla olay örgüsü yansıtmıştır. Misman, dışavurumcu bir yaklaşım benimsediğini, kendine özgü bir üslup oluşturduğunu ve Maniyerist dönemden esinlenerek eser üretmediğini fakat bazı gravürlerinin Maniyerist eserlerle benzerlikler taşıdığını ifade etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Maniyerizm, Hayati Misman, Sanat Eleştirisi, Feldman.

ABSTRACT

The Plastic Language of Mannerist Painting with Feldman's Art Criticism Approach and Mannerist Trace in Misman's Engravings

This study aims to determine the unique plastic language of Mannerist painting with Feldman's approach to art criticism and the similarities of Hayati Misman's engravings with Mannerist painting. In line with this purpose, the understanding of distortion, colour, perspective and composition in the paintings of the Mannerist period, which emerged after the Renaissance, and the reflections and/or traces of this understanding in Hayati Misman's engravings are discussed with Feldman's art criticism approach. The study group of the research consists of the artists of the Mannerist period; 3 works by Doménikos Theotokópoulos (El Greco), 1 work by Jacopo Robusti (Tintoretto), 1 work by Girolamo Francesco Maria Mazzola (Parmigianino), 1 work by Jacopo Carucci (Pontormo), 1 work by Giuseppe Arcimboldo, a total of 9 works, including 1 work by Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1 work by Tiziano Vecellio (Titian) and 10 works by Hayati Misman, one of today's engraving artists. Qualitative research method was used in the research. Document analysis and interview technique were used as data collection tools. Descriptive analysis method was used to analyse the data obtained. According to the results of the research; it was seen that the artists consciously made deformation-deformation in the Mannerist period paintings. However, Mannerist artists reflected the typical features of Mannerist painting in their works with faded colour tones, complex and open composition. On the other hand, the engraving artist Hayati Misman, in his works, moved away from the understanding of imitation or one-to-one painting and differentiated and deformed the limbs of the figures as in Mannerist paintings. In addition, he painted these figures as if they were flying in an intertwined manner, independent of space, and reflected more than one plot with no perception of depth. Misman stated that he adopted an expressionist approach, created a unique style and did not produce works inspired by the Mannerist period, but some of his engravings bear similarities with Mannerist works.

Keywords: Mannerism, Hayati Misman, Art Criticism, Feldman.

ŞEKİLLER LİSTESİ

<u>Sekil No</u>	<u>Sekil Adı</u>	<u>Sayfa No</u>
1.	Feldman Yaklaşımına Göre Araştırmacı Sanat Eleştirisi Basamakları.....	24
2.	Araştırmada Kullanılan Veri Toplama Araçları	27



RESİMLER LİSTESİ

<u>Resim No</u>	<u>Resim Adı</u>	<u>Sayfa No</u>
1.	El Greco, Aziz Peter ve Aziz Paul (Saint Peter and Saint Paul), c.1590-1600, 116x91,8 cm, TÜYB, MuseumNational d'Art da Catalunya, Barselona, İspanya.....	9
2.	Parmigianino, Aziz Catherine'in Mistik Evliliği (The Mystic Marriage of St Catherine), c.1527, 21x27 cm, AÜYB, The Metropolitan Art Museum, New York, USA.....	10
3.	Pontormo, Çocuk ve Genç Aziz John ile Madonna (Madonna with Child and the Young Saint John), c.1529-1530, 89x74 cm, AÜYB, Le Gallerie Degli Uffizi, Floransa, İtalya	11
4.	Tintoretto, Samanyolunun Kökeni (The Origin of the Milky Way), 1574, 149,4x168 cm, TÜYB, The National Gallery, Londra, İngiltere.....	11
5.	Giuseppe Arcimboldo, Ateş (Feuer), 1566, 66,5x51 cm, TÜYB, Kunst Historisches Museum Wien, Viyana, Avusturya	12
6.	Gravür, Taş Duvar Üzerine, Avrupa Kıyısı, Ren Bölgesi (Bilinen İlk Gravürler), c. 15. yüzyıl	13
7.	Albrecht Dürer, Melankoli 1 (Melencolia 1), BPÜG, c. 1514, 24,5x19,2 cm, National Gallery of Art, Washington, USA.....	14
8.	Francisco Goya, Kapriçyolar Serisi (Los Caprichos Series), 1799, 21,3x15,1 cm, Bakır Levha Üzerine Kezzap ile Kazıma Yöntemi, Pera Müzesi, Beyoğlu, İstanbul	15
9.	Sabri Berkel, İsimsiz 2, 1942, 35x32 cm, Gravür (Çukur Baskı), IMOGA İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi, İstanbul	17
10.	Hayati Misman, Konya, 1945	18
11.	Neva Yapıcı, Hayati Misman Atölyesi (Angora Evleri), Fotoğraf, 2024, Çankaya, Ankara.....	19
12.	Hayati Misman, HM2211-219, 1999, 33x22 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara	19
13.	Hayati Misman, HM2211-23, 1999, 34x21 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara.....	20
14.	Neva Yapıcı, Hayati Misman Atölyesi (Angora Evleri), Fotoğraf (Baskı Makinesi), 2024, Çankaya, Ankara	21

<u>Resim No</u>	<u>Resim Adı</u>	<u>Sayfa No</u>
15.	Neva Yapıcı, Hayati Misman Atölyesi (Angora Evleri), Fotoğraf (Baskı Plakaları), 2024, Çankaya, Ankara	22
16.	El Greco, İsa Sarrafları Tapınaktan Kovarken (Christ Driving the Money Changers from the Temple), c.1570-1575, 65x83 cm, TÜYB, Minneapolis Institute of Art, Minnesota, USA	30
17.	El Greco, İsa Sarrafları Tapınaktan Kovarken (Christ Driving the Money Changers from the Temple), detay	31
18.	El Greco, İsa Sarrafları Tapınaktan Kovarken (Christ Driving the Money Changers from the Temple), detay	32
19.	El Greco, Beşinci Mührün Açılışı (Aziz John'un Vizyonu) [The Opening of the Fifth Seal (The Vision of St John)], c.1608-1614, 224,8x199,4 cm, TÜYB, Metropolitan Art Museum, New York, USA.....	33
20.	El Greco, Beşinci Mührün Açılışı (Aziz John'un Vizyonu) [The Opening of the Fifth Seal (The Vision of St John)], detay	34
21.	El Greco, Soyuluş (El Expolio), 1587, 285x173 cm, TÜYB, Cadetral Primada, Toledo, İspanya	35
22.	El Greco, Soyuluş (El Expolio), detay	36
23.	Tintoretto, Kölenin Mucizesi (Miracle of the Slave), c.1547-1548, 416x544 cm, TÜYB, Gallerie dell'Accademia, Venedik, İtalya	37
24.	Tintoretto, Kölenin Mucizesi (Miracle of the Slave), detay	38
25.	Tintoretto, Kölenin Mucizesi (Miracle of the Slave), detay	39
26.	Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem (Madonna with the Long Neck), c.1534-1540, 216,5x132,5 cm AÜYB, Uffizi Gallery, Floransa, İtalya.....	40
27.	Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem (Madonna with the Long Neck), detay	41
28.	Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem (Madonna with the Long Neck), detay	42
29.	Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem (Madonna with the Long Neck), detay	43
30.	Pontormo, Bir Halberdier'in Portresi (Portrait of a Halberdier), c.1529-1530, 95,3x73 cm, TÜYB, J. Paul Getty Museum, New York, USA	44
31.	Pontormo, Bir Halberdier'in Portresi (Portrait of a Halberdier), detay	45

<u>Resim No</u>	<u>Resim Adı</u>	<u>Sayfa No</u>
32.	Giuseppe Arcimboldo, İlkbahar (Primavera), 1563, 64x76 cm TÜYB, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.....	46
33.	Giuseppe Arcimboldo, İlkbahar (Primavera), detay	47
34.	Michelangelo, Sistina Şapeli Tavan (Sistine Chapel Ceiling), 1508-1512, 13x40 m, DÜF, Vatikan Museum, Vatikan, Roma	48
35.	Michelangelo, Aydınlık ile Karanlığın Ayrılması (Separation of Light and Dark), detay	49
36.	Michelangelo, Güneşin Ayın ve Bitkilerin Yaratılışı (Creation of the Sun, Moon and Plants), detay	49
37.	Michelangelo, Suların ve Karaların Ayrılması (Separation of Waters and Lands), detay	50
38.	Michelangelo, Ademin Yaratılışı (Creation of Adam), detay.....	51
39.	Michelangelo, Havva'nın Yaratılışı (Creation of Eve), detay	51
40.	Michelangelo, Cennetten Kovuluş (Expulsion from Heaven), detay	52
41.	Michelangelo, Nuh'un Kurbanı (Noah's Sacrifice), detay.....	52
42.	Michelangelo, Tufan (Flood), detay	53
43.	Michelangelo, Nuh'un Sarhoşluğu (Noah's Drunkenness), detay	54
44.	Titian, Aynalı Venüs (Venus with a Mirror), c. 1555, 124,5x105,5 cm, TÜYB, National Gallery of Art, Washington, USA.....	55
45.	Hayati Misman, Kompozisyon, 1974, 30x40 cm, Gravür, Arşiv	56
46.	Hayati Misman, Kompozisyon, detay.....	57
47.	Hayati Misman, HM2211-127, 1983, 44x52 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara	58
48.	Hayati Misman, HM2211-127, detay	59
49.	Hayati Misman, HM2211-127, detay	59
50.	Hayati Misman, Kompozisyon, 1984, 40x50 cm, Gravür, Arşiv	60
51.	Hayati Misman, Kompozisyon, detay.....	61
52.	Hayati Misman, Kompozisyon, detay.....	61

<u>Resim No</u>	<u>Resim Adı</u>	<u>Sayfa No</u>
53.	Hayati Misman, HM2208-38, 1985, 67x70 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara.....	62
54.	Hayati Misman, HM2211-83, 1986, 78x107 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara	63
55.	Hayati Misman, HM2211-83, detay	64
56.	Hayati Misman, HM2211-175, 1990, 20x20 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara.....	65
57.	Hayati Misman, HM2211-175, detay	66
58.	Hayati Misman, HM2211-164, 1991, 20x20 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara.....	67
59.	Hayati Misman, HM2211-164, detay	68
60.	Hayati Misman, HM2211-105, 1992, 66x69 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara.....	69
61.	Hayati Misman, HM2211-117, 2000, 66x69 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara.....	70
62.	Hayati Misman, HM2211-117, detay	71
63.	Hayati Misman, HM2211-89, 2012, 64x109 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara.....	72
64.	Hayati Misman, HM2211-89, detay	73

KISALTMALAR LİSTESİ

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

AÜYB	: Ahşap Üzerine Yağlıboya
BPÜG	: Bakır Plaka Üzerine Gravür
c	: Yaklaşık
DÜF	: Duvar Üzerine Fresk
MÜYB	: Masa Üzerine Yağlı Boya
no	: Numara
s	: Sayfa
TÜYB	: Tuval Üzerine Yağlı Boya

1. GİRİŞ

Bu bölümde; problem durumu, araştırmanın amacı, araştırmanın önemi, araştırmanın sınırlılıkları, araştırmanın varsayımları ve tanımlar ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

1.1. PROBLEM DURUMU

Sanatı tarihsel süreç içerisinde incelediğimizde birçok dönemin, akımın ve üslubun karşımıza çıktığını görmekteyiz. Bu akımlardan biri olan ve Rönesans'tan sonra beliren Maniyerizm (Üslupçuluk), bulunduğu dönem açısından zamanının ötesinde, garipliklerle dolu bir akımdır. Maniyerizm'de sanatçılar, sıra dışı renk kullanımları ile figürlerin ve nesnelerin şekillerinde, boyutlarında deformasyonlar oluşturularak anlaşılması zor bir sanat anlayışı ortaya çıkarmışlardır. Bu akımda vücut oranlarını bilinçli bir şekilde bozulmalara uğratan sanatçılar resimlerinde, mat, soğuk ve daha çok pastel renkleri kullanmışlardır.

Maniyerist resim anlayışının temel prensiplerinden olan abartılı uzunlukta, küçük başlı, havada adeta uçar vaziyetteki çok hareketli figürler (Turani, 2007) günümüzde resim, fotoğraf, gravür ve diğer görsel sanatlarda da görülebilmektedir. Bu yaklaşımla Türk Gravür sanatçılarından olan Hayati Misman'ın gravürlerinde, Maniyerist dönemin tipik özelliklerinden olan pastel renklerin kullanımı, derinlik algısının olmaması, kompozisyonun dağınık veya çok az olması, birden fazla olay örgüsünün olması ve figür uzuvlarının deforme edilmesi sanatçada Maniyerist izlerin olabileceği düşüncesini oluşturmuştur.

Misman, gravürlerinde dışavurumcu bir anlayış benimseyerek figürleri ve mekânı olduğundan farklı bir biçimde tasvir etmeye çalışmıştır. Maniyerist izlerin görülebildiği gravürlerinde sanatçı, doğayı taklit etmekten kaçınarak soyut bir ifade biçimi geliştirmiştir. Bununla birlikte gravürlerinde ilk olarak insan ve hayvan figürlerini 1/3'lük kısımlara ayırdığı yüzey üzerinde deforme ederek kullanmıştır. Misman birçok kültürde var olan tavus kuşu formunu ise başkalaşıma uğratarak kendine özgü yorumlamış (Eroğlu, 2002) ve Maniyerist dönemin izleri olarak kabul edilen biçim bozmayı gravürlerine yansıtmıştır. Bu yansımaları kuramsal ve pratik boyutlarıyla sistemli bir şekilde inceleme ve ortaya koyabilmenin en önemli yolu olarak sanat eleştirisi süreci görülmektedir.

“Eleştiri, bir kimsenin dolaylı ya da dolaysız ilişki kurduğu somut ya da soyut her türlü var olan üzerine edimlerini ve bu edimlerle ilgili kişisel değerlendirmelerini ortaya” (Erinç, 2003, s. 33) koymasındır. Eleştiri, günlük yaşamda genel manada olumsuzluk içeren anlamlarla anılmasına rağmen kökeninde var olanı tüm yönleriyle değerlendirip anlamlandırma çabasıdır. Eleştiri sadece yargılama olarak görülmemelidir. Ayrıca eleştirinin negatif düşünceler içerebileceği gibi pozitif yargıların da olabileceğini belirtmek gerekir.

Balcı (2013, s. 11)’ya göre; “sanayileşme ile ortaya çıkan iş gücü mantığı, rekabet ve pazar ortamlarının artması ile sanat eserlerinin değeri sorgulanmaya başlanmıştır. Bu amaçla sanat eleştirisine yönelik bir araştırma ve değerlendirme süreci başlamıştır”. Sanat eleştirisi kavramının ilk çağlardan günümüze kadar değişerek ve gelişerek aşama kaydettiğini söylemek mümkündür. Fakat çağdaş döneme kadar kavramsal boyutta irdelenmediği görülmektedir. Gelişen dünya şartları ile birlikte bu kavramın da yenilendiğini ifade etmek gerekir (Habermas, 1994, s. 31).

Sanat eleştirisinde uzman Edmund Burke Feldman’a göre sanat eleştirisi, sanat eserini betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı yöntemlerinin toplamında elde edilen sonucu ifade edebilme durumudur. “Feldman’ın eleştiri sınıflamasının içerisinde sanat eğitimi için ele alınması gereken en önemli eleştiri, elbette Pedagojik Eleştiridir. Çünkü bu eleştiri türü bireylerin sanat eğitiminin amaçladığı bazı davranışların gerçekleştirilmesinde daha sistemli bir yaklaşım sağlar” (Mercin ve Alakuş, 2005, s. 40-41).

Feldman, pedagojik eleştiri bağlamında bazı yaklaşımlar ortaya koymuştur. Görsel bir ürünü değerlendirmeye yönelik oluşturduğu bu sistemli yaklaşımların bütün sanat eserlerine uyarlanabildiğini ifade eden Feldman, “betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı aşamalarından oluşan ‘araştırmacı sanat eleştirisi’ modelini geliştirmiştir” (Özsoy, 2003, s. 67). Bu modelin bir sanat eserini eleştirmek için yeterli olabileceği söylenebilir.

Bu bağlamda bu araştırmaya konu olan Maniyerist resmin kendine özgü plastik unsurlarını belirlemek ve Maniyerist resmin Hayati Misman’ın gravürlerinde yansıma biçimlerini ortaya koymak adına Feldman’ın sanat eleştirisi yaklaşımlarını kullanmanın doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmektedir.

1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmanın temel amacı; Feldman’ın sanat eleştirisi yaklaşımıyla Maniyerist resmin kendine özgü plastik dilinin ve Hayati Misman’ın gravürlerinin Maniyerist resim ile

olan benzer yönlerinin belirlenmesidir. Bu amaç doğrultusunda ayrıntılı bulgulara erişmek için belirlenen alt amaçlar şunlardır;

1. Feldman'ın sanat eleştirisi yaklaşımıyla Maniyerist resmin kendine özgü plastik dilinin belirlenmesi amaçlanmıştır.
2. Feldman'ın sanat eleştirisi yaklaşımıyla Hayati Misman'ın gravürlerinin Maniyerist resim ile olan benzer yönlerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Maniyerizm döneminde sanatçılar resimlerinde, var olanı değiştirme, biçimi bozma veya deformasyona uğratma gibi eğilimler göstermişlerdir. Bu eğilimler neticesinde ortaya çıkan sanat eserleri ile günümüz gravür sanatçılarından olan Hayati Misman'ın eserleri arasında ne gibi benzerlikler olduğunun belirlenmesi ve bu benzerliklerin plastik dil bakımından tespit edilmesi noktasında sanat ve sanat eğitimi alanına katkı sunacağı düşünülmektedir. Bu anlamda bu araştırmanın alanında yapılan ilk çalışma olduğu düşünülmektedir. Bu da araştırmanın özgünlüğü açısından önemli görülmektedir.

1.4. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Bu araştırma, Maniyerist dönem sanatçıları olarak bilinen; Doménikos Theotokópoulos (El Greco)'un 3 eseri, Jacopo Robusti (Tintoretto)'nin 1 eseri, Girolamo Francesco Maria Mazzola (Parmigianino)'nın 1 eseri, Jacopo Carucci (Pontormo)'nin 1 eseri, Giuseppe Arcimboldo'nun 1 eseri, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni'nin 1 eseri, Tiziano Vecellio (Titian)'nin 1 eseri ile günümüz Gravür sanatçılarından olan Hayati Misman'ın 10 eseri ile sınırlıdır.

1.5. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI

Araştırmada kullanılan veri toplama araçlarının çalışmanın amacına uygun olduğu, incelenen gravürlerin Maniyerist izler taşıdığı ve sanatçıya yöneltilen görüşme sorularının samimi bir şekilde cevaplandığı varsayılmaktadır.

1.6. TANIMLAR

Biçim Bozma (Deformasyon): “Resimde ve heykelde model olarak alınan nesnenin görüntü biçimini, yapılan yoruma uygun hale getirme; biçimi bozma” (Turani, 1993, s. 24).

Figür: “Resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık ve nesnenin genel adı. Türkçe’deki “beti” sözcüğüyle eşanlamlı gibi düşünülebilirse de beti, sanat yapıtında betimlenen her tür gerçeklik için kullanılabildiğinden, daha geniş anlamlıdır. Oysa, figür daima sanat-dışı alanlardaki gerçekliklere gönderme yapar” (Sözen ve Tanyeli, 2010, s. 108).

Biçim (Form): “Form, biçim ve şekil birbiriyle çokça karıştırılan kavramlardır. Form ve biçim sanatsal anlamda kullanıldığında hemen hemen aynı anlama gelmektedir. Form, (en-boy-yükseklik) üç boyutlu bir nesnenin doğal yapısını, varlığını tanımlar. Bir sanat eserinin yapı bakımından kuruluşudur. Bir diğer anlamda sanat yapıtının biçim, çizgi, renk, leke ve dokudan oluşan son hali olup tüm bu ve bunun dışındaki nitelikleri organize eden son durumdur. Ya da bir objenin-nesnenin görsel veya dokunsal olarak algılanan bir gerçeklik olarak da tanımlanabilir” (Artut, 2013, s. 163).

İkonografik Tanımlama: “Bu, sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması, imgelerin çözümlenerek öykü ve allegorilerin saptanmasıdır” (Panofsky, 1995, s. 12).

Maniera: Tarz, üslup demektir (Krausse, 2005, s. 24).

Oran: “İki şeyin birbirini tutması, karşılıklı uygunluk, tenasüp” (Türk Dil Kurumu, 2005a).

Orantı: “Bir şeyi oluşturan parçaların kendi aralarında ve parçalarla bütün arasında bulunan uygunluk, oran, tenasüp” (Türk Dil Kurumu, 2005b).

Üsluplaştırma (Stilizasyon): “Nesnelerin karakterini kaybettirmeden basitleştirerek tezyini ve şematik biçimlere dönüştürmek” (Turani, 1993, s. 150).

Gravür: “Gravür; en kısa tanımı ile, çinko, bakır, tahta gibi yumuşak malzeme üzerine çizilen resmin kâğıda aktarılmasıdır” (Çelik, 1995, s. 9).

2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu araştırmada Maniyerizm ve Hayati Misman anahtar kelimeleri, YÖK Ulusal Tez Merkezi, Google Scholar, Dergi Park, Ulakbim ve Dicle Üniversitesi veri tabanlarında taranmıştır. Tarama neticesinde ulaşılan araştırmalar aşağıda sunulmuştur.

Geçen ve Dede (2021) araştırmalarında, Maniyerist döneme ait resimlerin biçimsel özellikleri üzerinde durmuşlardır. Bu dönemin imgelerinde gözlemlenen abartılar neticesinde ortaya çıkan oran-orantı problemlerini ve yine bu dönemde vurgunun önemini irdelemeye çalışmışlardır. Araştırmacılar, toplamda beş resmi betimsel analiz yöntemi ile analiz ettikleri araştırmalarında, Maniyerist ressamın izleyicinin dikkatini çekmek için önem taşıyan alanları abartılı yaptıkları sonucuna ulaşmışlardır.

Özgür (2017) çalışmasında, Maniyerist'lerin fiziksel korkular yerine duygusal acıları vurguladığını öne sürmüş, taban tabana gelişen zıtlıklar, karmaşık konular ve ayrı olay örgülerinin aynı anda verildiği ve önceki dönemin mükemmeliyetçi resim anlayışını yıktığını ifade etmiştir. Araştırmacıya göre; Rönesans resminin sade, doğrudan ve şatafatlı anlayışını benimseyenleri rahatsız eden Maniyerizm, taklit etmeyi bırakıp var olanı bozmaya çalışmıştır. Bu yönüyle Maniyerizm'in bu değişime neden ihtiyaç duyduğunun belirlenmesini amacıyla bu çalışma oluşturulmuştur. Biçimlerin bozulduğunu tespit eden araştırmacının bu sonuca dönem sanatçılarının eserlerini karşılaştırarak ulaştığı görülmüştür.

Akpınar (2015) araştırmasında, Geç Rönesans dönemini Maniyerist bir bakış açısıyla ele almıştır. Rönesansın uyumlu resim sanatının aksine anatomik oranların bozulduğunu ve dengenin ortadan kalktığını ifade etmiştir. Rönesans ile Maniyerist dönemi karşılaştırarak bir çalışma ortaya koyan araştırmacı, önceki dönem ile Maniyerizm arasında büyük zıtlıkların olduğu kanaatine varmıştır.

Yayman Ataseven (2018) çalışmasında, Maniyerizm'in Yüksek Rönesans ile Barok dönemi arasında ortaya çıktığını ifade etmiştir. Maniyerizm'in Rönesans'ın perspektif ile uyum kalıpları yerine kuralsız bir üslup anlayışını benimsediğini ifade etmiştir. Sonraki dönemde ise sanattaki bu kuralsızlığın Barok tarzını ortaya çıkardığı sonucuna ulaşmıştır.

Altın (2019) araştırmasında, Maniyerizm'in yaşanan toplumsal ve siyasi olaylardan etkilenen sanatçıların resimlerinde farklı anlatım biçimlerinin ortaya çıktığını belirtmiştir. Geleneksel anlayıştan uzaklaştığını belirten araştırmacının bu dönemdeki sanatçıların

resimlerinde derinlik algısı olmadan uçsuz bucaksız seçenekler yarattığını ve bu doğrultuda yeni fikirlerle eserler üretmeye çalıştıklarını belirtmiştir.

Davis (1988) araştırmasında Maniyerizm'i üç bölgede incelemeye çalışmıştır. İtalya, Fransa ve Hollanda da Rönesans sonrası ortaya çıkan sanat bunalımını Maniyerist resmin baskı sürecini ele almıştır. 16. yüzyılda Maniyerist baskı resim adıyla oluşturduğu çalışmasında Maniyerist tarzın anlatımsallık boyutu, yapaylık ve bazen de aşırı provokatiflik içeren bir sanat alanı olmasının kültürel açıdan da toplumsal çekiciliğe doğru yöneldiğini ifade etmiştir. Bilinçli bir biçimde oluşturulan abartıların özellikle de dönemin modern izleyicileri tarafından ilgi uyandırdığını ve üç ülke ile sınırlı olan bu sanat akımının Avrupa'yı dolaşan sanatçılar sayesinde tüm Avrupa'ya yayıldığını ve giderek geniş kitlelere ulaştığını anlatmaya çalışmıştır.

Rankin (1986), Maniyerist döneme ilişkin yaptığı analizlerde daha çok sanatçıları en güçlü şekilde farklılaştıran yönleri odaklanmıştır. Yüksek Rönesans'tan aldığı ilhamın tamamen kesilmediğini ifade eden Rankin, daha sonraki süreçte biçimi bozanların sayısının giderek arttığını ve İtalya'nın geneline yayılarak diğer Avrupa ülkelerine ulaştığını ifade etmiştir.

3. KURAMSAL ÇERÇEVE

3.1. MANİYERİZM

Bu başlık altında; Maniyerizm’in tanımı, Maniyerizm’in gelişimi, Maniyerist resmin özellikleri ve Maniyerist sanatçılar yer almaktadır.

3.1.1. *Maniyerizm’in Tanımı*

Maniyerizm, “bir davranışı, bir tarzı, anlamını dikkate almaksızın benimseme” demektir (Kuban, 2016, s. 308). 1532’de farklı bir yaklaşım olarak ortaya çıkan Maniyerizm, kelime anlamı İtalyanca “üslup” manasına gelen “Maniera” kelimesinden türemiştir (Turani, 1990, s. 392; Tanrıverdi, 2021, s. 20). Bir başka ifade ile Maniera, “stil” anlamına gelmektedir (Shearman ve Branagan, 1967, s. 17). Maniyerizm’in tanımı diğer yandan 15. yüzyıl sonrası güzellik kavramlarına denk olabilecek “sofistike” bir akım ya da “havalı bir tarz” biçiminde de belirtilebilir (Fleming ve Honour, 2016, s. 497).

Kelime olarak Maniyerizm, Rönesans ile Barok dönem arasındaki geçişi tanımlamak adına ilk olarak Alman sanat tarihçileri arasında kullanılmıştır. Bu geçiş üslubu, dinamik, belirsiz ve resimsel bir mekân oluşturma çabası üzerine temellenmiştir (Duman Ercan, 2016, s. 42). Maniyerizm, Rönesans sonrası gelişen biçim ve içerik bakımından farklı değişiklikler getiren sanat anlayışını ifade etmiştir (Geçen ve Dede, 2021, s. 375).

3.1.2. *Maniyerizm’in Gelişimi*

Maniyerizm, Avrupa’da ortaya çıkan reform ve sayısız insanın ölümüne yol açan “veba salgını” ile Roma’nın yağmalanması sonrasında Roma ve Floransa’da aynı dönemde beliren bir sanat akımıdır (Sürsal, 2011, s. 15). Geniş manada Maniyerizm, 16. yüzyılın ortalarında başlayıp Yüksek Rönesans’tan sonra devam eden ve Barok’tan önce ortaya çıkan sanatı oluşturmaktadır (Little, 2006, s. 38).

Maniyerist stil, Rönesans dönemine göre zıt bir yaklaşım ortaya koyarak bu dönemdeki estetik kaygıyı yok saymıştır (Akkaya, 2014, s. 54). Bir başka deyişle Rönesans’ın ideal resim anlayışı bozularak yerini figürlerdeki hareketlerin ve uzuvların uzaması ve/veya genişletilmesine bırakmıştır (Dikici, 2022, s. 18). Turani (1990, s. 391-392)’ye göre;

“...Bu dönem sonradan ‘Geç Rönesans’ diye adlandırılmıştır. Başkaları da bu Geç Rönesans hareketini devam ettirmişler ancak Rönesans’ın araştırıcı mantığını yitirmişler ve sonunda hareket ve adaleleri abartmışlardır”.

Yine Turani (1990) bu hareketin Rönesans’ın üzerine bir karanlık gibi çöktüğünü ve figürlerin resimde yer yer gölgelerin içerisine gömülmüş durumda olduğunu ifade etmiştir. İşte bu hareket “Maniyerizm” başlığı altında sanat tarihinde incelenmiştir (Shearman ve Branagan, 1967, s. 17).

3.1.3. Maniyerist Resmin Özellikleri

Maniyerizm’de resim, gerek önceki dönemi kapsayan Yüksek Rönesans gerek sonraki dönemi kapsayan Barok döneminden çok farklı bir anlatım tarzıyla ön plana çıkmıştır. Rönesans dönemindeki eserlerde belirgin bir biçimde görülen oran, düzen ve simetri kavramı Maniyerizm akımında bir noktadan sonra farklı bir boyuta evrilmiştir. Bu boyut gerek çizgilerin uzatılması gerek formun genişletilmesi başka bir ifadeyle taklit etmenin bırakılarak var olanın bozulması, değiştirilmesi eğilimiyle görünenin ötesinde bir esere dönüştürülmesi olarak ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım da plastik dil bakımından resimdeki biçim bozmaların veya deformasyonların bir dili olduğunu, bir tekniği olduğunu göstermektedir. Bu teknik ışık-gölge etkisinin dramatik gerilimi arttıran eserler üreten sanatçının olgun yaklaşımıyla karşımıza çıkmaktadır (İrak, 2019, s. 13).

Maniyerizm dönemi sanatçıları, klasikçi anlayışın tersine öznel bir tavırla duygusallığı ön plana çıkarmaya çalışarak farklı bir üslup geliştirmişlerdir (Miedema, 1978). Maniyeristler kompozisyonlarındaki katı biçimlere rağmen, abartılı anlatımlarla heyecan uyandıran etkiler yaratmışlardır (Turani, 1990, s. 394). Maniyerizmde olay örgüsünün kompozisyonu, ressamın kanaatine bırakılmıştır. Renklerin Orta Çağ dönemini kısmen de olsa yansıttığı bu dönemde kırmızı ve tonları ile mavi ve tonlarının sıklıkla kullanıldığını görmek mümkündür. Beyaz rengin genellikle arka plandaki gökyüzü ile yeryüzünün ayırımına varmak amacıyla kullanıldığını belirtmek gerekir.

Maniyerizm, Rönesans döneminde sıkça kullanılan geometrik yapıya karşı asimetrik ve hareketli kompozisyonlarla karşımıza çıkmıştır (Beyoğlu, 2007; Sevil, 2008). Ayrıca Maniyerist resimde birden fazla olay örgüsünün kullanıldığı görülmektedir. Bu sebeple birden fazla mekân kurgusu ve renklerin karmaşık hale getirilmesi bilinçli bir şekilde yapılmıştır. Maniyerizm, denge ve simetriyi reddeden bir anlayışla oran ve orantıyı önemsiz

hale getirmesi, mekânın belirsizlikler içerisinde verilmesi gibi özellikleriyle de tarzını ortaya koymaya çalışmıştır (Eroğlu, 1997, s. 51). Bununla birlikte Maniyerizm’de “Rönesans’ın insanı ve dünyevi yaşamı temel alan anlatım ve düşünce yapısından uzaklaşma yaşanmıştır. ...Rönesans’ta karşımıza çıkan dünyevi zevkler ve yaşadığımız dünyanın resmedilmesi Maniyerist dönemde yerini öbür dünya özlemine bırakır” (Sayar, 2019, s. 350). Little (2006)’in Maniyerist dönemin karakterine ilişkin tespitleri ise şu şekildedir:

“Maniyerizm, insan figüründe klasik çizgi, uyum ve perspektifi ikinci plana iten büyük bir konu, poz, perspektif ve renk çeşitliliğiyle karakterizedir. Maniyerist resimdeki figürler çoğu kez yarı hareket halinde, sakar pozlarda ve bozuk oranlı uzuvlarla karşımıza çıkarken, bir yandan da resimde kendini yavaş yavaş gösteren öyküyü çözmek için yüreklendiriliriz. Maniyerist resmin ahlaki değerleri ve duyguları Yüksek Rönesans’a oranla daha az kahramanlık ögesi içerir. Büyük ölçüde belirsizlik vardır ve yorum karışıklığına çok daha açıktır” (s. 38).

3.1.4. Maniyerist Sanatçılar

Maniyerizm döneminin öncü sanatçıları arasında; Doménikos Theotokópoulos (El Greco), Girolamo Francesco Maria Mazzola (Parmigianino), Jacopo Carucci (Pontormo), Jacopo Robusti (Tintoretto), Giuseppe Arcimboldo, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni ve Tiziano Vecellio (Titian) gibi sanatçılar sayılabilir.

Aşağıda Maniyerist resmin temsilcilerinden olan bazı sanatçılar ve onların resimlerinden örnekler verilmiştir.



Resim 1. El Greco, Aziz Peter ve Aziz Paul (Saint Peter and Saint Paul), c.1590-1600, 116x91,8 cm, TÜYB, Museum National d’Art da Catalunya, Barselona, İspanya (URL-1, 2022)

El Greco'nun Maniyerist üslubu, bulunduğu zamanın sanatsal eğilimleri ile bir noktada çelişse de Maniyerizm'in odak noktalarını sanatına almıştır. Onun bu tarzı bir sonraki dönemin gelişmesine katkıda bulunmuştur. El Greco'nun Maniyerist etkilerle oluşturduğu resimlerde biçim ve mekân harmanlanmış halde bulunmaktadır (Resim 1). Krausse (2005)'e göre,

“...aşırı parlak sahne ışıklarını andıran dramatik açık-koyu etkilerle, abartılı perspektiflerle ya da iddialı kısaltmalarla tasvirlerini gerçek dünyadan koparmaya çalışmışlar, öykülerini tiyatro gibi sahneleyerek, dinî olayları coşkulu senaryolara dönüştürmüşlerdir” (s. 24-25).



Resim 2. Parmigianino, Aziz Catherine'in Mistik Evliliği (The Mystic Marriage of St Catherine), c.1527, 21x27 cm, AÜYB, The Metropolitan Art Museum, New York, USA (URL-2, 2022).

Parmigianino'nun sanatı, uzun ve çarpık figürlerin kendine özgü kullanımıyla tanınmaktadır. Sanatçı, Maniyerizmin önde gelen ressamlarından biridir. Diğer Maniyerist ressamlar gibi Yüksek Rönesans döneminde görülen uyumsal ahengi reddederek, alışılmadık mekânsal perspektifleri yakalamayı başarmıştır (Resim 2).



Resim 3. Pontormo, Çocuk ve Genç Aziz John ile Madonna (Madonna with Child and the Young Saint John), c.1529-1530, 89x74 cm, AÜYB, Le Gallerie Degli Uffizi, Floransa, İtalya (URL-3, 2022)

Pontormo'nun resimlerindeki deformasyon ve soyutlama konu itibariyle onun tanrı kavramına yaklaşımını ifade etmektedir (Şentürk, 2012, s. 123). Pontormo, dini temalarında Hristiyanlık dininin trajik yanını ele almaya çalışmıştır (Tansuğ, 2006, s. 177). Renk olarak genellikle soğuk tonları tercih eden sanatçı, uzuvlardaki deformasyonları da başarılı bir biçimde resmetmiştir (Resim 3).



Resim 4. Tintoretto, Samanyolunun Kökeni (The Origin of the Milky Way), 1574, 149,4x168 cm, TÜYB, The National Gallery, Londra, İngiltere (URL-4, 2022)

Tintoretto, Yüksek Rönesans ve Maniyerist etkileri aynı anda vermeyi tercih etmiştir. Önceki dönemin etkisinden kurtulamamakla birlikte Maniyerist etkiyi de resimlerinde vurgulamaktan geri durmayan sanatçı genelde pastoral yönü güçlü çizimler yapmıştır (Resim 4).



Resim 5. Giuseppe Arcimboldo, Ateş (Feuer), 1566, 66,5x51 cm, TÜYB, Kunst Historisches Museum Wien, Viyana, Avusturya (URL-5, 2022)

Ressam Giuseppe Arcimboldo, genellikle insan parçalarıyla değil, meyve ve ev eşyaları gibi natürmort dünyasından nesnelerle bir araya getirilen tuhaf portre koleksiyonlarıyla ön plana çıkmıştır. Sanatçının ortaya çıkardığı bu stil, “saçma ve sıra dışı” olsa da bu tarzı ona farklı bir popülerlik kazandırmıştır (Kaya, 2015, s. 180). “Ateş” adlı bu eseri, dört elementi temsil etmek için yapılmış dört ayrı ahşap üzerine yağlıboya portre serisinden biridir (Resim 5).

3.2. GRAVÜR

Bu başlık altında; gravür sanatının tanımı, gravürün tarihsel süreç içerisindeki gelişimi ve Türkiye’de gravür sanatı yer almaktadır.

3.2.1. Gravür Sanatının Tanımı

Gravür, çinko, bakır, tahta gibi yumuşak malzeme üstüne resmedilenin kâğıt üzerine aktarılma işlemidir. Bu aktarma işlemi baskı yöntemiyle yapılmaktadır (Çelik, 1995, s. 9). Bir başka ifade ile gravür baskı (İntaglio), sert yüzeyler üzerine çizgi yöntemiyle oyuklar açılarak desen oluşturma manasını taşıyan resim çeşididir (Gölönü, 1979, s. 72). Bu anlamda gravür baskı, çukur baskı olarak da adlandırılmaktadır. Çağdaş uygulamalar arasında çukur baskı-intaglio yöntemi, mürekkebin kalıbın çukurlaşan yerlerine denk gelen her türlü kalıp baskılarına karşılıktır (Grabowski ve Fick, 2012, s. 103). Benzer bir tanıma göre çukur baskı, bakır ve/veya metal yüzeylerin üzerine kabartılmış desenler meydana getirecek düzeyde farklı malzemelerle çizim oluşturma, oyma, derinleştirme durumlarına denir (Can Gürbüz, 2021, s. 5). Çelik (1995)’e göre çukur baskıda;

“Basılacak resim levha üzerine çukurlaştırılarak çizilir. Konu Levhanın üstüne ya elle oyularak ya da aside yedirerek çukurlaştırılarak oluşturulur. (Bu yöntem yüksek baskının tam tersidir.) Daha sonra levha mürekkeple sıvanır ve asitle dolu kaba konur çukurlar oluştuktan sonra mürekkep temizlenir. Mürekkep sadece çukur kısımlarda kalır. Levhanın üstüne kâğıt basılarak görüntünün kâğıda aktarılması sağlanır” (s. 11).

3.2.2. Gravürün Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi



Resim 6. Gravür, Taş Duvar Üzerine, Avrupa Kıyısı, Ren Bölgesi (Bilinen İlk Gravürler), c. 15. Yüzyıl (URL-6, 2024)

Uçları sivri aletler aracılığıyla yüzeye kazınan sanatsal unsurların köklerinin Paleolitik Çağ’a kadar uzandığı bilinmektedir. Bu yüzden kazıma sanatının çok eski bir yöntem olduğu söylenebilir (Resim 6). Gürler, Doyran ve Yılmaz (2019)’a göre baskı sanatının tarihsel açıdan en önemlileri milattan önce üç bin yılında Asya’nın doğusunda

(Çin) ortaya çıkmıştır. Daha sonrasında milattan önce iki bin yılında ise Sümer devletlerinde görülmüştür.

Baskı resmin ortaya çıkışı kâğıdın bulunuşunun hemen sonrasına denk gelmektedir. İlk ahşap baskı örnekleri 9. yy'da Çin'de görülmüştür. Avrupa'da ise 14. yy'da tahta baskı ile gerçekleştirilmiş kitap resimleriyle karşılaşmıştır (İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi, 2020). 15. yüzyıl Avrupa'sında baskı yöntemleri ilk defa görülmüştür. Kuyumcuların tasarım olarak bakırlara işlediği-kazıdığı bu yöntem Avrupa'nın ilk baskı örneklerini oluşturmuştur. Ayrıca bilinen ilk eserler, "Usta Es" adıyla anılan Alman sanatçı aracılığıyla ortaya çıkarılmıştır (Karaalan, 2015, s. 105).

Gutenberg tarafından matbaanın icat edilmesiyle kitapların süslemeleri ve illüstrasyonlarında aktif olarak kullanılan baskı resim, sanat adına yeni bir kimlik kazanmıştır (Tansuğ, 2005, s. 310). Bu süreçten sonra baskıda ağacın yerini yavaş yavaş bakır ve/veya metaller almış ve giderek bu yöntem ticaretin de etkisiyle Avrupa'da yayılmaya başlamıştır.



Resim 7. Albrecht Dürer, Melankoli 1 (Melencolia 1), BPÜG, c. 1514, 24,5x19,2 cm, National Gallery of Art, Washington, USA (URL-7, 2024)

16. yüzyıl, gravür sanatının altın çağı olarak ifade edilmektedir. Albrecht Dürer'in tahta zemin üzerine uyguladığı baskılar bu alanda öncü olmuştur. Dürer, baskı araçlarıyla ortaya çok iyi çalışmalar koymuştur (Kırbaş, 2020, s. 54) (Resim 7). Daha çok dini konuların işlendiği bu dönemde Lucas Cranach da baskılar oluşturmuştur.



Resim 8. Francisco Goya, Kapriçyolar Serisi (Los Caprichos Series), 1799, 21,3x15,1 cm, Bakır Levha Üzerine Kezzap ile Kazıma Yöntemi, Pera Müzesi, Beyoğlu, İstanbul (URL-8, 2024)

Akalan (2000)’a göre Goya, 18. ve 19. yüzyıllarda “Aquatint” isimli lekesele, asitle yedirilme yöntemini kullanmıştır. Gravürde kadifemsi ton alanları oluşturmayı sağlayan aquatint yöntemini keşfeden Goya’nın “Kapriçyolar” adını verdiği yaklaşık 80 adet gravürden oluşan serisi şaşırtıcı ve rahatsız edici olarak tanımlanabilir (Aslan ve Kayahan, 2022, s. 228) (Resim 8). Toplumsal sorunlara değinen sanatçı, kullanmış olduğu disiplini yapıtlarında farklı bir dille ifade etmiştir (Küçüköner, 2023, s. 6).

19. yüzyıla kadar baskı yöntemi daha çok sanat eserlerinin kopyalanıp çoğaltılması amacıyla kullanılırken bu dönemden sonra başlı başına bir sanat formu olarak ifade edilmeye başlanmıştır. Ekspresyonist sanatçılardan olan Munch, Erich Hechel, Kitgawa Utamaro gibi sanatçılar baskı alanındaki çalışmalarıyla gravürü bir sanat dalı haline getirmişlerdir (Budumlu İldeş, 2023).

20. yüzyıla gelindiğinde ise Jacques Villon, Kübizm ile Fovizm’den etkilenerek çizgisel derinlikler ortaya koyarak espası gravüre yansıtmıştır (Avdan, 1995, s. 7). Bununla beraber Picasso, asitle yedirme işlemini kübist sanat içerisinde farklı bir araç olarak kullanarak çizgisel bir teknik geliştirmiş ve uygulamıştır (Çelik, 2000, s. 11-14). Bu dönem itibarıyla dünyanın birçok yerinde baskıresim farklı tekniklerle uygulanmaya başlanmıştır. Geçmişten geleceğe doğru duvar resimlerinde kendini gösteren gravür, siyah-beyazdan

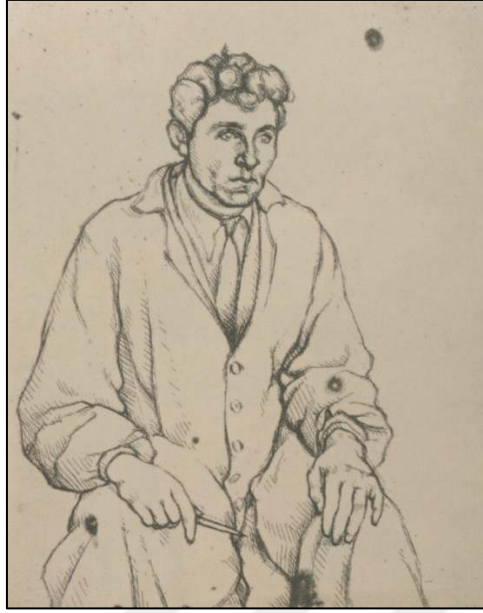
renkli ve dijital baskı alanlarına doğru ayrı bir sanat dalı olarak günümüze değin gelişimini halen sürdürmektedir.

3.2.3. *Türkiye’de Gravür Sanatı*

Türkiye’de baskı resmin eski zamanlara dayandığını söylemek mümkündür. Gravür sanatının, Osmanlıya 1570 yılında Avrupalı sanatçı Melchior Lorch tarafından İstanbul resmini çizmesi ile girmiştir (Hakan Dönmezler, 2012, s. 10). İbrahim Müteferrika tarafından 1727 yılında kurulan basımevinde 1730 yılında basılan “Tarih-i Hindi Garbi” adlı kitap ilk resimli matbaa eseri olmakla birlikte Kâtip Çelebi’nin “Cihannüma” isimli kitabında da baskı teknikleri kullanılarak yapılan görsel unsurlara rastlanmıştır (Esmer, 2011, s. 13). Karakalem resim üzerine baskı tekniği kullanarak ilk defa eser ortaya koyan sanatçımız ise Hoca Ali Rıza’dır (Aşker, 1983, s. 51).

20. yüzyıl başlarında Avrupa’da olduğu gibi Türkiye’de de 1930 ve sonrasında dergi ve kitaplarda baskı adına özgün kalıplar kullanılarak eserler üreilmeye başlanmıştır (Germeç, 2019). Eğitim açısından ise; “Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşundan itibaren, gravür sanatı ve eğitimi bu kurumun temel disiplinlerinden biri olmuştur. 1883 yılında Mektep resim, heykel, hakk (gravür), mimarlık bölümlerinden oluşmakta idi” (İşler, 1995, s. 4). Bununla birlikte Gönenç (1985)’e göre;

“1928 yılında ismi İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne dönüştürülen Kurumun bünyesindeki gravür atölyesi, Akademi Müdürü Mehmet Cemil beyin kararı ile bir ara kapalı kalmış, 1936 yılında Fransız sanatçı Leopold Levy’nin Resim Bölümü’nün başına getirilmesi ve Sabri Berkel’in ise atölye sorumlusu olması sonucu tekrar işlevsel hale getirilmiştir. Akademi’de atılan bu tohumlar yavaş yavaş filizlenmiş ve ancak 20 yıl sonra meyvelerini vermeye başlamıştır. 1951 yılında Aliye Berger’in İstanbul’da Fransız Konsolosluğu’nda 140 gravür eseriyle açtığı sergi Türkiye’de baskı resim dalının ilk geniş boyutlu örneğini oluşturmuştur” (aktaran Bilginer, 2014, s. 10-11).



Resim 9. Sabri Berkel, İsimsiz 2, 1942, 35x32 cm, Gravür (Çukur Baskı), IMOGA İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi, İstanbul (URL-9, 2024)

Ankara’da da Gazi Eğitim Enstitüsünde 1940’lı yıllarda gravür alanında ilk eserler üretilmiştir. Sonraki yıllarda ise İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve akabinde 1981 yılında kurulan Grafikerler Meslek Yüksek Kuruluşu da bu alanda ürünler vermeye ve sanatçılar yetiştirmeye başlamıştır (Özsezgin, 1998, s. 67). Nurullah Berk, Aliye Berger, Sabri Berkel, Ercüment Kalmık Türkiye’de birinci dönem baskıcıları (1930) arasında yer almaktadır (Südor, 1999, s. 90).

3.3. HAYATİ MİSMAN

Bu başlık altında; Hayati Misman’ın hayatı, Hayati Misman’ın sanatı ve Hayati Misman’ın gravür tekniği yer almaktadır.

3.3.1. Hayati Misman'ın Hayatı



Resim 10. Hayati Misman, Konya, 2022 (URL-10, 2024)

Hayati Misman 1945 yılında Konya'da doğmuştur. İlkokulu Konya'da liseyi Akşam Öğretmen Okulu'nda okumuştur. Gazi Üniversitesinde 3 yıl eğitim gördükten sonra Almanya Kassel Üniversitesi'nde 5 yıl Master eğitimi yaparak ülkeye geri dönmüştür. Döndükten sonra 11 yıl kadar Gazi Üniversitesinde ardından 28 yıl Bilkent Üniversitesinde çalışmıştır. Bir süre Bilkent Üniversitesine ara verip Hacettepe Üniversitesinde 5 yıl bölüm başkanlığı yapmış sonra yine Bilkent Üniversitesine geri dönerek 2014 yılında oradan emekli olmuştur. 2014 yılında kendi atölyesini kuran Misman, o tarihten bu yana atölyesinde birçok farklı disiplinde çalışmalar yapmaktadır. Kırk yılı aşkın bir süredir eser üretmeye devam sanatçı, ayrıca gravürü bir yaşam biçimi olarak ifade etmektedir (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024).



Resim 11. Neva Yapıcı, Hayati Misman Atölyesi (Angora Evleri), Fotoğraf, 2024, Çankaya, Ankara (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024)

3.3.2. Hayati Misman'ın Sanatı

Hayati Misman'ın eserlerinde geçmişten günümüze ısrarcı bir biçimde kullandıkları arasında kadınlar, kuşlar, atlılar, sütunlar, eski uygarlıklar gibi imgeler yer almaktadır. Bu imgeler, Misman'ın eserlerinde yeni bir kurgu ile özgün bir tarz oluşturmaktadır (Esmer, 2006, s. 34-35). Farklı anlatım gücü ve farklı araçlarla kendine özgü tasarımlar oluşturan Hayati Misman, siyah-beyaz çalışmalarla başlayarak renkli ve birden fazla boyuta sahip olan çalışmalarla kendinden söz ettirmiştir (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024).



Resim 12. Hayati Misman, HM2211-219, 1999, 33x22 cm, Gravür, Galeriy Soyut, Çankaya, Ankara (URL-11, 2024)

Misman gravür çalışmasını oluşturma sürecini şu şekilde açıklamıştır (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024):

“Çizgi, benim çalışmalarımın temelini oluşturan en önemli elemanlardan biridir. Bir gravürü oluştururken taslak aşamasında öncelikle çizgilerle hareketleri vermeye çalışırım. Daha sonrasında oluşturduğum figürlerin bir kısmını belirgin hale getirdikten sonra diğer bir kısmını da belirsiz bir biçimde bırakırım. Bu aşamada ne çizdiğimden çok nasıl çizdiğim önemlidir ve bu çalışma sonrasında ise gravür malzemelerimi hazırlayıp gerekli oyma, baskı ve baskı malzemesine yedireceğim asitleri hazırlarım ve baskı işlemine geçmiş olurum.”

Özgün baskı resim sanatçısı unvanı ile sıra dışı çalışmalar ortaya koyan Misman, taklitten uzak duran ve izleyiciyi soyut düşünmeye iten yaklaşımıyla birçok eser ortaya koymuştur. Sanatçı, planlı ve programlı bir çalışma yapmaktan ziyade resme başladığı zaman aklına, yüreğine ne denk gelirse onu yapmaya çalışmıştır. Kadın figürü üzerine yaptığı derlemeleri tüm eserlerine yansıtan sanatçı, dışavurumcu bir yaklaşım sergileyerek çizgi-ritim-hareket üçgenini kendine has bir biçimde oluşturmuştur (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024).

Misman baskı çalışmalarının yanı sıra farklı disiplinlerde de eserler üretmektedir. Purtaş ve Küpeli (2023)’ye göre;

“Sanatçının bu çok yönlü yaklaşımı, sanatının sadece belli bir teknik veya tarzla sınırlı kalmayıp, geniş bir ifade alanına yayıldığını ve bu sayede sanatının daha evrensel ve kapsayıcı bir hale geldiğini göstermektedir. Misman'ın, sanatçıların her şeyden sanat yapabilmeleri gerektiği görüşü, onun sanat anlayışının sınırları olmadığını ve yaratıcılığın her türlü form ve malzemeyi kullanarak kendini ifade edebileceğini savunan bir bakış açısına sahip olduğunu vurgular” (s. 3300).



Resim 13. Hayati Misman, HM2211-23, 1999, 34x21 cm, Gravür, Galerı Soyut, Çankaya, Ankara (URL-12, 2024)

3.3.3. Hayati Misman'ın Gravür Tekniği

Hayati Misman gravür tekniğinde, bu işin öğreticisi olarak ifade ettiği Mürşide İçmeli'den feyz aldığını ifade etmiştir. Teknik olarak daha çok metal kolaj üzerinde duran sanatçı, genellikle kadın figürü, soyut imgeler ve belirsiz semboller ile gravür tekniğini oluşturmuştur. Bu teknik için merdane, karton, baskı mürekkebi, gravür kazıma aletleri, plakalar ve oyma setlerinden faydalandığını ifade eden Hayati Misman, bu tekniğin zaman gerektiren bir eylem olduğunu belirtmiştir (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024).



Resim 14. Neva Yapıcı, Hayati Misman Atölyesi (Angora Evleri), Fotoğraf (Baskı Makinesi), 2024, Çankaya, Ankara (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024)

Metal plakaları kendine has oyma aletleri oluşturarak çok küçük figüratif öğeleri dahi kazıyabildiğini söyleyen sanatçı, renk olarak kahverengi, mavi, kırmızı ve siyah ağırlıklı gravürler oluşturmuştur (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024).



Resim 15. Neva Yapıcı, Hayati Misman Atölyesi (Angora Evleri), Fotoğraf (Baskı Plakaları), 2024, Çankaya, Ankara (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024)

3.4. SANAT ELEŞTİRİSİ

Eleştirinin çeşitli tanımları yapılmıştır; Coleman, “görüntülerin sözcüklerle kesişmesi”, Donald Kuspit, “sanat eserinin içimizde tetiklediği etkileri açık biçimde ifade etmeye çalışmak”, Feldman, “sanat üzerine bilinçli konuşma”, Morris Weitz, “sanat eserleriyle ilgili üzerinde çalışılmış bir söylev biçimi” “...sanat anlayışını kolaylaştırmak ve zenginleştirmek amaçlı bir dil kullanımı” (Barrett, 2012, s. 40,42,43). Barrett (2019)’e göre ise eleştiri, “sanatı daha iyi anlamak ve takdir etmek bakımından güvenilir bir söylemdir. ...insanı anlamaya ve takdir etmeye ya da “gerekçeli olarak” beğenmemeye götüren bir araçtır” (s. 31).

Eleştirinin temel işlevlerinden biri, ne kadar garip, sanatsal olmayan veya gerici görünürse görünsün, yeni yaratılanı tanımlamak, anlaşılır kılmak ve değerlendirmektir (Wolff ve Geahigan, 1997, s. 4). Diğer bir deyişle “sanat yapıtını tanıtmak, açıklamak, sınıflandırmak ve değerlendirmek”tir (Ersoy, 2010, s. 20). Eleştiri, günlük yaşamda genel manada olumsuzluk ifadeleri içermesine karşın temelinde ortada olanı tüm yönleriyle anlamak ve değerlendirmek süreçlerini kapsamaktadır (Yücel, 2007; Ersoy, 2010). Bu anlamda sanat eleştirisi de bir sanat eserini kötümsemek, karalamak onda kusur bulmak değil onu “olumlu olumsuz yönlerinin nesnel bir yaklaşımla ussal olarak çözümlenerek yazıyla veya sözle anlatılmasıdır” (Ersoy, 2010, s. 20). Eleştirinin temelinde anlamak vardır. Bu yüzden temel amaç, sanat eserlerinde bizleri etkileyen sebepleri anlamaktır (Boydaş, 2007, s. 29). İnce (2005)’ye göre bir sanat yapıtını değerlendirmek ve daha da önemlisi anlamaya

çalışmak, plastik dili bilmek ve onu kullanabilmekle gerçekleşebilir. Buna bir tür görsel okuma da denilebilir (s. 89-91).

Sanat adına yapılan tüm eleştiriler herhangi bir eserin bilgi ve önemi hakkında bir karar oluşturmayı hedeflemektedir (Mazlum ve Ekmekçi, 2016). Ancak herhangi bir sanat eserini değerlendirmek, belirli bir süreç ve de geniş bir araştırmayı gerekli kılmaktadır (Ersoy, 2010, s. 13). Bununla birlikte “bir sanat eserine ne kadar farklı açılardan bakarsak söz konusu esere ilişkin deneyimimiz o ölçüde zenginleşecek ve derinleşecektir” (Barrett, 2012, s. 87).

Sanat eleştirisinde, eleştiri yapanların doğrusal yaklaşım izlemeleri söz konusudur. Feldman’ın ortaya koyduğu eleştiri yönteminde de doğrusal bir perspektif ve sınıflama söz konusudur. Bu doğrultuda “betimleme, çözümleme, yorum ve yargı” olmak üzere dört aşamada sınıflandırılabilir (Feldman, 1992, s. 487).

3.5. FELDMAN’IN SANAT ELEŞTİRİSİ YAKLAŞIMI

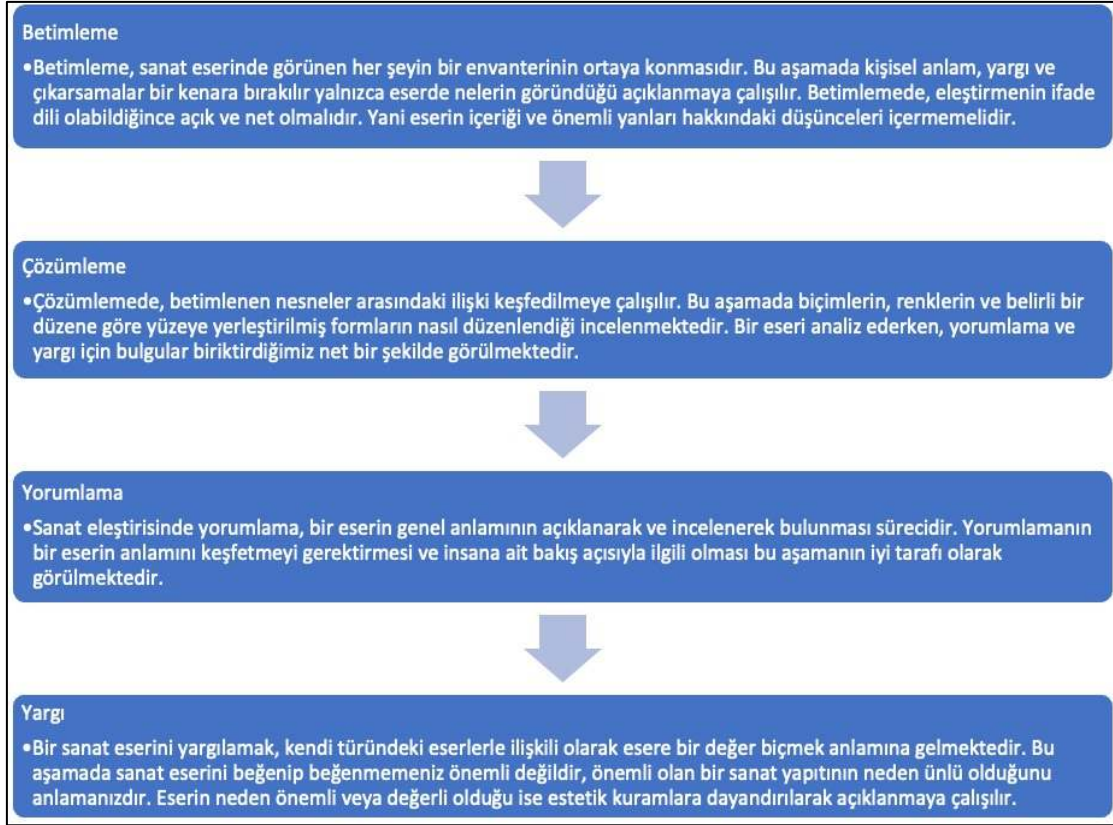
Sanat eleştirisinde karşımıza çeşitli yöntemler çıkmaktadır. Bu yöntemlerden birini de Edmund Burke Feldman ileri sürmüştür.

Feldman, sanat eleştirisi türlerini dört temel başlıkta incelemiştir.

- Akademik eleştiri
- Basın eleştirisi
- Popüler eleştiri
- Pedagojik eleştiri olarak sıralanabilir (Feldman, 1992, s. 473)

Pedagojik sanat eleştirisi, Feldman (1992)’e göre, kişinin sanat ve estetiğe olan bakış açılarını geliştirmekle birlikte kişinin ürettiği çalışmalarıyla kendine yönelik sorgulayabilecekleri bir alan oluşturmaktır (Mazlum ve Ekmekçi, 2016, s. 474). Sanat eleştirisi sürecinin ortaya konan eserle beraber değerlendirilmesi gerektiğini belirten Feldman, bir sanat eserini “araştırmacı sanat eleştirisi” (Şekil 1) yöntemiyle ele alınması gerektiğini ifade etmektedir. Araştırmacılar,

Feldman’ın görsel sanatı yorumlamaya yönelik sistematik yaklaşımının, tüm eserlere ve görsel deneyim türlerine uyarlanabileceğini belirtmiştir. Araştırmacı sanat eleştirisi yöntemi, “betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı (değerlendirme)” basamakları ile oluşturulur (Can Gürbüz, 2021, s. 152).



Şekil 1. Feldman Yaklaşımına Göre Araştırmacı Sanat Eleştirisi Basamakları (Feldman, 1992; Kırıçoğlu ve Stokrocki, 1997)

Yöntemin ilk aşaması olan betimlemede, bir sanat eserindeki görsel unsurların tanımlanması ve ayırt edilmesi söz konusudur. Bu aşamada, eserdeki nesne ve detayların resimsel sınıflamasının yapılması gerekmektedir (Feldman ve Woods, 1981, s. 79). Çözümleme aşamasında ise biçim ve sanat unsurlarının ilke ile tasarım arasındaki ilişkisi ele alınmalıdır (Cromer, 1990, s. 43). Yorumlamada, özgün ve/veya kişisel düşünce hâkim olmaktadır. Sanat eserinin neyi nasıl anlatmaya çalıştığı üzerinde durulmaktadır (Can Gürbüz, 2021, s. 152). Yargı bölümü ise yapılan eleştirinin son safhasıdır. Eser ile ilgili analizler yapılarak anlam bakımından sonuç ortaya konmaya çalışılmaktadır (Feldman ve Woods, 1981, s. 79).

Aşağıda araştırmacı sanat eleştirisi basamakları ve her basamağın altında sorulan sorular gösterilmiştir.

BETİMLEME: Gerçek ve Görsel Nitelikler

Betimleme evresi, Hurwitz ve Day (1991)'e göre incelenen ürünün yapı ve kompozisyon bakımından analizini sağlar. Bu aşamada eserin görünen yapısal elemanları tanımlanır ve/veya betimlenir. Sanat eserindeki formun nasıl bir yapıya sahip olduğu belirlenir (Alakuş ve Mercin, 2011, s. 63).

Bu aşamada; sanat eserini oluşturan kimdir? Sanat yapıtının türü nedir? Eserin ismi nedir? Eserin oluşum tarihi nedir? Sanat eseri oluşturulurken dönemin toplumsal olayları nelerdir? Bu eserdeki nesneler nelerdir? Bu yapıtta ne gibi teknik unsurlar yer almaktadır? şeklinde sorular yöneltilir (Mercin ve Alakuş, 2005, s. 41).

ÇÖZÜMLEME (ANALİZ): *Görsel Nitelikler*

Bu basamakta, Feldman (1994), eseri meydana getiren resimsel öğelerin incelenmesi aracılığıyla resim elemanlarının sanatın ilke ve yöntemlerine göre nasıl düzen aldığı belirlenmesi amaçlanır.

Bu aşamada; bu sanat eseri nasıl kurgulanmıştır? Eserdeki şekiller nelerdir? Eserde renklerin kurgulanması süreci nasıl işlemiştir? Eserde mekân kurgusu nasıl oluşturulmuştur? Bu yapıtta ışık-gölge unsurları nasıl yansıtılmıştır? Sanatçının kullandığı araç-gereçler nelerdir? Sanatçı, fırça darbelerini ne şekilde yansıtabilmiştir? şeklinde sorular yöneltilir (Karabulut, Karakuzu ve Konca, 2008, s. 98-99).

YORUMLAMA: *Anlatımsal Nitelikler*

Yorumlama aşaması; Kagan (1993)'a göre, bilgi verici, zihin süzgecinden geçebilen akılcı yaklaşımlar içerisinde olmalıdır. Sanatçının vermek istediği mesaj bu bölümde yer alır. Bu aşama, betimleyici ve çözümleyici alandan elde edilen bulguların özgün yorumlarla desteklenmesi sürecidir (Alakuş ve Mercin, 2011, s. 64).

Bu aşamada; dokunduğunuz zaman yapıtın yüzeyinden neye benzer bir his alıyorsunuz? Eserde hangi simgeleri görüyorsunuz? Renkler neyi simgeliyor? Sanat yapıtının teması nedir? Renkler sizi duygusal açıdan nasıl etkiliyor? biçiminde sorular sorulur (Alakuş ve Mercin, 2011, s. 72).

YARGI: *Karar Niteliği*

Yargı basamağı; sanat eleştirisinin son basamağıdır. Bu basamakta, daha önceki aşamalarda elde edilen tüm kriterler kullanılmıştır (Boydaş, 2007, s. 47). Yargı (Karar), muhakeme ile ikna sürecinin ortak bir ürünüdür (Yılmaz, 1998, s. 79).

Bu aşamada; bu eser sizce başarılı mıdır? Bu eserin değerli olduğunu düşünüyor musunuz? Bu çalışmada sizi en çok ne etkilemiştir? Bu sanat eserinin iyi bir eser olduğunu düşünüyor musunuz? Şeklinde sorular yöneltilir (Boydaş, 2002, s. 12).

4. YÖNTEM

Araştırmanın yöntemi; araştırmanın modeli, çalışma grubu, veri toplama araçları, verilerin toplanması ve verilerin analizini kapsamaktadır.

4.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

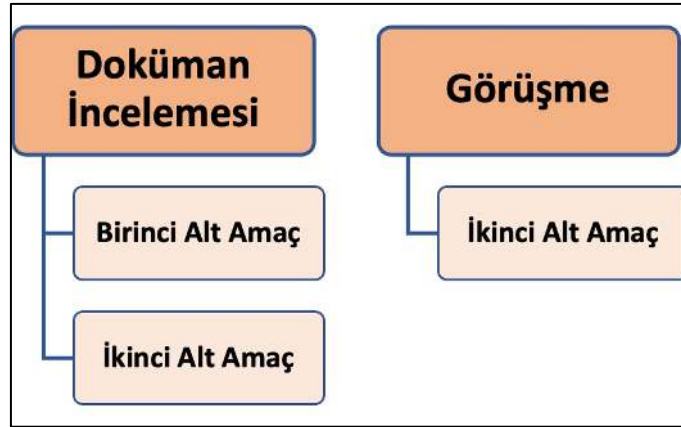
Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırmada amaç, “araştırılan konu ile ilgili okuyucuya betimsel ve gerçekçi bir resim sunmaktır. Bunun için de toplanan verilerin ayrıntılı ve derinlemesine olması ve araştırmaya konu olan bireylerin görüş ve deneyimlerinin mümkün olduğu ölçüde doğrudan sunulması önemlidir” (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 48). Nitel araştırma, insanın öz çabası ile şekillendirdiği sosyolojik yapının temelini bulmak için ortaya koyduğu bilginin üretim yollarını ifade eder (Özdemir, 2010, s. 326). Nitel araştırmada, sayısal veri ve istatistik unsurlara az yer verilirken cümle ve analize fazlaca değinilir (Neuman, 2012, s. 224).

4.2. ÇALIŞMA GRUBU

Araştırmanın evreninin Maniyerist döneme ait resimler oluşturmaktadır. Araştırmanın çalışma grubunu, Maniyerist dönem sanatçıları olarak bilinen; Doménikos Theotokópoulos (El Greco)’un 3 eseri, Jacopo Robusti (Tintoretto)’nin 1 eseri, Girolamo Francesco Maria Mazzola (Parmigianino)’nın 1 eseri, Jacopo Carucci (Pontormo)’nin 1 eseri, Giuseppe Arcimboldo’nun 1 eseri, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni’nin 1 eseri, Tiziano Vecellio (Titian)’nın 1 eseri olmak üzere toplam 9 eser ile günümüz Gravür sanatçılarından olan Hayati Misman’ın 10 eseri oluşturmaktadır.

4.3. VERİ TOPLAMA ARAÇLARI

Araştırmanın verilerine doküman incelemesi ve görüşme tekniği kullanılarak ulaşılmıştır. Veri toplama araçlarının hangi alt amaca yönelik kullanıldığı aşağıda Şekil 2’de gösterilmiştir.



Şekil 2. Araştırmada Kullanılan Veri Toplama Araçları

4.3.1. Doküman İncelemesi

Dokümanlar, eserler ve arşivler araştırmalar için zengin bir veri kaynakları sağlamaktadır (Patton, 2014, s. 293). Araştırmada kullanılan yaygın dokümanlar arasında; resmi kayıtlar, tarihsel dokümanlar, gazeteler, şiirle, şarkılar, mektuplar, günlükler, fotoğraflar, filmler, videolar ve resimler sayılabilir (Merriam, 2018, s. 132).

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olaylar hakkında bilgi içeren her türlü yazılı materyalin analiz edilmesini kapsamaktadır. Doküman incelemesi tek başına araştırma yöntemi olabileceği gibi ek bilgi kaynakları olarak da kullanılabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 189). Bu araştırmada da doküman incelemesi, araştırmanın birinci alt amacına yönelik verileri elde etmek için tek başına, ikinci alt amacına yönelik verileri elde etmek için de görüşme tekniğiyle birlikte kullanılmıştır.

4.3.2. Görüşme

Görüşme tekniğinin amacı, “diğer insanların bakış açılarına ulaşmaktır” (Patton, 2014, s. 341). “Görüşme (interview) tekniği, bir konu hakkında, ilgili kişi (ler)den sorulacak sorular çerçevesinde bilgi almaktır. Bu kişilerin kaç kişi ve konuların neler olacağı, araştırma konusuna, amaca bağlıdır” (Aziz, 2022, s. 80). Araştırmalarda kullanılan görüşme tekniği yapılandırılma durumuna göre üçe ayrılmaktadır. “Tam yapılandırılmış (Standartlaştırılmış)”, “Yarı Yapılandırılmış” ve “Yapılandırılmamış (İnformel)” (Merriam, 2018, s. 87). Bu araştırmada yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme formu; “yarı yapılandırılmış görüşme sorularını içerir. Sorular esnektir. Genellikle her katılımcıdan spesifik veriler toplanır. Görüşmenin büyük bir kısmı

açıklığa kavuşturulması istenen sorular veya sorunlardan oluşur” (Merriam, 2018, s. 87). Bu araştırmanın da ikinci alt amacına yönelik sanatçı Hayati Misman’ın sanatı ve eserleri hakkında derinlemesine bilgi toplamak için yarı yapılandırılmış görüşme tekniği doküman incelemesi ile birlikte kullanılmıştır.

Araştırmada kullanılan “Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu”nun (EK-1) hazırlanmasında aşağıdaki basamaklar izlenmiştir:

- a) Maniyerizm ve Hayati Misman ile ilgili yurtiçi ve yurtdışı kaynaklar incelenerek görüşme formunun içeriği hazırlanmıştır.
- b) Hayati Misman’la yapılacak görüşme için 20 maddelik görüşme formu hazırlanmıştır.
- c) Hazırlanan görüşme formu sanat eğitimi alanından iki uzmanın görüşüne sunulmuştur.
- d) Alan uzmanlarından gelen dönütler neticesinde bazı maddeler çıkarılmış, bazı maddeler birleştirilmiş ve 15 maddelik nihai görüşme formuna ulaşılmıştır.

4.4. VERİLERİN TOPLANMASI

Verilerin toplanmasına tez konusunun belirlenmesinin ardından doküman incelemesi ile başlamıştır. Görüşme için üniversitenin etik kuruluna başvurulmuştur (EK-2). Başvurunun ardından görüşme, sanatçı Hayati Misman ile sanatçının Ankara’da bulunan atölyesinde 10.05.2024 tarihinde yüz yüze gerçekleştirilmiştir. Görüşme yaklaşık 75 dakika sürmüştür. Veri kaybı yaşamamak adına sanatçının izniyle görüşme esnasında ses ve görüntü kaydı alınmış ardından kayıtlar Word dosyasında yazıya aktarılmıştır.

4.5. VERİLERİN ANALİZİ

Araştırmada elde edilen verilerin analizinde betimsel analiz kullanılmıştır. Nitel araştırmada analiz yönteminin standartlaştırılmasının araştırmacıyı sınırlandıracağı ve derinlemesine sonuçlar elde etmeyi olumsuz etkileyeceği düşünülmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 237).

Wolcott (1994) veri analizinde üç yol önermiştir. Bunlardan birincisinde, veriler özgün biçimine mümkün olduğu kadar sadık kalınarak ve katılımcılarla yapılan görüşmelerden doğrudan ve geniş alıntılara yer verilerek betimsel bir yaklaşımla okuyucuya sunulmaktadır. Burada veriler ve sonuç anlatım bakımından birbirine çok yakındır.

İkincisinde, sistematik bir analiz yapılmakta ve veriler betimsel bir yaklaşımla sunulmaktadır. Ayrıca bazı temalar ve temalar arası ilişkiler belirlenmektedir. Üçüncü yolda ise araştırmacı ilk iki yoldan birini temel almakta ve buna ek olarak kendi yorumlarını da veri analiz sürecine dahil etmektedir. Bu yolda araştırmacı daha öznel davranmakta ve daha etkin durumdadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 237). Bu araştırmanın verilerinin analizinde de burada bahsedilen üçüncü yol tercih edilmiştir. Bu bağlamda araştırmada doküman incelemesi ve görüşmeden elde edilen veriler özgün şekline bağlı kalınarak betimsel bir yaklaşımla sunulmuş ve katılımcı ile yapılan görüşmeden geniş alıntılara yer verilmiştir. Buna ek olarak araştırmacının kendi yorumları da analizlere dahil edilmiştir.



5. BULGULAR

Bu bölümde; araştırmanın birinci ve ikinci alt amaçları doğrultusunda Feldman'ın sanat eleştirisi yaklaşımıyla Maniyerist resmin kendine özgü plastik diline ve Hayati Misman'ın gravürlerinin Maniyerist resim ile olan benzer yönlerine ait bulgulara yer verilmiştir.

5.1. MANİYERİST RESMİN PLASTİK DİLİ

Araştırmanın birinci alt amacı, “Feldman'ın sanat eleştirisi yaklaşımıyla Maniyerist resmin kendine özgü plastik dilinin belirlenmesi”dir. Bu alt amaca ulaşmak için doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. İncelenen dokümanlardan Maniyerist dönemin tipik özelliklerini yansıttığı düşünülen yedi sanatçıya ait dokuz resim seçilmiştir.

5.1.1. Doménikos Theotokópoulos (El Greco)

Araştırmada El Greco'ya ait üç eser incelenmiştir. Bu eserlere ait bulgular aşağıda sunulmuştur.

5.1.1.1. İsa Sarrafları Tapınaktan Kovarken



Resim 16. El Greco, İsa Sarrafları Tapınaktan Kovarken (Christ Driving the Money Changers from the Temple), c.1570-1575, 65x83 cm, TÜYB, Minneapolis Institute of Art, Minnesota, USA (URL-13, 2023)

“İsa Sarrafları Tapınaktan Kovarken” adlı resim (Resim 16), yaklaşık 1570-1575 yılları arasında tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Eser, 65x83 cm boyutlarında olup, Amerika’nın Minnesota eyaletine bağlı Minneapolis Enstitüsü’ndeki galeride yer almaktadır. Bu resimde, elinde kırbaç tutan figür merkezi konumdadır. Solda ayrı bir figür topluluğu, sağ tarafta ayrı bir figür topluluğu bulunmaktadır. Arka planda, iki taş kabartma yer almaktadır. Kompozisyon, alt orta kısımda bulunan merkezi figürün etrafında toplanmış olsa da sağ üst ve alt kısımda da olay örgüsünün devam ettiği gözlemlenmiştir. Maniyerist dönem resim sanatının özelliklerini yansıtan bu eserde figürlerin formları, uzun bacakları ve kolları anatomik deformasyonlarla gerçeğinden uzaklaşmış bir biçimde resmin genelinde ön plana çıkmıştır. Mekânsal derinlik, basamaklar ve birbiri ardına devam eden yapılarla sağlanmaya çalışılmıştır.



Resim 17. El Greco, İsa Sarrafları Tapınaktan Kovarken (Christ Driving the Money Changers from the Temple), detay (URL-13, 2023)

Maniyerist dönemde sıkça kullanılan ışığın, sol taraftan dairesel bir biçimde sağ üst tarafa doğru gölge şeklinde ilerlediği görülmektedir. Fırça darbeleri ve renk örgüsü, vücudun ve kıyafetlerin kıvrım hatlarında daha da sert geçişler oluşturmuştur. Konusu itibarıyla merkezi figür ve etrafında öbekler oluşturan figürler karmaşık bir halin düzenli bir görünüme kavuşmasını sağlayan piramidal kompozisyonu işaret etmektedir. Ayrıca resimde zıt

renklerin kullanıldığı görülmektedir. Mavi ve tonları, vurgu ögesinde ortaya çıkmaktadır (Resim 17).



Resim 18. El Greco, İsa Sarrafları Tapınaktan Kovarken (Christ Driving the Money Changers from the Temple), detay (URL-13, 2023)

El Greco, farklı bir heyecan tutkusuyla yaptığı bu eserinde gerçek olguyu deforme ederek kişisel bir yorum alanı yaratmıştır (Akgün, 2021, s. 135). Rönesans dönemindeki mekânın bütünsellik algısı, Maniyerizm’de çok fazla görülmemekle beraber karmaşık bir yapı oluşturmaktadır (Gür, 2023, s. 34). İç içe geçmiş figür topluluklarının olması ve her birinin uzuv hareketlerinin farklı olması Maniyerist dönem özelliklerinden biri olan karmaşayı ifade etmektedir. Bu yönüyle El Greco’nun bu eserini Maniyerist bir çalışma olarak değerlendirmek mümkündür.

El Greco, biçimsel unsurun canlı, hareketli ve belirli bir üsluba sahip bir dışavurumculuğa dönüştüğü, mistik kişiliğini Rönesans’ın “natüralizminden” çok daha sıkı

bir şekilde ele geçiren konuları seçmiştir (Pallucchini, 1948). Sanatçı bu yönüyle Maniyerist döneme özgü çalışmalar ortaya koyarak bu alana aitlik noktasında izleyicide farklı bir heyecan uyandırmıştır. Ayrıca eserlerinde genel itibariyle din temelli atmosferler oluşturan sanatçı, bu anlayışını bu eserinde de başarılı bir şekilde yansıtmıştır (Resim 18).

5.1.1.2. Beşinci Mührün Açılışı (Aziz John'un Vizyonu)



Resim 19. El Greco, Beşinci Mührün Açılışı (Aziz John'un Vizyonu) [The Opening of the Fifth Seal (The Vision of St John)], c.1608-1614, 224,8x199,4 cm, TüYB, Metropolitan Art Museum, New York, USA (URL-14, 2023)

“Beşinci Mührün Açılışı (Aziz John'un Vizyonu)” adlı eser (Resim 19), yaklaşık 1608-1614 yılları arasında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle oluşturulmuştur. Eser, 224,8x199,4 cm boyutlarındadır. Amerika'daki New York eyaletinde bulunan Metropolitan Sanat müzesinde yer almaktadır. Bu eserde solda ön tarafta yer alan figür, dik açısı, resim yüzeyinin yaklaşık 1/3'lük alanını kaplaması ve mavi rengin tonlarının kullanılmasıyla

kompozisyonun ağırlık merkezi durumundadır. Sağ tarafta kalan figür topluluğu ise bu figüre bir paralellik oluşturarak yatay üçgen kompozisyonu meydana getirmiştir. Yer ile gök arasında netliğin olmaması figürlerde havadaymış izlenimi oluşturmuştur. Ayrıca figürlerin farklı duruşları kompozisyona devinim etkisi kazandırmıştır.

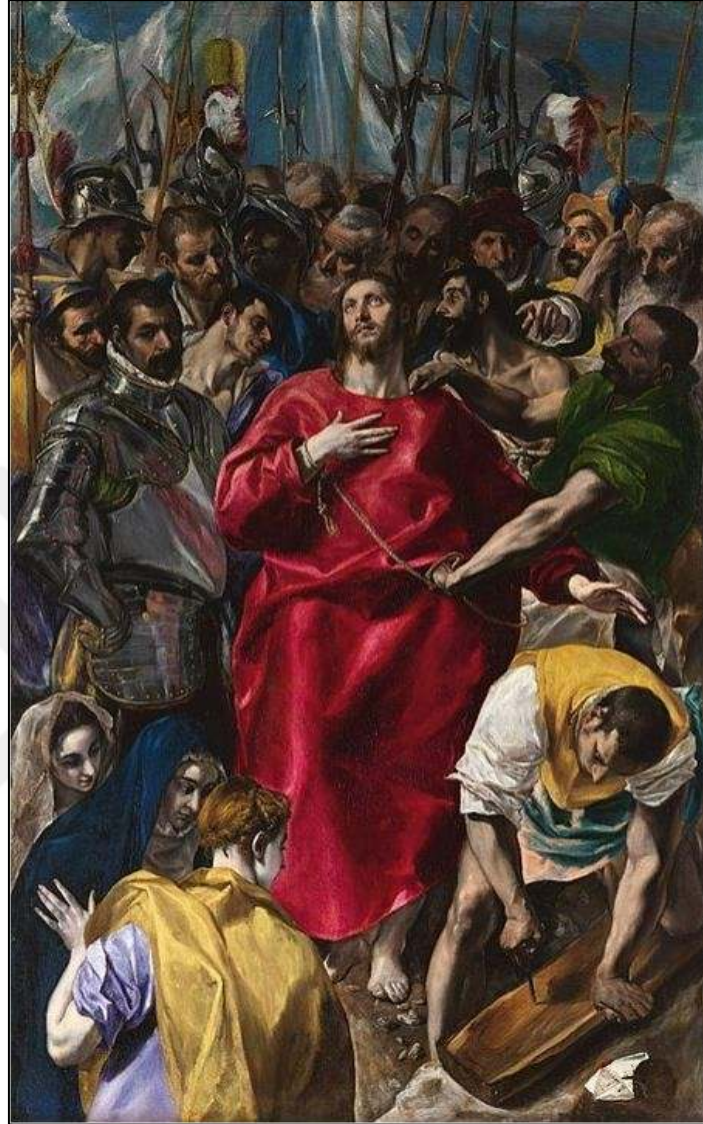


Resim 20. El Greco, Beşinci Mührün Açılışı (Aziz John'un Vizyonu) (The Opening of the Fifth Seal [The Vision of St John]), detay (URL-14, 2023)

Eserde figürlerin sol taraftan sağ tarafa doğru dikey olarak tasvir edilmesi, figürlerin göğe doğru hareketleri ve resmin geneline hâkim olan soğuk renkler ile karamsar ve mistik bir atmosfer oluşturmuştur. Kapalı kompozisyon olarak tasarlanan eserde, perspektifin uç bakışlar ile verilmesi, ışık-gölge etkisi, gökyüzü olayları ve uzuvlardaki deformasyonlar El Greco'nun kendine özgü plastik bir dil kullandığını göstermektedir.

Maniyerizm, soft renklerle, koyu ve/veya karanlık temalarla eserlerde farklı bir yaklaşıma ortam hazırlamıştır. Bununla birlikte Maniyerist resimlerde nesnel yaklaşıma karşın öznelci bir anlayış hâkim olmuş ve yapaylık, gerilim ve aşırılık yaygınlaşmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012). Konu itibarıyla de mistik ve din kaynaklı konuların işlenmesi, El Greco'nun bu eserinin Maniyerist bir eser olarak tanımlanmasını sağlamaktadır. Bu anlamda El Greco'nun Maniyerist döneme ilişkin tarzını diğer resimlerinde olduğu gibi bu resminde de ortaya koyduğu söylenebilir (Resim 20).

5.1.1.3. Soyuluş

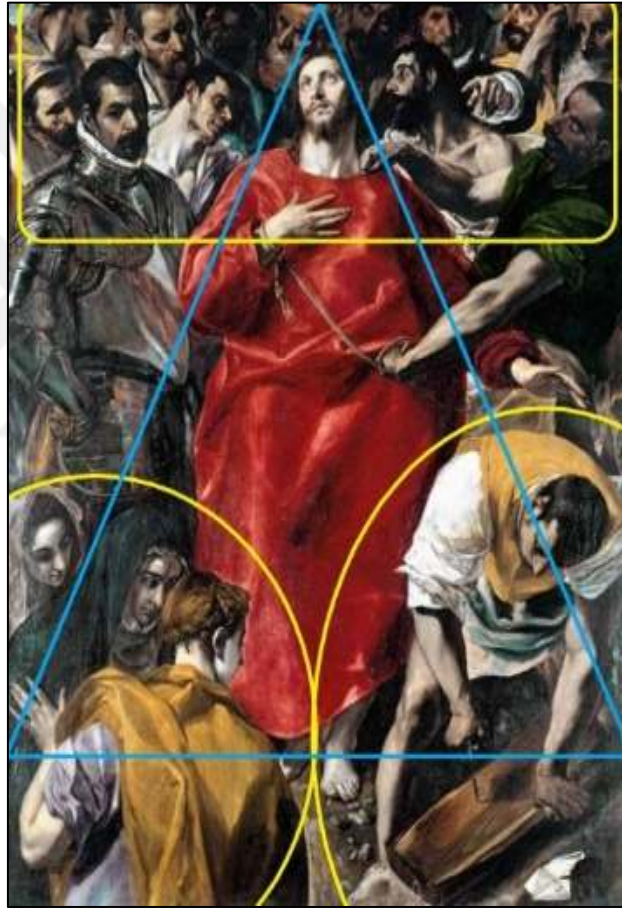


Resim 21. El Greco, Soyuluş (El Expolio), 1587, 285x173 cm, TÜYB, Cadetral Primada, Toledo, İspanya (URL-15, 2023)

El Greco'nun 285x173 cm boyutlarındaki "Soyuluş" adlı eseri (Resim 21), 1587 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğinde oluşturulmuştur. Eser, İspanya'nın Toledo şehrindeki Primada Catedrali'nde yer almaktadır. Bu çalışmada merkezi figür resmin orta kısmında yer alan İsa'dır. Parlak kırmızı bir elbise giyen İsa'nın izleyiciye göre sol eli göğsüne doğru bir hareket yaparken diğer eli ise sol alt köşeye doğru bir açı oluşturacak şekilde resmedilmiştir. Sağ alt tarafta bir başka erkek figür, tahta parçasına bir delik açmakla uğraşmaktadır. Bu, İsa'nın gerileceği çarmıh olarak düşünülmektedir. Zaten resim, İsa'nın çarmıha gerilmeden az önce kıyafetlerinin çıkarılma anını göstermektedir.

Piramidal kompozisyon düşünüldüğünde, piramidin orta kısmından üst tarafa doğru çok sayıda figür topluluğunun olduğu görülmektedir. Arka tarafta belirsizlik içerisinde olan nesnelerle beraber fon olarak açık mavi ve beyazın soft diyebileceğimiz tonları kullanılarak az da olsa derinlik hissi veya geçiş katmanı oluşturulmak istenmiştir.

Sanatçı eserinde renk, ışık, büyüklük ve konum olarak İsa'yı kompozisyonun odağı haline getirmiştir. Kesik piramidal kompozisyonun uygulandığı bu çalışmada, merkezde bulunan İsa'nın göğe bakan dingin duruşunun aksine etrafında toplanan figürlerin kargaşa halinde olması resmin genelinde dinamik bir yapı oluşturmuştur.



Resim 22. El Greco, Soyuluş (El Expolio), detay (URL-15, 2023)

Sanatçı, Maniyerist resmin tüm özelliklerini yansıttığı bu eserinde (Resim 22) birçok olay örgüsünü merkezi figür etrafında kümeleyerek vermiştir. Sanatçı din teması ile oluşturduğu bu eserde, toplumun önde gelenleri ile işçi sınıfını kaba, karanlık ve kasvetli bir biçimde aynı karede ustalıkla buluşturmuştur. Maniyerizm'in karmaşık ve figüratif öğelerin iç içe geçmiş durumunu temsil eden bu çalışmada El Greco, Rönesans'ın düzenli kompozisyonlarını bozarak dışavurumcu bir anlayış ortaya koymuştur. Zaten Maniyerist stil,

klasisizm dönemi örneklerine karşı oluşturulmuş ve zıtlıklar barındıran öğelerin kullanılmasıyla bir kimlik kazanmıştır (Hasol, 2010, s. 338).

5.1.2. *Jacopo Robusti (Tintoretto)*

Araştırmada Tintoretto'ya ait bir eser incelenmiştir. Bu esere ait bulgular aşağıda sunulmuştur.

5.1.2.1. *Kölenin Mucizesi*



Resim 23. Tintoretto, Kölenin Mucizesi (Miracle of the Slave), c.1547-1548, 416x544 cm, TÜYB, Gallerie dell' Accademia, Venedik, İtalya (URL-16, 2023)

“Kölenin Mucizesi” adlı eser (Resim 23), yaklaşık 1547-1548 yılları arasında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmıştır. Eser, 416x544 cm. boyutlarında olup İtalya'nın Venedik şehrindeki Gallerie dell' Accademia'da bulunmaktadır. Bu resimde tek bir merkezi figür yerine birçok figür yer almaktadır. Yerde yatan çıplak erkek figürü dinsizlikten dolayı kör edilmeye ve işkenceye mahkûm edilen bir Hristiyan'dır ve gökten aşağıya doğru uçan Aziz Markos tarafından kurtarılır. Bu esnada kölenin yanındaki işkencecilerin çekiçleri etkisiz hale gelir, parçalanır ve köle zarar görmeden yatarken kazıklar paramparça olur

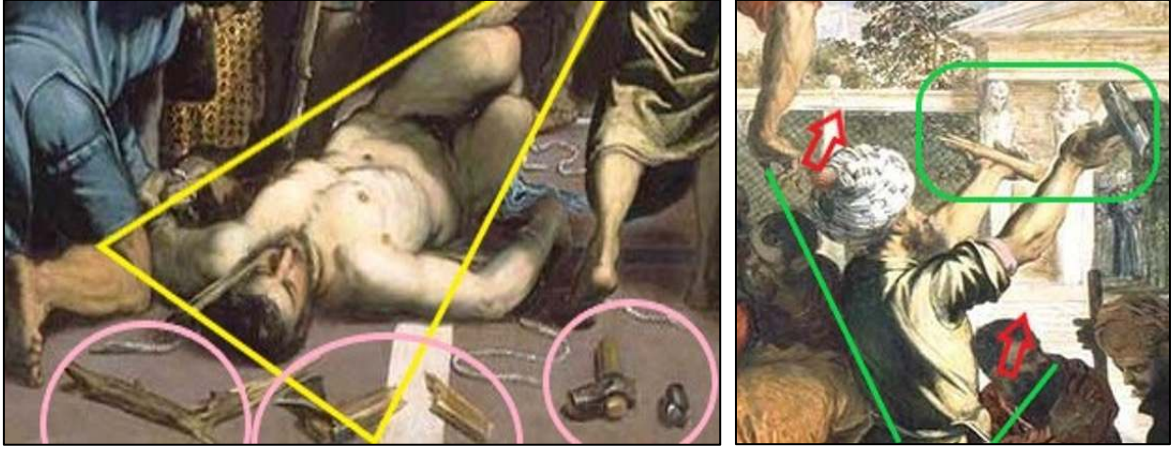
(Hahn, 2004). Bir tiyatro sahnesini andıran olay tam da gerçekleştiği anda dondurulmuş gibidir.

Resimde yerde yatan kölenin etrafını çok sayıda figür topluluğu sarmaktadır. Resmin orta üst kısmında yerdeki figür topluluklarına zıt bir şekilde baş kısmında haleyi andıran parlak bir ışık süzmesi ile uçan Aziz Markos'un kıyafetleri kırmızı ve turuncu renklerle resmedilmiştir. Aynı renk tonları aşağıdaki bazı figürlerin kıyafetlerinde de kullanılmıştır. Sağ ve sol üst köşede birer figür daha bulunmaktadır. Arka kısımda ise iki adet yapı ve bu yapıların arkasında da gökyüzü mavi ve beyazın tonlarıyla derinlik algısını mekânın bu bölümüne taşımaktadır.



Resim 24. Tintoretto, Kölenin Mucizesi (Miracle of the Slave), detay (URL-16, 2023)

Resme yakından bakıldığında havada uçan figürün yüzünün ve vücudunun sol kısmının gölgede bırakıldığı görülmektedir. Figürün halesinden çıkan ışık ise neredeyse kör edici bir biçimde etrafına parlaklık vermektedir. Hale, resimdeki ana ışık kaynaklarından biridir ve yerde yatan köleyi de aydınlatmaktadır. Kölenin tam üzerinde havada bulunan bu figürün diğer figürlere göre biraz daha büyük resmedildiği söylenebilir. Yerde yatan ve havada bulunan figürlerin vücut hareketleri tersten bakıldığında birbirinin kopyası gibi görünmektedir (Resim 24).



Resim 25. Tintoretto, Kölenin Mucizesi (Miracle of the Slave), detay (URL-16, 2023)

Eserde Rönesans'ın etkileri görülmekle birlikte resmin geneline bakıldığında Manierist resmin tipik özelliği olan biçim bozmaların yer aldığı da söylenebilir. Uzuvarların uzun ve kas oranlarının gerçeklikten uzak olarak resmedilmesi, karmaşık bir kompozisyonun tercih edilmesi ve (Hahn, 2004) bir hikâyenin farklı aşamalarını tek bir resimde soldan sağa doğrusal bir şekilde ancak modern bir yaklaşımla ele alması (s. 203) bunun kanıtı olarak gösterilebilir. Tintoretto, Rönesans resimlerindeki genel anlayışa uymakla birlikte bu resminde o anlayışı yeni bir derinliğe taşımıştır (Resim 25).

5.1.3. Girolamo Francesco Maria Mazzola (Parmigianino)

Araştırmada Parmigianino'ya ait bir eser incelenmiştir. Bu esere ait bulgular aşağıda sunulmuştur.

5.1.3.1. Uzun Boyunlu Meryem



Resim 26. Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem (Madonna with the Long Neck), c.1534-1540, 216,5x132,5 cm AÜYB, Uffizi Gallery, Floransa, İtalya (URL-17, 2023)

“Uzun Boyunlu Meryem” adlı eser (Resim 26), yaklaşık 1534-1540 yılları arasında 216,5x132,5 cm boyutlarında ahşap üzerine yağlıboya tekniğinde oluşturulmuştur. Eser, İtalya’nın Floransa şehrindeki Uffizi Gallery’de yer almaktadır.

Bu eserde Parmigianino, merkezi figürün boynunu ve diğer uzuvlarını garip bir biçimde bükerek ve uzatarak biçim bozmayı bilinçli bir şekilde vurgulamaya çalışmıştır. Gombrich (2007)’e göre eserdeki Meryem’in uzun boynunu ve zarif parmaklı elini, kucağındaki vücudu uzatılmış bebeği, ön plandaki meleğin uzun bacağı, elinde bir parşömen rulosu olan yorgun duruşlu azizi, sanki tüm bunları görüntüleri bozan bir aynadan görüyor gibiyiz. Ama yine de sanatçı bu sonuca ne bilgisizliği ne de kayıtsızlığı nedeniyle ulaşmıştır. Buna en ufak bir kuşku yok. Sanatçı olağandışı uzatılmış biçimlerden çok hoşlandığını bize özellikle göstermeye çalışmıştır (s. 367).



Resim 27. Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem (Madonna with the Long Neck), detay (URL-17, 2023)

Sanatçı, Meryem'i pramidal kompozisyon biçiminde konumlandırmıştır. Kucağında bir bebek resmedilen Meryem'in sol tarafında dört figürden oluşan bir topluluk yer almaktadır. Sağ alt köşede ise oldukça küçük bir heykeli andıran bir figür yer almaktadır. Arka planda ise bir sütun ve perdelerin içiçe geçtiği parçalar bulunmaktadır. Renk olarak Maniyerist dönemi yansıtan soğuk ve mat renklerin kullanıldığı görülmektedir.

Vücut anatomisi orantısız olan Meryem'in kucağında erkek olduğu anlaşılan bebek de bir yetişkin gibi kaslı bir şekilde resmedilmiştir. Ayrıca soldaki figür topluluğundaki her bir figürün bakış açısının birbirinden farklı olduğu söylenebilir. Özellikle bu topluluk içerisinde yer alan ve izleyiciye göre en önde bulunan figürün ayak ve bacak uzunluklarının deforme edilmesi de Maniyerist etkiyle resmedildiğini göstermektedir (Resim 27).



Resim 28. Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem (Madonna with the Long Neck), detay (URL-17, 2023)

Meryem'in arkasında, bitmemiş bir sütunlu yapı, geniş tepeleri ve gökyüzünü ortaya çıkarmak için açılan kırmızı ve altın renkli bir perde bulunmaktadır. Resmin sağ alt kısmında, genellikle "Meryem Ana ve Çocuk" sahnelerinde yer alan "Aziz Jerome" olarak yorumlanan tuhaf derecede küçük bir figür vardır. Klasik bir cüppe giyen ve büyük bir parşömeni açık tutan bu figür sanki birisiyle konuşuyormuş gibi omzunun üzerinden bakarken resmedilmiştir (Resim 28).



Resim 29. Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem (Madonna with the Long Neck), detay (URL-17, 2023)

Bir grup genç figür, tablonun sol kenarı ile kendilerinin neredeyse iki katı büyüklüğündeki Meryem arasında sıkışmış gibi resmedilmiştir. Resmin kompozisyonu biraz çarpıkmiş gibi görünse de sağ alttaki küçük figür dengeyi sağlamıştır. Genç figürler genellikle melek olarak yorumlanmaktadır, ancak solda yalnızca büyük tüylü bir kanat görülebiliyor ve bunun hangi genç figüre ait olduğu belli değildir (Resim 29).

Bu eserin, Maniyerist resim açısından bilinmezlik ve izleyicinin yorumuna bırakılması da farklı bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Sağ alt kısımdaki figürün vücudunun ana figüre dönük fakat başının başka bir yöne doğru resmedilmiş olması kısmen de olsa 'S' duruşun figürün ayakları ve baş kısmıyla verildiğini göstermektedir.

Konu veya anlam bütünlüğü açısından anlaşılması oldukça zor olan, Maniyerist dönemin etki ve izlerini net bir şekilde gördüğümüz bu resimde sanatçı, genel itibarıyla birden fazla olayı vererek odak noktasının kaymasına zemin hazırlamıştır. Gerek figürlerin beden ölçülerinin aşırıya kaçmış olması gerekse merkezi figür etrafında toplanan diğer öğelerin kendi içerisinde farklı konular anlatmış olması Maniyerizm'in özelliklerinin tam manasıyla uygulandığını kanıtlar niteliktedir. Ayrıca Maniyerist dönemin genelinde kullanılan din olgusunun burada da kendini gösterdiği ve Parmigianino'nun dini figürleri idealize ederek yücelttiği söylenebilir.

5.1.4. Jacopo Carucci (Pontormo)

Araştırmada Pontormo'ya ait bir eser incelenmiştir. Bu esere ait bulgular aşağıda sunulmuştur.

5.1.4.1. Bir Halberdier'in Portresi



Resim 30. Pontormo, Bir Halberdier'in Portresi (Portrait of a Halberdier), c.1529-1530, 95,3x73 cm, TÜYB, J. Paul Getty Museum, New York, USA (URL-18, 2023)

“Bir Halberdier'in Portresi” adlı eser (Resim 30), 1529-1530 yılları arasında tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Eser, 95,3x73 cm boyutlarındadır ve Amerika'nın New York eyaletindeki J. Paul Getty Müzesinde yer almaktadır. Bu eser, piramidal kompozisyonda oluşturulmuştur. Sanatçı ön tarafa uyguladığı yoğun ışık ile arka plana uyguladığı koyulukla resimde bir zıtlık oluşturmuştur. Böylece genç adamın giysilerinin rengini vurgulamıştır. Pontormo'nun bu eseri, Rönesans'ın getirmiş olduğu denge, uyum ve ideal güzelliğin aksine asimetrik ve deformasyona uğramış tek figürlü bir kompozisyonndan ibarettir. Sanatçının resimde bilinçli olarak vücutta deformasyonlar ve biçim bozmaları vurguladığı görülebilmektedir. Maniyerist dönemdeki biçim bozmaların figürün vücut oranlarında hâkim olduğu söylenebilir; figürün sol kolundaki kıyafetin abartısı bunu kanıtlar niteliktedir.



Resim 31. Pontormo, Bir Halberdier'in Portresi (Portrait of a Halberdier), detay (URL-18, 2023)

Sanatçının dikkat çekici sanatsal becerisini genç askerin üzerinde yer alan kıyafetlerden ve çeşitli malzemelerden anlamak mümkündür. Ceketin bej rengi ve düğmeleri, gömleğin beyaz görünen kesimleri ile kırmızı pantolon ve bere sanatçı tarafından oldukça başarılı resmedilmiştir. Figür, elinde tuttuğu silahıyla bir yetişkin olmuş ve onun gururunu yaşıyor gibidir. Anatomisindeki farklılıklar ise Maniyerizm'in temel özelliklerini yansıtmaktadır. Maniyerist etkinin hissedildiği bu eserde sanatçı, figürün kollarının ve boyunun gerçekdışı uzatılmış formunu giydirdiği kıyafetle vurgulamaya çalışmıştır (Resim 31). Pontormo, bu eserde ilahi bir karakteri kullanmak yerine alt tabakaya mensup bir işçinin portresini yapmıştır. Kibir ve kırılganlığı aynı anda verebilmeyi başaran sanatçı, toplumun üst kesimine de bir eleştiride bulunmuştur.

5.1.5. Giuseppe Arcimboldo

Araştırmada Arcimboldo'ya ait bir eser incelenmiştir. Bu esere ait bulgular aşağıda sunulmuştur.

5.1.5.1. İlkbahar



Resim 32. Giuseppe Arcimboldo, İlkbahar (Primavera), 1563, 64x76 cm Tüyb, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (URL-19, 2023)

“İlkbahar” adlı resim (Resim 32) 1563 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğinde oluşturulmuştur. Eser, 64x76 cm boyutlarındadır. Fransa’nın Paris şehrinde bulunan Louvre Müzesinde yer almaktadır. Arcimboldo, “Dört Element” adlı grup çalışmasından birini

temsil eden bu eserinde, doğada var olan bitkilerden yararlanarak insan sureti oluşturmıştır. Figürün yüzünü sebze, meyve, çiçek gibi materyallerle tasarlayan sanatçı, detayları ustalıkla resmetmiştir. Sanatçının figürün baş kısmını çevreleyen çiçek ve diğer bitki unsurlarında ise pembe ile beyaz renkler arasındaki geçişi yumuşak bir şekilde yansıttığı görülmektedir (De Girolami Cheney, 2014, s. 94-95). Bu tarzın, Maniyerist dönemin önemli özelliklerini bünyesinde barındırdığı söylenebilir.



Resim 33. Giuseppe Arcimboldo, İlkbahar (Primavera), detay (URL-19, 2023)

Kendine has tekniğiyle Maniyerist dönemin özgün sanatçıları arasında yer alan Arcimboldo, birbiriyle bağımsız olan öğeleri sıra dışı bir şekilde bir araya getirerek ortaya çıkardığı portreleriyle dikkat çekmiştir (Krausse, 2005, s. 24). Sanatçının geliştirdiği bu garip ve ilginç üslubun, Maniyerist döneme ilişkin resim özelliklerine farklı bir yaklaşım getirdiği söylenebilir. Bununla birlikte deformasyonu resminin öznesi yapan ve çeşitli materyallerle figüratif öğeler meydana getiren sanatçı, Maniyerist resme büyük ölçüde katkı sağlayarak bu alanda popülerlik kazanmıştır (Resim 33).

5.1.6. Michelangelo di Lodovico Buonarrotri Simoni

Araştırmada Michelangelo'ya ait bir eser ve o esere ait 9 bölüm incelenmiştir. Bu esere ait bulgular aşağıda sunulmuştur.

5.1.6.1. Sistina Şapeli Tavan



Resim 34. Michelangelo, Sistina Şapeli Tavan (Sistine Chapel Ceiling), 1508-1512, 13x40 m, DÜF, Vatikan Museum, Vatikan, Roma (URL-20, 2023)

Sistina Şapeli dikdörtgen şeklindedir ve 40,93 metre uzunluğunda ve 13,41 metre genişliğindedir; Eski Ahit'te belirtildiği gibi Süleyman Tapınağı'nın tam boyutlarıdır. Şapelin tavanına Michelangelo tarafından yapımı yaklaşık olarak 4 yıl süren Eski Ahit'ten 9 bölüm resmedilmiştir. Bu bölümler dünyanın yaratılışı ile insan kaderini

anlatan resimlerden oluşturulmuştur. Bu yönüyle varoluş kavramına farklı bir yaklaşımla ulaşmaya çalışan sanatçı, toplumsal olgunun etkisi altında din kavramını yüceltmeye çalışmıştır. Ayrıca dikkat çekici bir tarz ile resmedilen bu freskler Maniyerizm’e dair önemli bilgiler vermektedir (Resim 34).

Sistina Şapel’inde bulunan tavan freskleri (9 bölüm) aşağıda açıklanmıştır.



Resim 35. Michelangelo, Aydınlık ile Karanlığın Ayrılması (Separation of Light and Dark), detay (URL-20, 2023)

“Aydınlık ile Karanlığın Ayrılması” bölümünde renklerin Maniyerist etkiyle resmedildiği gözlemlenmiştir. Beyaz ışık ile gösterilen arka plan aydınlığı simgelerken ön taraftaki figürün gölgede kalan sol tarafı ise karanlığı simgelemektedir. Figürdeki soluk kırmızı renk, Maniyerist dönemde sıklıkla kullanılan renk çeşididir (Resim 35).



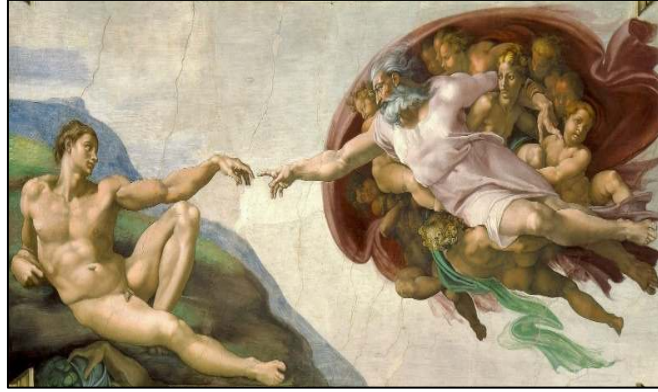
Resim 36. Michelangelo, Güneşin Ayın ve Bitkilerin Yaratılışı (Creation of the Sun, Moon and Plants), detay (URL-20, 2023)

“Güneşin Ayın ve Bitkilerin Yaratılışı” bölümünde figürler olduğundan büyük ve bitkilerle aynı kare içerisinde resmedilmiştir. Figürlerin uzuvlarının deformasyona uğratıldığı görülmektedir. Sağdaki figürün bacak formu gerçeklikten uzak bir şekilde abartılı kas yoğunluklarıyla resmedilmeye çalışılmıştır. Kırmızı rengin soluk bir biçimde yansıtıldığı bu bölümde de ışığın resmin orta noktasından başlaması ve kenarlara doğru gölge şeklini alması Manierist dönemin özelliklerini yansıttığını göstermektedir (Resim 36).



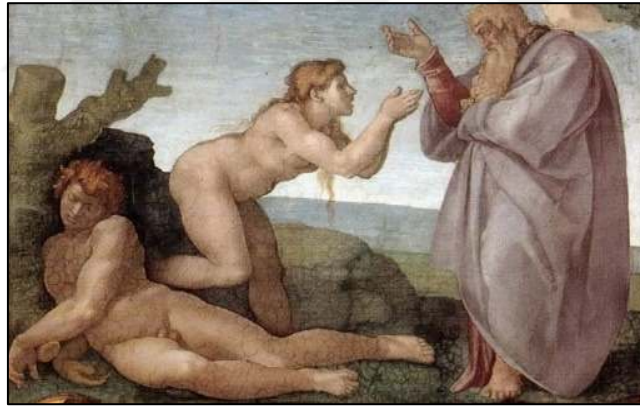
Resim 37. Michelangelo, Suların ve Karaların Ayrılması (Separation of Waters and Lands), detay (URL-20, 2023)

“Suların ve Karaların Ayrılması” bölümünde kırmızının soluk ve yumuşak tonları ağırlıklı kullanılmıştır. Kompozisyonun merkezinde yer alan figürü kırmızı kumaş görünümlü bir girdap içerisinde bulunan üç çocuk tutmaktadır. Çıplak olarak resmedilen çocuklardan en arkada yer alan neredeyse karanlık bir biçimde resme yansıtılmıştır. Merkezde bulunan figür kısmen de olsa ‘S’ formu oluşturmuştur. Yine aynı figürün özellikle el ve bilekleri biçim bozma ile deforme edilmiştir. Sağ kol ile sol kol arasında da oran-orantı bozukluğu mevcuttur (Resim 37).



Resim 38. Michelangelo, Ademin Yaratılışı (Creation of Adam), detay (URL-20, 2023)

“Ademin Yaratılışı” bölümünde Michelangelo, soldaki figürü detaylı bir anatomiyle resmetmeye çalışmıştır (Resim 38). Sağdaki sakallı yaşlı figür ise abartılı vücut hatlarıyla Resim 37’de olduğu gibi kalabalık bir grup çocuk figürlerle birlikte kırmızı tonlarında kumaş bir girdap içerisinde yer almaktadır. Resmin arka planında yeryüzü ve gökyüzünü ayıran beyaz ve mavi tonlarının çapraz bir çizgiyle ayrıldığı görülmektedir. Maniyerist sanatçıların belirli özelliklerinin bu bölümde de kendini hissettirdiği söylenebilir.



Resim 39. Michelangelo, Havva’nın Yaratılışı (Creation of Eve), detay (URL-20, 2023)

“Havva’nın Yaratılışı” bölümünde üç tane figür yer almaktadır. Sağdaki figür, anatomisi kısmen belli olan yaşlı ve sakallı bir adamdır. Bu figürün heybetli görüntüsünün aksine baş kısmı oldukça küçük resmedilmiştir. Maniyerist resimlerde genellikle kullanılan kırmızının soluk tonu burada da kendini göstermiştir.

Resimde solda ve ortada yer alan iki figürün çıplak bir şekilde resmedildiği görülmektedir. Bu figürlerin uzuvlarının deforme edildiği, özellikle ortada bulunan figürün kollarının aşırı kaslı olarak Maniyerist dile uygun biçimde aktarıldığı söylenebilir. Kayayı

anımsatan bir yer üzerinde gerçekleşen olay örgüsünde gökyüzü mavi ve beyaz tonlarıyla çalışılmıştır (Resim 39).



Resim 40. Michelangelo, Cennetten Kovuluş (Expulsion from Heaven), detay (URL-20, 2023)

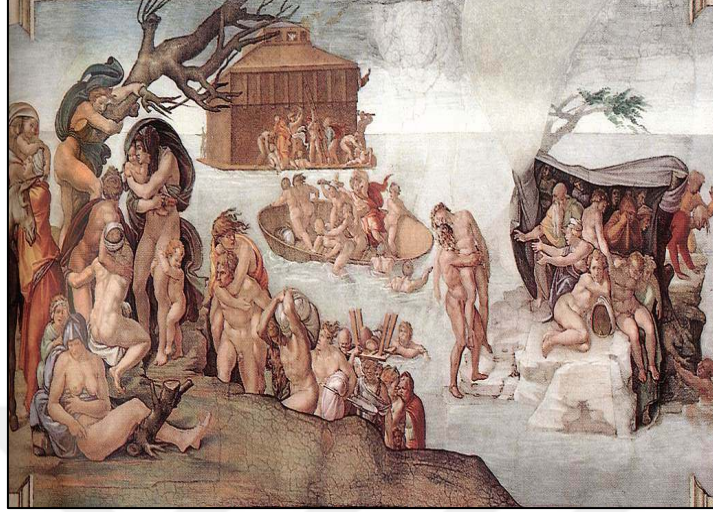
“Cennetten Kovuluş” bölümünde iç içe geçmiş birden fazla olay örgüsü aynı sahnede kurgulanmıştır. Resmin tam ortasında ağaca sarılı olan yılan, sahneyi ikiye bölmüştür; soldaki sahnede ağaçtan yasak meyvenin koparılması sağdaki sahnede ise cennetten kovuluş tasvir edilmiştir. Resimdeki insan figürleri çıplak olarak ve vücutları oldukça uzun bir biçimde resmedilmiştir. Sol taraftaki kayalıklar ve toprak, soğuk ve pastel renklerle betimlenmiştir. Bu anlamda Maniyerist resmin genel özelliklerini bazı noktalarda görebilmek mümkündür (Resim 40).



Resim 41. Michelangelo, Nuh'un Kurbanı (Noah's Sacrifice), detay (URL-20, 2023)

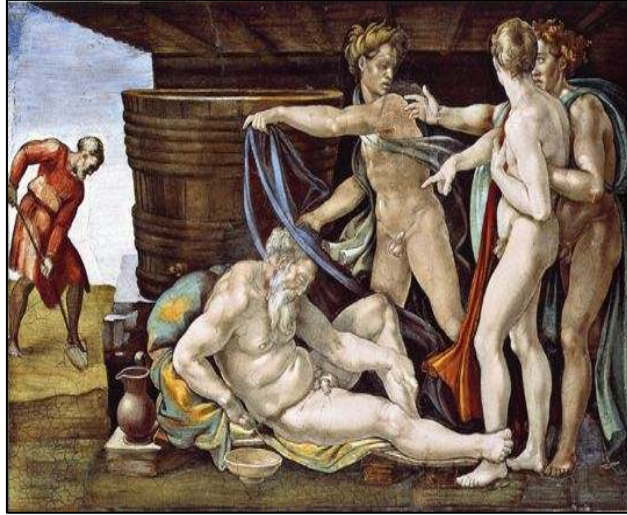
“Nuh'un Kurbanı” bölümünde sekiz figür tasvir edilmiştir. Konu itibariyle ortada yer alan taş sunağın etrafında öbek halinde resmedilen bu figürlerin ön tarafında bulunanları

çıplak, vücutları deforme edilmiş ve her biri farklı hareketler oluşturacak biçimde tasarlanmıştır (Resim 41).



Resim 42. Michelangelo, Tufan (Flood), detay (URL-20, 2023)

“Tufan” bölümünde sol alt kısımdan sağ alt kısma kadar üçgen bir kompozisyon içine yerleştirilen figür topluluğu, kayalıklara doğru hareket halinde resmedilmiştir. Perspektif açısından oldukça küçük çizilen bir gemi, kompozisyonu oluşturan üçgenin orta üst kısmına konumlandırılmıştır. Figürlerin çıplak bir biçimde resmedilmesi, Maniyerist dönemin özelliklerini yansıtmakla beraber Michelangelo’nun çizim yöntemini de ortaya koymaktadır. Birçok olay örgüsünün iç içe yer alması, çok sayıda ve çok küçük çizilen figürlerin olması kompozisyonun takip edilmesini zorlaştırarak olayları bağımsız bir şekilde görmemize neden olmaktadır. Maniyerist resmin özelliklerinden olan karmaşık kompozisyonlar, soluk ve mat renklerle abartılı deforme vücutların bu resimde de yer yer hissedildiği söylenebilir (Resim 42).



Resim 43. Michelangelo, Nuh'un Sarhoşluğu (Noah's Drunkenness), detay (URL-20, 2023)

“Nuh’un Sarhoşluğu” bölümünde toplamda iki olay örgüsü bulunmaktadır. Merkezi figür piramidal kompozisyonun alt orta kısmında yerde sarhoş bir şekilde resmedilmiştir. Sağdaki figürler çoğunlukla çıplak bir biçimde ve hareketli olarak yansıtılmıştır. Yerdeki merkezi figür hareketsiz olarak ve uzuvları yaşlı bir adamın vücut oranlarıyla zıtlık oluşturarak kaslı biçimde tasarlanmıştır. Soldaki yalnız figür ise diğerlerinin aksine vücut formu belli olmayan bir kıyafetle elinde kürek ile toprağı kazmaktadır. Bu figürün resmin sağ tarafında toplanan figürlere karşılık kompozisyonda bir denge oluşturduğu söylenebilir. Maniyerist dönemde sıkça kullanılan kırmızı ve pastel tonlar bu resimde de ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Derinlik ise solda gökyüzünde beyaz ve mavi renklerdeki geçişle sağlanmaya çalışılmıştır. Perspektifin ve kompozisyonun sağ taraftan sol tarafa doğru ilerlediği gözlemlenmiştir (Resim 43).

5.1.7. Tiziano Vecellio (Titian)

Araştırmada Titian’a ait bir eser incelenmiştir. Bu esere ait bulgular aşağıda sunulmuştur.

5.1.7.1. Aynalı Venüs



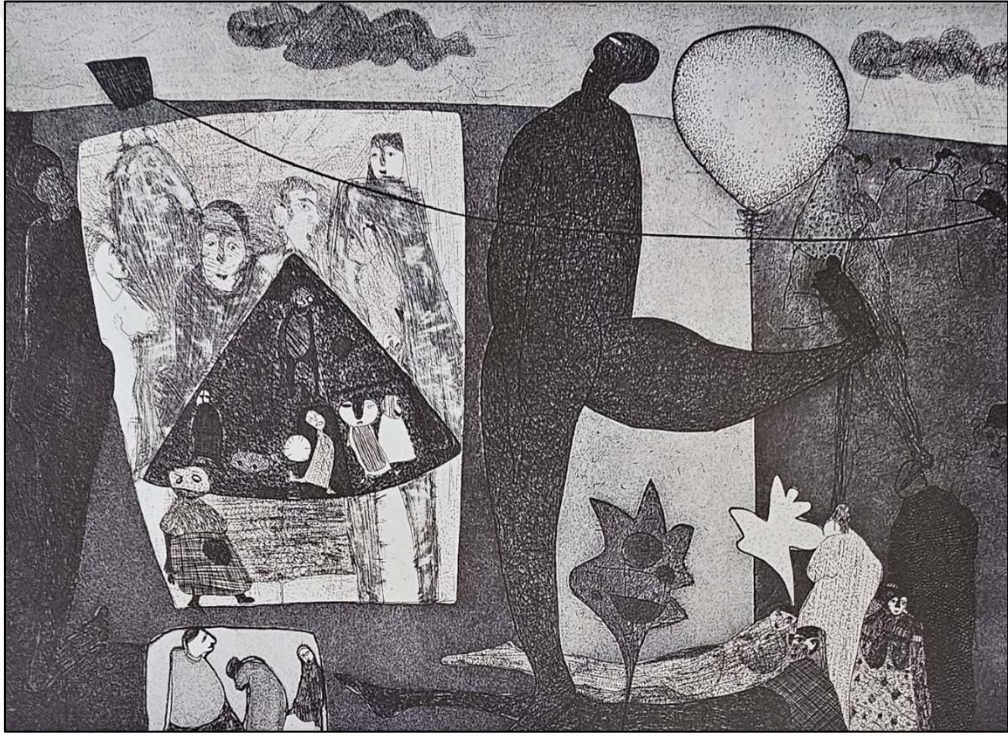
Resim 44. Titian, Aynalı Venüs (Venus with a Mirror), c. 1555, 124,5x105,5 cm, TÜYB, National Gallery of Art, Washington, USA (URL-21, 2023)

1555 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğinde oluşturulan “Aynalı Venüs” adlı eser (Resim 44), 124,5x105,5 cm boyutlarındadır. Eser, Amerika’nın Washington eyaletindeki National Gallery of Art’da yer almaktadır. Resimde bulunan kadın figürünün Maniyerist dönemin plastik diline ilişkin birçok özelliği yansıttığı düşünülmektedir. Figürün omuz genişliği ile baş kısmının oranlarının gerçek dışı resmedildiği söylenebilir. Aynı şekilde vücutta ve kollarda da deformasyonların olduğu gözlemlenmektedir. Sağ kol ile sol kolun birbirine uymaması ve sol kolun biçiminin gereğinden fazla bir şekilde bozulduğu söylenebilir. Ayrıca Maniyerist dönemdeki biçim bozma, resimde bulunan melek kanatlarına sahip çocuk figürünün gerçeğinden farklı bir şekilde kaslı ve olgun tasvir edilmesiyle de kendini göstermiştir. Bir önceki dönem olan Yüksek Rönesans’ın mükemmeliyetçi zihniyetine karşın burada deformasyonların olması, kendine özgü bir dil yaratan Maniyerist resmin genel özellikleriyle sanatçının anlayışının örtüştüğü anlamına gelmektedir. Yaptığı çalışmalarda insani duygulara önem veren ve mistik bir bakış açısı geliştiren Titian (Bazin,

2015, s. 311), bu eserinde de önde yer alan ve arka planda karanlık içerisinde belli belirsiz bulunan melek figürleri ile yine bu mistik yaklaşımı sürdürdüğü söylenebilir.

5.2. HAYATİ MİSMAN'IN GRAVÜRLERİNDE MANİYERİST İZLER

Araştırmanın ikinci alt amacı, “Feldman’ın sanat eleştirisi yaklaşımıyla Hayati Misman’ın gravürlerinin Maniyerist resim ile olan benzer yönlerinin belirlenmesi”dir. Bu alt amaca ulaşmak için doküman incelemesi ve yarı yapılandırılmış görüşme teknikleri kullanılmıştır. İncelenen dokümanların ve yapılan görüşmenin ardından Maniyerist resim ile benzer yönler taşıdığı düşünülen sanatçıya ait on gravür seçilmiştir. Bu gravürler aşağıda sunulmuştur.



Resim 45. Hayati Misman, Kompozisyon, 1974, 30x40 cm, Gravür, Arşiv (Eroğlu, 2002)

Hayati Misman’ın araştırma için seçilen ilk eseri (Resim 45), 1974 yılında gravür tekniğinde oluşturulmuştur. Eser, 30x40 cm boyutlarında olup sanatçının kendi arşivinde yer almaktadır. Bu çalışmada sanatçı, resmin sağ tarafına formu olmayan büyük bir figür yerleştirmiştir. Sağ alt kısımda dört figür yer almaktadır. Sağ üst kısımda ise belirsizlik içerisinde olan birkaç figür vardır. Resmin sol tarafında beyaz fon içerisinde resmedilen dokuz figür bulunmaktadır. Aynı kare içerisinde koni şeklini andıran biçimin içerisinde de yer alan bir figür topluluğu bulunmaktadır. Bu karenin alt kısmında ise üç figür yer

almaktadır. Resmin en solunda dikey bir biçimde çizilen bir figür daha bulunmaktadır. Çalışmanın genelinde bazı sembolik öğeler yer alırken fon kısmının siyah ve beyaz renklerle bölünmüş olduğu gözlemlenmektedir. Sanatçı, daha çok çizgisel ve renksiz bir biçimde gravürü oluşturmuştur. Resimde ayrıca Maniyerist resimde de olduğu üzere birden çok olay örgüsünün bütün halinde verildiği görülmektedir.



Resim 46. Hayati Misman, Kompozisyon, detay (Eroğlu, 2002)

Hayati Misman, Maniyerist etkilerin olduğu bu eserinde çizgisel bir form oluşturarak bazı öğelerde netlik verirken bazı öğelerde ise belirsizlik yaratmayı amaçlamıştır. Sanatçı, resmin genelinde bir karmaşa veya kaos yaratarak anlamlandırılması zor bir biçim ortaya koymuştur. Nitekim Maniyerist'lerin karmaşa içerisinde hikâye anlatmasının burada da olduğunu görmek mümkündür. Maniyerist bir eser niteliği taşıyan bu gravürde Hayati Misman'ın soyutlamayı, biçimleri deforme ederek vermeye çalıştığı söylenebilir. Sanatçının ilk gravürleri arasında yer alan bu eserinde insan ve insan ilişkilerini ve bu ilişkilerin toplumsal düzen içerisinde var olma sürecini ele alarak sıra dışı bir tarz ortaya koymaya çalıştığı söylenebilir (Resim 46).



Resim 47. Hayati Misman, HM2211-127, 1983, 44x52 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara (URL-22, 2024)

Hayati Misman'ın "HM2211-127" numaralı eseri (Resim 47) 1983 yılında gravür tekniğinde oluşturulmuştur. Eser, 44x52 cm boyutlarındadır ve Ankara'da Galeri Soyut'ta bulunmaktadır. Dağınık kompozisyonun uygulandığı resmin sol alt köşesinde üç kadın figürü sağ tarafında ise sıra halinde dizilmiş ağaçlar yer almaktadır. Ağaçların altında her biri farklı bir açıya sahip olan dört figür görülmektedir. Sanatçı, resmin kısmen orta kısmına denk gelen bölümünde toplamda on üç figür oluşturmuştur. Bu figürleri birbirinden bağımsız olarak konumlandırmıştır. Resimde gökyüzü olarak, Maniyerist resimde olduğu gibi siyah ve gri tonlarının kullanıldığı görülmektedir.



Resim 48. Hayati Misman, HM2211-127, detay (URL-22, 2024)

Mavi renk resmin genelinde hakimdir. Maniyerist resimde sıklıkla karşımıza çıkan mekân kurgusunun olmayışı, figürlerin adeta havada uçuyormuş gibi durmaları ve derinlik algısının tek boyuta indirgenmiş olması Hayati Misman'ın bu gravüründe de görülmektedir. Little (2006), Maniyerist resimlerde figürlerin havada uçuyormuş izlenimi verdiğini ve zeminden bağımsız bir şekilde resmedildiklerini belirterek sanatçıların neden böyle bir yaklaşım sergiledikleri konusunda ulaştığı tespitler neticesinde bunun da bir tarz (üslup) olarak ifade edilmesi gerektiğini ortaya koymuştur.

Misman'ın gravürlerinde birden fazla olay örgüsünü aynı karede vermiş olması, figürleri gerçeğinden farklı bir biçimde uzun boylu, küçük kafalı ve deforme ederek yansıtması da O'nun gravürlerinin Maniyerist resimle olan benzerlikleri arasında sayılabilir (Resim 48).



Resim 49. Hayati Misman, HM2211-127, detay (URL-22, 2024)

Sanatçı, bu çalışmasında her bir izleyicide farklı bir anlam uyandırması amacını gütmüş olmalıdır. Kimi izleyicide mavi tonlarının olduğu bölüm denizi, ağaçların olduğu bölüm ise karayı temsil edebilir. Kimi izleyicide ise siyah ve tonlarının olduğu bölüm karayı, mavi kısımlar gökyüzünü ifade edebilir. Sanatçının, izleyicide bıraktığı farklı anlam ve

anlatım özelliklerinin Maniyerist resimlerde de tespit edildiği söylenebilir. Sanatçı, bu eserinde insan ilişkilerini doğal ortamlar kullanarak ve bunları deforme ederek vermiştir. Bu yaklaşım, sanatçıyla Maniyerist tarzın benzerlikleri arasında doğru bir orantı kurulmasını sağlamaktadır (Resim 49).



Resim 50. Hayati Misman, Kompozisyon, 1984, 40x50 cm, Gravür, Arşiv (Eroğlu, 2002)

Resim 50’de bulunan eser, 1984 yılında gravür tekniğinde oluşturulmuş olup 40x50 cm boyutlarındadır. Eser, sanatçının kendi arşivinde bulunmaktadır. Sanatçı bu eserinde çok sayıda kadın figür topluluğu kullanmıştır. Misman gravürlerinin öznesi olan kadın figürü kullanımını şu şekilde açıklamıştır (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024):

“Çalışmalarında belirli bir tema yoktur fakat Almanya Kassel Üniversitesindeki Master sürecinde tez konum olan kadınlar ve kadın figürü üzerine yaptığım çalışmaları şimdi de sürdürmekteyim. Doğayı feyz alarak ve doğayı taklit etmeden ve dışavurumcu bir bakış açısıyla eserlerimi oluşturmaya çalışıyorum.”

Resmin sağ tarafında yer alan dört kadın figürü merkezi figürler olarak göze çarpmaktadır. Sol tarafta ise beyaz bir fon içerisinde dört orta büyüklükte dört tane de küçük oranlara sahip figür resmetmiştir. Yatay bir şekilde resmi ikiye böldüğümüzde alt kısımda

büyük bir figür topluluğu içi çe ve artarda gelecek bir biçimde resmedilmiştir. Üst kısım orta tarafında ise yine bir figür topluluğu yer almaktadır. Sol tarafına gelindiğinde ise koşar vaziyette bir at ve sola yatmış bir kadın figürü yer almaktadır. Resmi üst en sol kısmında bağımsız bir şekilde ayakta duran bir figür daha yer almaktadır (Resim 50).



Resim 51. Hayati Misman, Kompozisyon, detay (Eroğlu, 2002)

Fon olarak dört katman yer alırken buna karşın alt tarafta derinlik algısı olmaksızın üç farklı geçiş noktası yer almaktadır. Bu gravürün Maniyerist etkinin fazlaca hissedildiği çalışmalar arasında olduğu söylenebilir. Gravürde hâkim olan karmaşanın, iç içe geçmiş olay örgüsünün, havada uçar gibi duran hareketli figür topluluklarının ve figürlerdeki deformasyonların Maniyerist izleri işaret ettiği söylenebilir (Resim 51).



Resim 52. Hayati Misman, Kompozisyon, detay (Eroğlu, 2002)

Çizgisel etkinin yanı sıra kahve ve tonlarının da kullanıldığı bu çalışmada sanatçı, insan bedenlerini değiştirerek detaydan yoksun bırakmaya çalışmıştır. Sol tarafta yer alan dört kadın figürü ele alınacak olursak uzun vücutlu ve uzun boyunlu bu figürlerin Maniyerist resimdeki Parmigianino'nun “Uzun Boyunlu Meryem” (bkz. Resim 26) adlı eserini anımsattığı söylenebilir (Resim 52).



Resim 53. Hayati Misman, HM2208-38, 1985, 67x70 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara (URL-23, 2024)

“HM2208-38” numaralı eser (Resim 53), 1985 yılında gravür tekniğinde oluşturulmuştur. Eser, 67x70 cm boyutlarında olup Ankara’da Galeri Soyut’ta bulunmaktadır. Misman, bu çalışmasında diğer gravürlerinde olduğu gibi ağırlıklı olarak kadın figürlere yer vermiştir. Resmin merkezinde yaklaşık olarak 1/3’lük alan kaplayan bir kadın portresi yer almaktadır. Merkezi figürün önünde, resmin alt orta kısmında oturmuş iki kadın figürün olduğu görülmektedir. Bu figürlerin sağ ve sol kısmında toplamda dört figür

bulunmaktadır. Çerçeveyi andıran ve resmi çevreleyen mavi şeritte ise yedi belirgin beş belirsiz figür yer almaktadır. Sol alt kısımda mavi şerit içerisinde yer alan bir yapı mevcuttur.

Merkezde yer alan portrede figürün boynu deformasyona uğratarak gerçek dışı bir görünüm oluşturulmuştur. Diğer figürlere oranla orantısız bir biçimde büyük resmedilen bu figürde mat renkler kullanılmıştır. Arka fonun beyaz olması ve çerçevede mavi rengin kullanılması derinlik etkisini az da olsa sağlayabilmiştir. Maniyerizm’de olduğu gibi bu gravürde de konu birden fazla olay örgüsüyle anlatılmaya çalışılmış ve figürlerde de Maniyerist resimlerde olduğu gibi biçim bozmalar görülmüştür. Misman eserlerinde Maniyerist izlere dair şunları dile getirmiştir (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024):

“Maniyerist dönem çalışmalarını, doğanın yaptığını değil doğanın insanda uyandırdığı etkiyi ifade eden çalışmalar olduğunu düşünüyorum. Bazı Maniyerist eserlere göre soyutlamaların olduğunu söyleyebilirim. Dışavurumcu bir yaklaşımla elde edilen bu resimlerin Maniyerist tanıma uyduğunu söyleyebilirim”.



Resim 54. Hayati Misman, HM2211-83, 1986, 78x107 cm, Gravür, Galerı Soyut, Çankaya, Ankara (URL-24, 2024)

1986 yılında gravür tekniğinde yapılmış olan “HM2211-83” numaralı eser (Resim 54), 78x107 cm boyutlarında olup Ankara’da Galerı Soyut’ta bulunmaktadır. Hayati Misman bu çalışmasında figürlerin tamamını kadınlardan oluşturmuştur. Resmin sağ alt

kısımında ve sol alt kısmında belirgin olarak üçer figüre yer vermiştir. Her iki kısımda da birer figür bir kaide üzerine oturmuş biçimde resmedilmiştir.

Kırmızı rengini bir şerit biçiminde resmin orta üst kısmında tüm figürlere çatı olacak şekilde yerleştirmiştir. Bu kırmızı şeridin üzerinde mavi tonlarının dalgalar halinde biçimlendirildiği görülmektedir. Altta ayrı bir resim karmaşık bir şekilde kadın figürlerin ortasında konumlandırılmıştır. Arka fon siyah, zemin de gri tonla baskı alınarak birbirinden ayrılması sağlanmıştır.



Resim 55. Hayati Misman, HM2211-83, detay (URL-24, 2024)

Resimde parlak kırmızı rengin dışında Manierist resimde olan mat ve soğuk renklerin yaygın olduğu görülmektedir. Yine Manierist dönemin tipik özelliklerinden olan birden fazla konunun aynı resimde verilmesinin bu gravürde de rastlandığını söylemek mümkündür. Figürlerin uzuvlarının biçimlerinin bozulmalara uğratıldığı ve form açısından gerçektışı olabilecek şekilde aktarıldığı da söylenebilir (Resim 55).



Resim 56. Hayati Misman, HM2211-175, 1990, 20x20 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara (URL-25, 2024)

“HM2211-175” numaralı eser (Resim 56) 1990 yılında gravür tekniğinde yapılmış olup 20x20 cm boyutlarındadır. Eser, Ankara’da Galeri Soyut’ta bulunmaktadır. Resimde merkezi figür olmamakla birlikte sağ kısımda dikey bir figür sol tarafta ise kolları ve bacak formu olmayan sağa doğru yönelmiş ve vücudunun yarısı boşluğa uzanmış bir figür bulunmaktadır.

Soldaki figürün bir kısmıyla temas eden ve kaideye benzer bir şekil içerisinde beyaz fon kullanılarak resmedilen birden çok figür, belli belirsiz şekillerde resmedilmiştir. Sağ kısımda ayakta duran kadın figürün yüz hatları belirgin değildir. Biçim olarak uzuvların detayları yoktur. Yatay çizgiler içerisinde belirsizleştirilmeye çalışılan figürde kollar ve el detayları deforme edilerek Maniyerist resme bir noktada yaklaşılmış durumdadır. Sağdaki figürde ise kollar ve ayaklar belirtilmemiş ve buna karşın yüz detaylandırılmıştır. Çizgilerle figürün belirsizleştirilmesi burada da söz konusudur. Bu çizgilerin resimde dinamik bir etki yarattığı da söylenebilir.



Resim 57. Hayati Misman, HM2211-175, detay (URL-25, 2024)

Kaideyi andıran şeklin içerisinde tıpkı Maniyerist resimde olduğu gibi birden fazla olay örgüsünün olduğunu görmek mümkündür. Arka fonun siyah ve tonları ile mavinin tonları resmin geneline yayılmış durumdadır. Bu anlamda Maniyeristlerin kullandığı renk ve tonlarla da benzerlik gösterdiği söylenebilir (Resim 57). Sanatçı eserlerindeki renk kullanımını şu şekilde açıklamıştır (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024):

“Renk olarak genellikle mavi, kırmızı ve siyah tonlarını tercih ediyorum. İlk dönem gravürlerimde daha çok siyah ve beyaz ağırlıklı çalışmalar mevcut. Sonraki dönemlerde ise renkli baskılarda mavi, kırmızı ve siyahın tonlarını kullanmaya başladım. Işık algısı çok fazla yoktur çalışmalarında ve tek boyutla çalışıyorum. Maniyerist resimdeki bu benzerlikler tesadüfi olarak beni de şaşırtmıştır”.

Misman atölyesinde yapılan görüşmede eserleri ile Maniyerist resim arasında benzerlikler olduğunu belirtmesine karşın Maniyerist dönemi örnek alarak çalışmalar yapmadığını da eklemiştir. Sanatçı eserlerinde, kadının özgürlüğünü ön plana çıkararak itaat altına alınmaması gerektiğini ve toplumsal eşitsizliğin kadın üzerindeki yansımalarını kendi yorumuyla ifade etmeye çalışmıştır.



Resim 58. Hayati Misman, HM2211-164, 1991, 20x20 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara (URL-26, 2024)

“HM2211-164” numaralı eser (Resim 58) 1991 yılında gravür tekniğinde oluşturulmuştur. Ankara’da Galeri Soyut’ta bulunan eser, 20x20 cm boyutlarındadır. Bu eserde sanatçı sol orta kısımda yer alan kadın figürünü, merkezi figür olarak konumlandırmıştır. Resim üst ve alt kısım olmak üzere ikiye ayrılmış durumdadır. Kolajı andıran üst kısımda çizimler devam niteliğindedir. Üst kısımda insan uzuvlarının deforme edilerek çizildiği gözlemlenmektedir.

Resimde belirsizlikler içerisinde farklı olayların anlatıldığı söylenebilir. Alt kısımda merkezi figürün sol tarafında, üst kısımdaki belirsizlik devam etmektedir. Sağ tarafında ise belli belirsiz bir figür ve etrafında uzuvları andıran çizgisel formlar yer almaktadır. Üst ve alt tarafta fon olarak kullanılan renklerin Maniyerist dönemin izlerini taşıyan renklerle benzerlik taşıdığı söylenebilir.



Resim 59. Hayati Misman, HM2211-164, detay (URL-26, 2024)

Merkezi figür, Maniyerizm döneminin öncülerinden sayılan El Greco’nun “Beşinci Mührün Açılışı” (bkz. Resim 19) adlı eserinde olduğu gibi gerçek insan boyutlarından farklı ve uzuv boyutlarının yüzeysel, orantısız ve ayrıntısız bir biçimde resmedildiği gözlemlenmiştir (Resim 59). Misman eserlerinde kullandığı figüratif öğeler için şunları dile getirmiştir (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024):

“Gravürlerimdeki atmosfer, o an gelişen duygu durumu üzerinden ortaya çıkan bir yansımadır denilebilir. Figür veya figüratif öğeler ile sembolik ifadelerin çoğunlukla yer aldığı gravürlerimde Maniyerist benzerliklerin olduğunu bazı Maniyerist eserlere bakarak anlayabilirim. Bu benzerlikler olabilir, önemli olan izleyicide nasıl bir etki bıraktığıdır”.

Sanatçı, diğer gravürlerinde olduğu gibi bu gravür çalışmasında da kadın figürünü ön planda tutmaya çalışmış ve figür boyutunu daha dikkat çekici bir hale getirerek kadının toplumdaki yerine ilişkin farkındalık yaratma çabası içerisine girmiştir.



Resim 60. Hayati Misman, HM2211-105, 1992, 66x69 cm, Gravür, Galerı Soyut, Çankaya, Ankara (URL-27, 2024)

“HM2211-105” numaralı eser (Resim 60) 1992 yılında gravür tekniğinde yapılmış olup 66x69 cm boyutlarındadır. Eser, Ankara’da Galerı Soyut’ta yer almaktadır. Sanatçı bu eserinde, yüzeyin 1/3’ünü kaplayan kısmen diyagonal bir konumda bir kadın figür resmetmiştir. Bu merkezi figür hem havada uçuyormuş hissi hem de bir zeminde uzanıyormuş hissi vermektedir. Figürün kolunun gerçek dışı büyük bir şekilde başının altında konumlandırıldığı, parmaklarının ise oldukça uzun ve orantısız olarak resmedildiği görülmektedir. Figürün vücudunda siyah, kollarında mavi, gökyüzünde beyaz ve vücudunun yaslandığı zeminde ise kırmızı renk kullanılmıştır. Kullanılan bu renklerin, kompozisyonun ve figürün uzuvlarının gerçekdışı olmasının Maniyerist dönem resimlerinin özellikleri ile örtüştüğü söylenebilir.

Kendisini dışavurumcu bir ressam olarak tanımlayan Misman, “gravür sanatında kendime has aletler ve yöntemler geliştirerek tarzımı oluşturdum. Maniyerist örneklerle baktığımda benzer kısımların olduğunu söylemek mümkündür” şeklinde ifadesiyle gravürleri ile Maniyerizm arasında bağ kurmuştur (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024).

Hayati Misman, bu çalışmasında diğer birçok gravürünün aksine kadın figürünün fiziksel özelliklerini çarpıcı bir biçimde belli ederek resmetmiştir. Kütlesel bir yapıya sahip olan bu kadın figürü aynı zamanda Titian'ın "Aynalı Venüs" adlı resminde olduğu gibi narin bir tavır da sergilemektedir (bkz. Resim 44).

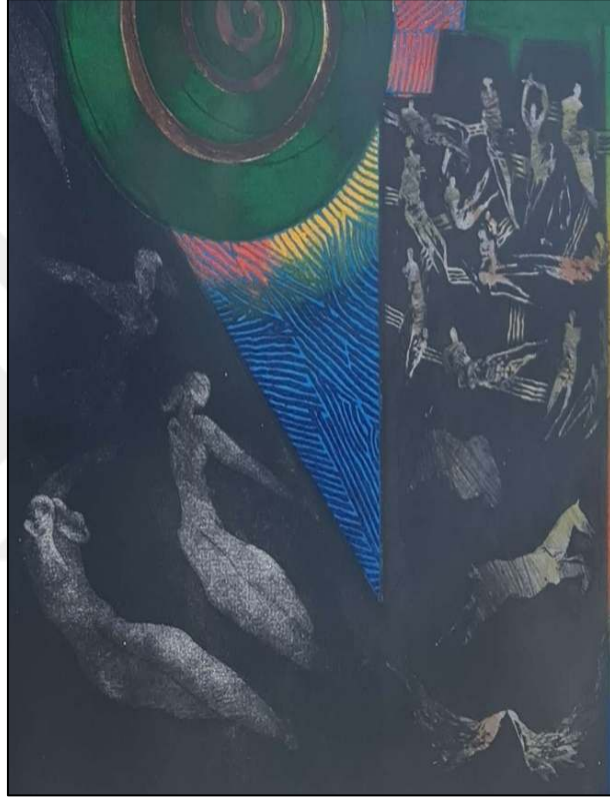


Resim 61. Hayati Misman, HM2211-117, 2000, 66x69 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara (URL-28, 2024)

2000 yılında yapılan "HM2211-117" numaralı eser (Resim 61), 66x69 cm. boyutlarında olup Ankara'da Galeri Soyut'ta bulunmaktadır. Sanatçının orta dönem eserlerinden olan bu gravürde üç farklı olay veya bölümden bahsedilebilir. Sağ tarafta belli olan on tane insan figürü her biri farklı bir hareket halinde resmedilmiştir. Bu figürlerin alt tarafında bir at figürü ve onun altında da kanatlar çizilmiştir.

Gravürün sol tarafında, diğer figürlerden daha büyük ve siyah zemin üzerinde beyaz renkle merkezi figür konumunda olan bir kadın figürü yer almaktadır. Ellerini çapraz bir

biçimde birleştiren bu figürün hareketi bir balerinini andırmaktadır. Figürün arkasında dördü belli ikisi belirsiz olan toplamda altı kadın figürü daha fon içerisinde resmedilmiştir. Resmin orta kısmında ise spiral bir biçim diyagonal bir şekilde konumlandırılmıştır. Bu şeklin sol üst kısmında dokuz figür yer almakta olup bunlardan biri at üzerinde tasvir edilmiştir. Yine bu şeklin sağ üst kısmındaki beyaz zemin üzerinde figürü anımsatan belli belirsiz formlar aktarılmıştır.



Resim 62. Hayati Misman, HM2211-117, detay (URL-28, 2024)

Gravürdeki kadın figürlerinin vücutları genellikle uzatılmış ve sivrilmiş bir biçimde belirgin hatlar olmadan resmedilmiştir. Manierist dönem sanatçılarında merkezi figürün göğse doğru uzanması ve diğer tüm figürlerden çok daha büyük ve uzuvlarının gerçeğinden farklı bir biçimde olması gibi özelliklerin birçoğu Misman'ın bu gravüründe de görülmektedir (Resim 62). Misman figürlerindeki biçim bozmalar ve bunların Manierist resimlerdeki benzerlikleri ile ilgili şunları dile getirmiştir (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024):

“Manierist dönem ile ilgili çok fazlaca bilgiye sahip olmamakla birlikte görmüş olduğum örnek eserler üzerinden yola çıkacak olursak, bazı noktalarda şaşırtıcı benzerliklerin olduğunu söyleyebiliriz. Figür boylarının soyutlanarak uzatılmış olması, uzuvların deforme edilmiş olması gibi benzerliklerin olduğunu söylemek mümkündür.”



Resim 63. Hayati Misman, HM2211-89, 2012, 64x109 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara (URL-29, 2024)

“HM2211-89” numaralı eser (Resim 63) 2012 yılında gravür tekniğinde oluşturulmuştur. Eser, 64x109 cm boyutlarında olup Ankara’da Galeri Soyut’ta bulunmaktadır. Sanatçı, bu gravüründe yaklaşık olarak kırk beş belirli on beş belirsiz olmak üzere toplamda altmışa yakın bir figür topluluğu resmetmiştir. Bu çalışmada her bir figürün vücut hareketi birbirinden farklıdır.

Gravür yüzeyinin bütününe dolduran figürlerin hepsinde deformasyonlar mevcuttur ve olay örgüsü karmaşıktır. Havada uçan figürlerin yanı sıra maskların da çoğunlukta olduğu bu eserde çizgisel çalışma hâkimdir. Renk olarak siyah, beyaz ve gri tonlarından oluşan gravürde, gri tonlarının daha çok figürlerdeki ışık gölgeyi yansıtmak için kullanıldığını gözlemlemekteyiz.



Resim 64. Hayati Misman, HM2211-89, detay (URL-29, 2024)

Maniyerist dönemin önde gelen sanatçılarından olan Pontormo'nun da birden fazla olay örgüsü ve figüratif öğeleri aynı anda resmetme gibi özelliklerinin olduğu düşünülürse; bu gravürün bu açıdan Maniyerist dönem özellikleriyle benzerlikler taşıdığı söylenebilir. Aynı şekilde Maniyerist akıma birçok eser kazandıran Tintoretto'nun "Kölenin Mucizesi" (bkz. Resim 23) adlı eserinde; havada uçan figürler, kalabalık figür topluluğu, aynı anda birden fazla olay örgüsünün işlenmiş olması gibi durumlar da göz önünde bulundurulduğunda, Hayati Misman gravürlerinde de bu benzerliklerin olduğu söylenebilir (Resim 64). Misman da çalışmalarının Maniyerist resimle olan benzerlikleri ile ilgili şunları dile getirmiştir (Hayati Misman, kişisel görüşme, Mayıs 2024):

"...bazı benzerliklerin olduğunu söylemek mümkündür, nitekim birden fazla olay örgüsü ve iç içe geçmiş figürlerin derinlik algısından yoksun olması, bir izleyici gibi benim de benzerlik kurabildiğim noktalar arasında yer almaktadır."

Hayati Misman, bu eserinde iç içe geçmiş birçok kadın figürünü resmederken toplum içerisindeki kaosa ve kadın üzerindeki baskıya, kendi çizim tekniğiyle, üslubuyla ve bakış açısıyla dikkat çekerek toplumsal düzenin bu karmaşayla sağlanamayacağını anlatmaya çalışmıştır.

6. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmanın birinci alt amacı kapsamında Feldman'ın sanat eleştirisi yaklaşımıyla Rönesans sonrası ortaya çıkan Maniyerist döneme ilişkin resimlerin plastik dilinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu kapsamda Maniyerist döneme ait olarak incelenen dokuz eserde bilinçli bir şekilde biçim bozma-deformasyon yapıldığı görülmüştür. Nitekim, Maniyerist sanatçılardan olan El Greco'nun üslup anlayışında bu tespitlere ulaşmakla birlikte eserlerinde yer yer kapalı ve dikey pramidal kompozisyon kullandığı, perspektifi soldan sağa ve/veya sağdan sola şeklinde uyguladığı görülmektedir. Sanatçı, her çalışmasında Maniyerist dönemin farklı bir boyutunu ele almakla birlikte genel manada figür boyutlarını abartılı bir biçimde vermiş ve renklerde de pastel tonlarını kullanarak “kasvetli” diyebileceğimiz bir atmosfer ortaya koymuştur.

Bir diğer Maniyerist sanatçı Titian, figürlerin gerçeklikten uzak uzuvları ile biçim bozmaları, soluklaşan renk tonları, karmaşık ve açık kompozisyon kullanımı ile Maniyerist resmin tipik özelliklerini eserinde yansıtmıştır. Parmigianino ise “Uzun Boyunlu Meryem” adlı çalışmasında El Greco ve Titian'ın resimlerinde olan Maniyerist tavırları da kullanarak yeni ve farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. Bu eserde, pastel tonlarını kullanmasının yanı sıra ‘S’ duruşuna sahip olan merkezi figürü olağandışı bir biçimde uzatması, küçük başlı ve iri vücutlu resmetmesi dikkat çekmektedir. Turani (2007) de, Maniyerizm'in özelliklerinin abartılı uzunlukta olduğunu, küçük başlı ve iri gövdelere sahip olduğunu, hacimsel açıdan ovalleştirilerek resimlere yansıtıldığını ortaya koymuştur.

Yıldırım, Neziroğlu ve Erten (2009), araştırmalarında Maniyerizm'in Rönesans'a karşı çıkan bir anlayış olduğunu, taklit etmenin ideal formlara ulaşılmış olsa bile monoton bir anlayışın devam edilebileceği olgusunu kabul etmediklerini ve Maniyerizm'in sanata getirmiş olduğu hareketliliğin, değişimin Barok akımına da zemin hazırladıklarını ifade etmişlerdir. Denizel (2012), Maniyerizm'in karşılığını abartı, hareket olarak ifade etmiştir. Üslup (tarz) açısından uzatılmış formların hareket kazandırdığını bu yüzden devinimin ve abartının olduğu resimlerin Maniyerist resim kategorisinde ele alınabileceğini belirtmiştir. Benzer şekilde Geçen ve Dede (2021) araştırmalarında, Maniyerizm'de biçimsel açıdan figürlerde bilinçli bir şekilde oluşturulan abartı neticesinde ortaya çıkan orantının bozuk

olması ve perspektif-mekân-figür üçlemesinin yarattığı sorunların nedenlerini inceleyip deformasyonun kaynağına dikkat çekmek istemiştir.

Bülbül (2017) ise araştırmasında Maniyerizm'in yapaylık ve kurgu üzerine temellenen özgün tavrına değinerek bu dönemin öteki gerçeklik olarak da ifade edilebileceğini ortaya atmıştır. Özkan Neğiş (2022) araştırmasında Maniyerist eserlerde renk konusuna değinmiştir. Araştırmacı, Maniyeristlerin Rönesans döneminden farklı olarak soğuk renkler kullanıldığı ifade edilmiştir. Aynı şekilde figür anatomilerinin deformasyona uğramış olması, halktan insanların eserlere dahil edilmiş olması gibi etkenlerin Maniyerizm'in Rönesans resim sanatının ideal kavramına eleştirel bir bakış açısı ortaya koyduğunu belirtmiştir. Aynı şekilde Özgür (2017) çalışmasında, Rönesans'ın mükemmel resim anlayışının Maniyeristler tarafından yıkıldığını ifade ederek, karmaşık konuların ön planda olması ve taklit edilenin değil de var olanın bozulmaya uğratılmasıyla yeni bir dönemin başladığını belirtmiştir. Akpınar (2015) ise Maniyerizm'de denge kavramının ortadan kalktığını söyleyerek insan anatomisinin deformasyona uğradığını anlatmıştır. Yayman Ataseven (2018) çalışmasında, iki dönem arasında yer edinen Maniyerizm'in kuralsızlıklar içerisinde var olduğunu ve bunun neticesinde de Barok dönemin başladığını ifade etmiştir. Altın (2019) da Maniyerist dönemin ortaya çıkışının altında yatan sebeplerin siyasal ve toplumsal durumlardan kaynaklandığını ve bunun sonucunda farklı-değişik anlatım biçimlerinin meydana geldiğini belirtmiştir. Rankin (1986), Maniyerist sanatçılarının kişilik özelliklerinin çalışmalarına yansıma durumlarını incelemiştir. Maniyeristlerin Rönesans'tan tamamen kopmadığını ifade etmiştir. Bu bağlamda tüm bu araştırmaların Feldman'ın sanat eleştirisi yaklaşımıyla Maniyerist resmin plastik dilini ortaya koyan bu araştırmanın sonuçları ile örtüştüğü görülmüştür.

Bununla birlikte araştırmanın ikinci alt amacı doğrultusunda, Hayati Misman'ın gravürlerinin Maniyerist resimde ortaya çıkan biçim bozma-deformasyon, renk, perspektif ve kompozisyon değişimleri ile olan benzer yönleri yine Feldman'ın sanat eleştirisi yaklaşımıyla ele alınmıştır. Buna göre Misman'ın gravürlerinde, taklit etme veya birebir resmetme anlayışından uzaklaşarak Maniyerist resimlerde olduğu gibi figürlerin uzuvlarını farklılaştırdığı ve deformasyona uğrattığı görülmüştür. Ayrıca bu figürlerin mekândan bağımsız, iç içe geçmiş bir şekilde uçuyormuş gibi resmedildiği, derinlik algısının olmadığı ve birden fazla olay örgüsünün yansıtıldığı görülmüştür. Sanatçının renk seçiminde de yine

Maniyerist dönemde olduğu gibi kimi zaman soğuk, pastel ve mat renklere yer verdiği görölmüşür.

Hayati Misman, sanatta doğayı taklit etmek yerine doğanın insanda bıraktığı etkiyi irdelemek gerektiğini ifade etmiştir. Diğer bir ifadeyle görüneni olduğu gibi değil de sanatçıda bıraktığı etki ve duygusal çağrışımlarla resmetmenin bir bakıma soyutlamanın kendine özgü bir stil oluşturduğunu belirtmiştir. Çalışmalarının bazılarında figür uzuvlarını uzatarak ve belirsizleştirerek tasarlayan Misman, dışavurumcu bir yaklaşım benimsediğini ve kendine özgü bir üslup (tarz) oluşturduğunu ifade etmiştir. Ayrıca Misman, Maniyerist dönemden esinlenerek eser üretmediğini ancak bazı gravürlerinin Maniyerist eserlerle benzerlikler taşıdığını ifade etmiştir.

Ülkemizde sanat eleştirisi ve resim çözümlenmesi bağlamında daha fazla araştırmaya ihtiyaç olduğu söylenebilir. Bu anlamda sanat eleştirisi yöntemiyle daha fazla dönem ve sanatçının birlikte ele alındığı araştırmalar yapılabilir. Ayrıca gravür alanında çalışmalar yapan Türk sanatçılara araştırmalarda daha fazla yer verilebilir.

7. KAYNAKÇA

- Akalan, G. (2000). *Gravür*. Çanakkale: Kale Seramik Sanat Yayınları.
- Akgün, S. (2021). Ezoterik düşünce ve ikonografik çözümleme bağlamında El Greco'nun "İsa'nın Vaftiz Edilişi" adlı eserinin analizi. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 2(2), 132-144.
- Akkaya, T. (2014). *Akademik ve disiplinlerarası yeni sanat eleştirisi kuramı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Akpınar, A. (2015). *Rönesans ve barok dönemi sanatçılarına ait eskizlerin temel sanat eğitimi açısından önemi*. Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Alakuş, A. & Mercin, L. (2011). *Sanat eğitimi ve görsel sanatlar öğretimi*. Ankara: Pegem Akademi Yayınevi.
- Altın, A. (2019). *Resim sanatında bir ifade aracı olarak leke*. Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Artut, K. (2013). *Sanat eğitimi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Aslan, M., & Kayahan, Z. (2022). Bir öykünmenin hikayesi; Goya'nın baskıresimleri. *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(60), 223-236.
- Aslier, M. (1983). *Grafik sanatlar tarih ve yorumlar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Sanatlar Bölümü Yayınları.
- Avdan, H. (1995). *Baskıresim sanatında soyut eğilimler*. Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Aziz, A. (2022). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri ve teknikleri*. Ankara: Nobel Akademik Yayınları.
- Balcı, F. (2013). *Sanat eleştirisine giriş*. İstanbul: Kriter Yayınları.
- Barrett, T. (2012). *Sanatı eleştirmek: Günceli anlamak*. G. Metin (Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barrett, T. (2019). *Neden bu sanat? Çağdaş sanatta estetik ve eleştiri*. E. Erment (Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bazin, G. (2015). *Sanat tarihi: Sanatın ilk örneklerinden günümüze*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Beyoğlu, A. (2007). *Cumhuriyet sonrası Türk resminde mekân olgusu*. Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.

- Bilginer, O. (2014). Serigrafinin tarihçesi ve Türkiye’de serigrafi sanatı. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi*, 31, 13-28.
- Boydaş, N. (2002). *Estetik ve sanat kuramları*. Yayınlanmamış Yüksek lisans ders notları, Ankara.
- Boydaş, N. (2007). *Sanat eleştirisine giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Budumlu İldeş, G. (2023). Gravür sanatı ve sanat eğitime katkıları üzerine bir değerlendirme. *Journal of Arts*, 6(4), 271-281.
- Bülbül, M. (2017). Portre ve öz-portrenin görsel sanat tarihi açısından önemi. *Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(1), 95-111.
- Can Gürbüz, G. (2021). Araştırmacı sanat eleştirisi ve bir sanat eleştirisi örneği. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 7(14), 150-164.
- Cromer, J. (1990). *Theory and Practice of Art Criticism in Art Education*. ABD: National Art Education Association Publ.
- Çelik, H. (2000). *Gravür sanatı*. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Çelik, H. (1995). *Gravür sanatı*. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Davis, B. (1988). *Mannerist prints: International style in the sixteenth century*. Los Angeles: County Museum of Art.
- De Girolami Cheney, L. (2014). *Arcimboldo*. B. Kovulmaz (Çev.). İstanbul: YKY Yayınları.
- Denizel, D. (2012). Sanatın yeni evresi olarak bilgisayar oyunları. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 13, 107-143.
- Dikici, E. (2022). *Resim sanatında dışavurumu bedenselleştirmek*. Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Duman Ercan, Y. (2016). *Antikçağ Barok sanatının Avrupa Barok sanatına yansıması*. Yüksek lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- Erinç, S. M. (2003). Eleştiri yapmanın ve eleştirmen olmanın koşulları. *Anadolu Sanat, Süreli Sanat ve Kültür Dergisi*, 14(22), 33-36.
- Eroğlu, Ö. (1997). *Resim sanatı: Tarihsel anahatlar, terminoloji, sanatçılar*. Bursa: Eren Yayıncılık.
- Eroğlu, Ö. (2002). *Hayati Misman*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayıncılık.
- Ersoy, A. (2010). *Sanat eleştirisi*. İstanbul: Artes Yayınları.
- Esmer, H. (2006). Zorlu bir oyun. *Art & Life Hobi Craft Sanat ve Yaşam Dergisi*, 14, 34-35.
- Esmer, P. (2011). *Türkiye’de baskıresme bakmak*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.

- Feldman, E. B. (1994). *Practical art criticism*. NJ: Prentice Hall.
- Feldman, E. B. (1992). *Varieties of visual experience*. New York: Harry N. Abrams. Inc., Publishers.
- Feldman, E. B., & Woods, D. (1981). Art criticism and reading. *Journal of Aesthetic Education*, 15(4), 75-95.
- Fleming, J., & Honour, H. (2016). *Dünya sanat tarihi*. H. Abacı (Çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Geçen, F., & Dede, B. (2021). Maniyerist sanat anlayışında eserlerdeki biçimsel bozulmalar ve vurgu. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(38), 374-379.
- Germeç, U. (2019). Çağdaş Türk gravür sanatının Çanakkaleli öncüsü: Fethi Kayaalp. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(55), 289-296.
- Gombrich, E.H. (2007). *Sanatın öyküsü*. E. Erduran & Ö. Erduran (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gölönü, G. (1979). *Kazı resim*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayıncılık.
- Grabowski, F., & Fick, B. (2012). *Baskı resim kapsamlı materyaller & teknikleri rehberi*, S. Atay Eskier & A. Z. Tunç (Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Gür, N. (2023). *1960 sonrası sanatta "ev" kavramının metafor olarak kullanımı*. Sanatta yeterlilik tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Gürler, Z., Doyran, Y. E., & Yılmaz, B. (2019). Özgün baskı resim sanatı üzerine bir araştırma, *Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını*, 4(6), 408-429.
- Habermas, J. (1994). *Modernlik: Tamamlanmamış bir proje*. N. Zekâ (Çev.). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Hahn, R. (2004). A witness to Tintoretto. *Southwest Review*, 89(2/3), 192-212.
- Hakan Dönmezler, S. (2012). *Türkiye'de baskı resmin gelişimi üzerine bir analiz*. Ankara: Murat Kitabevi.
- Hasol, D. (2010). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*. (21. bs., C. 338-3). İstanbul: Yem Kitabevi.
- Hurwitz, A., & Day, M. (1991). *Children and their art: Methods for the elementary school*. ABD: Harcourt Brace Javanovich Publishers.
- İnce, B. (2005). Lisansüstü sanat eğitiminde bir öğretim alanı olarak sanat eleştirisi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17, 89-91.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

- İrak, M. (2019). *600 yıllık desen serüveni: Ustalara saygı*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi. (2020). *Baskı resim nedir?*. <https://www.imoga.org/tr/what-are-we-doing/what-is-print-picture/> adresinden 16 Mayıs 2024 tarihinde edinilmiştir.
- İşler, A. (1995). “*Sabri Berkel anısına*” *Gravür atölyesi sergisi kataloğu*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve sanat dersleri*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Karaalan, S. Ö. (2015). Sağlık açısından geleneksel gravür tekniklerine yeni bir alternatif. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(6), 103-122.
- Karabulut, N., Karakuzu, M., & Konca, Y. (2008). Sanat eğitiminde pedagojik eleştiri yöntemleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 21, 87-111.
- Kaya, O. (2015). *Sanat*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Kırbaş, K. B. (2020). *Batı resim sanatında yaşlı beden imgesi*. Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Kırıçoğlu, O., & Stokrocki, M. (1997). *Ortaöğretim sanat öğretimi*. Ankara: YÖK/Dünya Bankası, M.E.G.P.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kuban, D. (2016). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*. (14. bs., C. 308-3). İstanbul: Yem Kitabevi.
- Küçüköner, H. (2023). Türk gravür sanatında dokulu malzemelerin kullanımı. *Kalem İş Dergisi*, 22, 1-9.
- Little, S. (2006). *İzmler-sanatı anlamak*. D. N. Özer (Çev.). İstanbul: Yem Yayınları.
- Mazlum, Ö., & Ekmekçi, H. (2016). Görsel iletişim tasarımı eğitiminde pedagojik sanat eleştirisi yöntemine ilişkin bir örnek olay çalışması. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 47, 64-73.
- Mercin, L., & Alakuş, A. O. (2005). Sanat eleştirisi ve pedagojik eleştirinin incelenmesi. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5, 40-44.
- Merriam, S. B. (2018). *Nitel araştırma: Desen ve uygulama için bir rehber*. S. Turan (Çev.). Ankara: Nobel Yayınları.
- Miedema, H. (1978). On Mannerism and Maniera. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 10(1), 19-45.
- Neuman, W. L. (2012). *Toplumsal araştırma yöntemleri: Nicel ve nitel yaklaşımlar* (5. bs., C. I-II). İstanbul: Yayın Odası.

- Özdemir, M. (2010). Nitel veri analizi: Sosyal bilimlerde yöntembilim sorunsalı üzerine bir çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323- 343.
- Özgür, G. (2017). *Rönesans, Maniyerizm ve Barok resim sanatında Hz. Musa tasvirleri*. Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Özkan Neğiş, A. (2022). *Performans temelli sanat uygulamalarında bir aktör olarak izleyici*. Yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Özsegin, K. (1998). *Türk resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özsoy, V. (2003). *Görsel sanatlar eğitimi*. Ankara: Gündüz Eğitim Yayıncılık.
- Pallucchini, R. (1948). Some early works by El Greco. *The Burlington Magazine*, 90(542), 130-137.
- Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve ikonoloji: Rönesans sanatının incelemesine giriş*. E. Akyürek (Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Patton, M. Q. (2014). *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri*. B. Mesut & S. Beşir D. (Çev.). Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Purtaş, B., & Küpeli, A. E. (2023). Hayati Misman'ın özgün baskı resim sanatında kadın imgesi. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 10(102), 3286-3303.
- Rankin, E. (1986). Vasari and the reception of Mannerist painting. *South African Journal of Cultural History*, 3(2), 165-178.
- Sayar, T. (2019). Hristiyan tasvir sanatında Caravaggio ve Vaftizci Yahya ikonografisi. *Sosyal, Beşerî ve İdari Bilimler Dergisi*, 2(5), 347-365.
- Sevil, T. (2008). *Rönesans ve Barok resim sanatında insan anatomisinin üsluplara göre yorumlanması*. Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Shearman, J., & Branagan, C. S. (1967). *Mannerism*. Harmondsworth: Penguin.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2010). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. (23. bs., C. 108). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Südor, T. (1999). *Cumhuriyet döneminde özgün baskı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Sürsal, E. (2011). *El Greco ve Francis Bacon'ın "varlık ve zaman" bağlamında deformasyon ilkesine yönelik bir anoloji*. Yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul.
- Şentürk, L. V. (2012). *Analitik resim çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tanrıverdi, H. (2021). *19. yüzyılda Avrupa resim sanatında hayvan imgesi*. Yüksek lisans tezi, Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ.
- Tansuğ, S. (2005). *Çağdaş Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Tansuğ, S. (2006). *Resim sanatının tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2007). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. (12. bs., C. 117). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1990). *Modern resim sanatının gerçek çehresi*. Ankara: Doğu Matbaası.
- Turani, A. (1993). *Sanat terimleri sözlüğü*. (20. bs., C. 108). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu. (2005a). “Oran”. *Günel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 13 Mayıs 2024 tarihinde edinilmiştir.
- Türk Dil Kurumu. (2005b). “Orantı”. *Günel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 13 Mayıs 2024 tarihinde edinilmiştir.
- URL-1, <https://www.museunacional.cat/es/search/content/el%20greco>. El Greco, Aziz Peter ve Aziz Paul (Saint Peter and Saint Paul), c.1590-1600, 116x91,8 cm, TÜYB, Museum National d’Art da Catalunya, Barselona, İspanya. 05 Kasım 2022.
- URL-2, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656442>. Parmigianino, Aziz Catherine’in Mistik Evliliği (The Mystic Marriage of St Catherine), c.1527, 21x27 cm, AÜYB, The Metropolitan Art Museum, New York, USA. 08 Kasım 2022.
- URL-3, <https://www.uffizi.it/en/artworks/madonna-with-child-and-the-young-saint-john>. Pontormo, Çocuk ve Genç Aziz John ile Madonna (Madonna with Child and the Young Saint John), c.1529-1530, 89x74 cm, AÜYB, Le Gallerie Degli Uffizi, Floransa, İtalya. 12 Kasım 2022.
- URL-4, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-tintoretto-the-origin-of-the-milky-way>. Tintoretto, Samanyolunun Kökeni (The Origin of the Milky Way), 1574, 149,4x168 cm, TÜYB, The National Gallery, Londra, İngiltere. 07 Aralık 2022.
- URL-5, <https://www.khm.at/objektdb/detail/73/?offset=14&lv=list>. Giuseppe Arcimboldo, Ateş (Feuer), 1566, 66,5x51 cm, TÜYB, Kunst Historisches Museum Wien, Viyana, Avusturya. 18 Aralık 2022.
- URL-6, <https://kulturveyasam.com/gravur-sanati-ve-tarihsel-gelisimi/>. Gravür, Taş Duvar Üzerine, Avrupa Kıyısı, Ren Bölgesi (Bilinen İlk Gravürler), c. 15. Yüzyıl. 12 Nisan 2024.
- URL-7, <https://www.nga.gov/collection/highlights/durer-melencolia.html>. Albrecht Dürer, Melankoli 1 (Melencolia 1), BPÜG, c. 1514, 24,5x19,2 cm, National Gallery of Art, Washington, USA. 19 Nisan 2024.
- URL-8, <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/kapricyolar/1486>. Francisco Goya, Kapriçyolar Serisi (Los Caprichos Series), 1799, 21,3x15,1 cm, Bakır Levha Üzerine Kezzap ile Kazıma Yöntemi, Pera Müzesi, Beyoğlu, İstanbul. 20 Nisan 2024.
- URL-9, <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/sabri-berkel/techniques/05>. Sabri Berkel, İsimsiz 2, 1942, 35x32 cm, Gravür (Çukur Baskı), IMOGA İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi, İstanbul. 30 Nisan 2024.

- URL-10, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/hayati-misman/>. Hayati Misman, Konya, Galeri Soyut, 2022. 06 Mayıs 2024.
- URL-11, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/hayatimisman/#eser/ed49e269e1ab4d2f7a3f91cb46457349/27822>. Hayati Misman, HM2211-219, 1999, 33x22 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara. 14 Mayıs 2024.
- URL-12, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/hayatimisman/#eser/ed49e269e1ab4d2f7a3f91cb46457349/27800>. Hayati Misman, HM2211-23, 1999, 34x21 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara. 14 Mayıs 2024.
- URL-13, <https://collections.artsmia.org/art/278/christ-driving-the-money-changers-from-the-temple-el-greco>. El Greco, İsa Sarrafları Tapınaktan Kovarken (Christ Driving the Money Changers from the Temple), c.1570-1575, 65x83 cm, Tüyb, Minneapolis Institute of Art, Minnesota, USA. 24 Ekim 2023.
- URL-14, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436576>. El Greco, Beşinci Mührün Açılışı (Aziz John'un Vizyonu) (The Opening of the Fifth Seal [The Vision of St John]), c.1608-1614, 224,8x199,4 cm, Tüyb, Metropolitan Art Museum, New York, USA. 24 Ekim 2023.
- URL-15, <https://www.catedralprimada.es/en/info/museos/sacristia>. El Greco, Soyuluş (El Expolio), 1587, 285x173 cm, Tüyb, Catedral Primada, Toledo, İspanya. 01 Kasım 2023.
- URL-16, <https://gallerieaccademia.it/en/miracle-slave-also-known-miracle-saint-mark>. Tintoretto, Kölenin Mucizesi (Miracle of the Slave), c.1547-1548, 416x544 cm, Tüyb, Gallerie dell'Accademia, Venedik, İtalya. 15 Kasım 2023.
- URL-17, <https://www.uffizi.it/en/artworks/parmigianino-madonna-long-neck>. Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem (Madonna with the Long Neck), c.1534-1540, 216,5x132,5 cm AÜyb, Uffizi Gallery, Floransa, İtalya. 15 Kasım 2023.
- URL-18, <https://www.getty.edu/art/collection/object/103QSE>. Pontormo, Bir Halberdier'in Portresi (Portrait of a Halberdier), c.1529-1530, 95,3x73 cm, Tüyb, J. Paul Getty Museum, New York, USA. 26 Kasım 2023.
- URL-19, <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/ilkbahar-primavera-giuseppe-arcimboldo/333064>. Giuseppe Arcimboldo, İlkbahar (Primavera), 1563, 64x76 cm Tüyb, Louvre Müzesi, Paris, Fransa. 06 Aralık 2023.
- URL-20, <https://www.vatikan-muzesi.com/blog/sistina-sapeli/>. Michelangelo, Sistina Şapeli Tavan (Sistine Chapel Ceiling), 1508-1512, 13x40 m, DÜF, Vatikan Museum, Vatikan, Roma. 07 Aralık 2023.
- URL-21, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41.html>. Titian, Aynalı Venüs (Venus with a Mirror), c. 1555, 124,5x105,5 cm, Tüyb, National Gallery of Art, Washington, USA. 07 Aralık 2023.

- URL-22, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/hayati-misman/#eser/ed49e269e1ab4d2f7a3f91cb46457349/27789>. Hayati Misman, HM2211-127, 1983, 44x52 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara. 14 Nisan 2024.
- URL-23, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/hayati-misman/artworks/page/2#eser/ed49e269e1ab4d2f7a3f91cb46457349/27095>. Hayati Misman, HM2208-38, 1985, 67x70 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara. 15 Nisan 2024.
- URL-24, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/hayati-misman/artworks/page/1#eser/ed49e269e1ab4d2f7a3f91cb46457349/27593>. Hayati Misman, HM2211-83, 1986, 78x107 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara. 22 Nisan 2024.
- URL-25, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/hayati-misman/artworks/page/1#eser/ed49e269e1ab4d2f7a3f91cb46457349/27810>. Hayati Misman, HM2211-175, 1990, 20x20 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara. 28 Nisan 2024.
- URL-26, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/hayati-misman/artworks/page/1#eser/ed49e269e1ab4d2f7a3f91cb46457349/27673>. Hayati Misman, HM2211-164, 1991, 20x20 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara. 28 Nisan 2024.
- URL-27, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/hayati-misman/artworks/page/1#eser/ed49e269e1ab4d2f7a3f91cb46457349/27780>. Hayati Misman, HM2211-105, 1992, 66x69 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara. 09 Mayıs 2024.
- URL-28, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/hayati-misman/artworks/page/1#eser/ed49e269e1ab4d2f7a3f91cb46457349/27625>. Hayati Misman, HM2211-117, 2000, 66x69 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara. 09 Mayıs 2024.
- URL-29, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/hayati-misman/artworks/page/1#eser/ed49e269e1ab4d2f7a3f91cb46457349/27597>. Hayati Misman, HM2211-89, 2012, 64x109 cm, Gravür, Galeri Soyut, Çankaya, Ankara. 09 Mayıs 2024.
- Wolcott, H. F. (1994). *Transforming qualitative data: Description, analysis, and interpretation*. New Delhi: Sage Publications.
- Wolff, T. F., & Geahigan, G. (1997). *Art criticism and education (disciplines in art education; contexts of understanding)*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Yayman Ataseven, S. (2018). Modernizmin sanatsal gelişimi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(48), 173-182.

- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (11. bs.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, L., Neziroğlu, F., & Erten, M. (2009, Eylül). *Kuantum teorisi açısından sanatta evrim olgusunun değerlendirilmesi*. Mantık, matematik ve felsefe 6. Ulusal sempozyumu, İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, İstanbul.
- Yılmaz, M. G. (1998). *Birleştirilmiş sanat eğitimi yöntemine göre ilköğretim II. basamağında sanat eleştirisinin uygulanması ve sonuçları*. Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Yücel, T. (2007). *Eleştiri kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.



8. EKLER

EK-1. YARI YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME FORMU

Merhaba ben Neva YAPICI,

Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde Görsel sanatlar dersi öğretmeni olarak görev yapmaktayım. Aynı zamanda Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalında tezli yüksek lisans öğrencisiyim.

Yaptığım araştırmanın amacı, Feldman'ın sanat eleştirisi yaklaşımıyla Maniyerist resmin kendine özgü plastik dilinin ve Maniyerist resmin Hayati Misman'ın gravürlerine yansıma biçimlerinin belirlenmesidir. Sizinle gerçekleştireceğimiz görüşmenin aktardığınız şekilde tam ve doğru olarak kullanılabilmesi için görüşme süresince ses ve görüntü kaydı almama izin verir misiniz?

Vereceğiniz samimi cevaplar ve desteğiniz için teşekkür ederim.

Neva YAPICI

Görüşme Soruları

1. Hayati Misman Kimdir?
2. Kariyerinizdeki yolculuğunuzdan bahseder misiniz? Sanat hayatına nasıl başladınız?
3. Gravür sanatı sizin için ne ifade ediyor? Açıklar mısınız?
4. Gravür sanatına olan ilginiz nasıl başladı ve bu alanda kendinizi nasıl geliştirdiniz?
5. Hangi teknikleri ve malzemeleri kullanarak gravürlerinizi oluşturuyorsunuz? Süreciniz nasıl işliyor?
6. Eserlerinizde genellikle hangi temaları işliyorsunuz? Bu temaların sizin için özel bir anlamı var mıdır? Açıklar mısınız?
7. Gravür sanatında sizi en çok etkileyen veya ilham veren unsurlar nelerdir?
8. İlham aldığınız sanat akım/ları ya da sanatçı/lar var mı? Varsa kimler ve ne açılardan ilham aldığınızı açıklar mısınız?
9. Rönesanstan sonra gelen Maniyerist dönemdeki biçim bozma veya deformasyonlar hakkında ne düşünüyorsunuz? Açıklar mısınız?
10. Gravür sanatında kendi tarzınızı nasıl geliştirdiniz ve tarzınızı Dışavurum veya Maniyerist olarak tanımlamak mümkün müdür? Benzerlikler ve farklılıklar nelerdir açıklar mısınız?
11. Gravürlerinizdeki atmosfer veya duygu durumları ile Maniyerist resimdeki benzerlikleri nasıl değerlendirirsiniz?
12. Gravürlerinizdeki ışık ve renk anlayışları ile Maniyerist resimdeki benzerlikleri nasıl değerlendirirsiniz?
13. Gravürlerinizdeki oran-orantı ile Maniyerist resmin tipik özelliklerinden olan abartılı boyutlar ve uzatılmış figürler açısından benzerlikleri nasıl değerlendirirsiniz?

EK-2. ETİK KURUL ONAYI

Evrak Tarih ve Sayısı: 05/06/2024-719960



T.C.
DİCLE ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Hukuk Müşavirliği



Sayı : E-14679147-663.05-719960
Konu : İnceleme(Projenin Değerlendirilmesi)

05/06/2024

Sayın Neva YAPICI

"Feldman'ın Sanat Eleştirisi Yaklaşımıyla Maniyerist Resmin Plastik Dili ve Hayati Misman'ın Gravürlerindeki Maniyerist İzler" başlıklı çalışmanız Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Çalışma ve Yayın Etiği Yönergesi uyarınca Üniversitemiz Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu Başkanlığı tarafından değerlendirilmiş olup söz konusu çalışmanın bilimsel etik açısından uygun olduğuna ilişkin Üniversitemiz Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu Başkanlığı kararı Üniversitemiz Rektörlük Makamının 04.06.2024 tarih ve 718155 sayılı Olur'u ile uygun görülmüştür.

Bilgilerinizi rica ederim.

Av. Rengin AVCI
Hukuk Müşaviri

Ek: İlgili Belgeler(1 sayfa)

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Belge Doğrulama Kodu :BS4EMCA8Y2 Pin Kodu :30162

Belge Takip Adresi :

<https://turkiye.gov.tr/ebd?eK=5539&eD=BS4EMCA8Y2&eS=719960>

Adres:Dicle Üniversitesi Rektörlüğü, 21280-Diyarbakır
Telefon:+90 412 241 10 00 Faks:+90 412 241 10 56
e-Posta:gensek@dicle.edu.tr Elektronik Ağ:http://www.dicle.edu.tr
Kep Adresi: dicleuniversitesi@hs01.kep.tr

Bilgi için: Erkan Seyrek
Unvanı: Büro Personeli



Tel No: 2237

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

EK-3. ETİK KURULU PROJE ONAY BELGESİ

Evrak Tarih ve Sayısı: 30/05/2024-714625

	DİCLE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ETİK KURULU PROJE ONAY BELGESİ FORMU (EK 4)
---	---

Üniversitemiz Eğitimi Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi olan Neva YAPICI'nın Doç. Dr. Nurihayat GÜNEŞ AYTAÇ danışmanlığında "Feldman'ın Sanat Eleştirisi Yaklaşımıyla Manierist Resmin Plastik Dili ve Hayati Misman'ın Gravürlerindeki Manierist İzler" başlıklı çalışması Dicle Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu Yönergesi uyarınca değerlendirilmiştir.

SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ETİK KURULU KARARI (Etik Kurul tarafından doldurulacaktır)	
Başvuru formunun Etik Kurula ulaştığı tarih	16/05/2024
Etik Kurul Karar toplantı tarihi ve karar sayısı	24/05/2024-14
☒ Proje etik açısından uygun bulunmuştur.	
☐ Proje etik açısından geliştirilmesi gerekmektedir. Açıklama:	
☐ Proje etik açısından uygun bulunmamıştır. Açıklama:	

Prof.Dr.Şengül KOCAMAN
BAŞKAN

Prof.Dr.Hasan TANRIVERDİ
ÜYE

Prof.Dr.Mehmet Mesut ERGİN
ÜYE

Prof.Dr.Kemal ÖZGEN
ÜYE

Prof.Dr.Mehmet Halis ÖZER
ÜYE

Prof.Dr.Bahar BURTAN DOĞAN
ÜYE

Prof.Dr. Oktay BOZAN
ÜYE

HKM-FRM-499/02

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.