

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



**GELENEKSEL TÜRK MİMARİSİ VE KENT
DOKUSUNUN PLASTİK DİLDE YORUMLANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Mesut YAŞAR

HAZIRLAYAN
Muhammed Talha ŞAŞKIN

MALATYA-2019

**T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**GELENEKSEL TÜRK MİMARİSİ VE KENT DOKUSUNUN PLÂSTİK DİLDE
YORUMLANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Mesut YAŞAR

Hazırlayan

Muhammed Talha ŞAŞKIN

MALATYA, 2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**GELENEKSEL TÜRK MİMARİSİ VE KENT
DOKUSUNUN PLASTİK DİLDE
YORUMLANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Mesut YAŞAR

HAZIRLAYAN
Muhammed Talha ŞAŞKIN

Jürimiz 10.07/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans tezini oybirliği / oyçokluğu ile başarılı bulunarak Resim Anasanat, ... Resim Bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

- 1.Prof. Dr. İsmail AYTAÇ (Jüri Başkanı)
- 2.Dr. Öğr. Üyesi Mesut YAŞAR (Danışman)
- 3.Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN (Üye)

İmzası

.....
.....
.....

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

"Dr. Öğr. Üyesi Mesut Yaşar'ın danışmanlığında Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım **"Geleneksel Türk Mimarîsi ve Kent Dokusunun Plâstik Dilde Yorumlanması"** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Muhammed Talha ŞAŞKIN



TEŞEKKÜR

Başta bu çalışmanın gerçekleşmesinde vakit ayırarak ilgi, alaka ve desteğini esirgemeyerek, her koşulda sabırla ve ilgiyle yol gösteren danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Mesut Yaşar’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca; bu çalışmanın oluşum sürecinde, desteğini esirgemeyen değerli eşim Ferah Kurhan’a ve bu süreçte desteğini esirgemedi her koşulda yanımda olan annem Gülsüm Şaşkın ve babam Bilal Cumhuri Şaşkın’a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

M. Talha Şaşkın



ÖZET

ŞAŞKIN, Talha, Geleneksel Türk Mimarisi ve Kent Dokusunun Plastik Dilde Yorumlanması, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2019.

Geleneksel Türk evleri, Türklerin Anadolu'ya ayak basmasından bu yana rastlanılan en önemli kültürel yapılardır. Geleneksel Türk evlerinde kullanılan kerpiç, taş gibi yapı malzemelerinin oluşturduğu doku, leke, ritim ve hareketlilik, aynı zamanda yaşanmışlıkla ortaya çıkan sıcaklık “Geleneksel Türk Mimarisi ve Kent Dokusunun Plastik Dilde Yorumlanması” konusuna olan ilginin temel nedenleridir.

Bu araştırmada, "Geleneksel Türk Mimarîsi ve Kent Dokusunun Plâstik Dilde Yorumlanması" konusu incelenerek, kavramsal çerçevesi literatür taraması ile oluşturulmuştur. Çalışmada, kent dokusu üzerine resimler yapılması ve bunların çözümlenmesi amaçlanmıştır. Kent görünümünü resim sanatı içinde ele alan bu tez, iki bölüm ve sonuç kısmından oluşmaktadır. Tezin kavramsal çerçeve ve teorik araştırmalara yer verildiği ilk bölümünde “Geleneksel Mimari”, “Kent Mimarisi”, “1940 Öncesi Türk Resminde Geleneksel Türk Mimarisi Teması” ve “1940 Sonrası Türk Resminde Türk Mimarisi ve Kent Dokusundan Faydalananlar” başlıkları ele alınmıştır. Resimlerin plastik açıdan çözümlemelerinin yapıldığı ikinci bölümde ise resimler ile ilgili genel açıklamalar yapılarak resim uygulamaları ve analizlerine yer verilmiş ve mimari yapılardan ayrıntılar sunulmuştur. Bu süreçte, toplam 25 adet uygulama çalışması yapılmıştır. Çalışmaların her birinin ayrı ayrı plastik açıdan çözümlemesi yapılmıştır. Resim çalışmalarında, tekli geleneksel mimari yapılardan yola çıkılmış ardından sıkışık kent görünümleri resmedilmiş ve sonrasında yamaç evlerine karşı bir ilgi oluşmuştur. Yamaç evlerinin yerleşim merkezi olarak daha sağlıklı yerleşim yerleri olduğu bilinmektedir. Resimsel olarak da dağların yamaçlarının rengarenk bir görüntüye sahip olması ve evlerin yüzeyindeki dokular ile birleşerek espas haline gelmesi plastik açıdan zengin bir görünüme sahip olduğu sonucuna varılmıştır. Akrilik boya ile ele alınan resimlerde serbestlik ön planda tutulmuştur. Başta doku ve düz yüzey beraber kullanılarak çalışmalar oluşturulurken, sonrasında dokunun tüm yüzeye yayılmasının daha vurgulayıcı bir yöntem olduğu düşünülmüştür. Uygulama çalışmalarında yapılar üzerindeki çatı formu ile resimlere yeni bir hareketlilik kazandırılmıştır.

Anahtar sözcükler: Geleneksel Türk Mimarisi, Yamaç Evleri, Obje, Resim, İmge.

ABSTRACT

ŞAŞKIN, Talha, Interpretation of Traditional Turkish Architecture and Urban Fabric in Plastic Language, Master's Thesis, Malatya, 2019.

Traditional Turkish houses are the most important cultural structures encountered since Turks set foot in Anatolia. Texture, mark, rhythm and dynamism formed by the construction materials such as adobe and stone used in traditional Turkish houses, as well as the warmth arisen as a result of being lived-in are the main reasons behind the interest in "Interpretation of Traditional Turkish Architecture and Urban Fabric in Plastic Language".

In this research, the subject of "Interpretation of Traditional Turkish Architecture and Urban Fabric in Plastic Language" is examined and its conceptual framework is formed with literature review. In the study, the aim is the creation of paintings on urban fabric and their analysis. This thesis, which deals with city view within the art of painting, consists of two chapters and a conclusion section. In the first section of the thesis, in which conceptual framework and theoretical researches are included, deals with "Traditional Architecture", "City Architecture", "Traditional Turkish Architecture Theme in Pre-1940 Turkish Painting" and "Those Utilizing Turkish Architecture and Urban Fabric in Post-1940 Turkish Painting" topics. In the second part, in which the analysis of the paintings from plastic perspective is made, general explanations about the paintings are given and the applications and analyses of paintings are included and details from architectural structures are presented. In this process, a total of 25 practice studies have been performed. A separate analysis for each study from plastic perspective was performed. In painting studies, at first single traditional architectural structures, then crowded city views were portrayed, afterwards an interest in slope houses arose. It is known that slope houses are a healthier residential area as a settlement center. It has been concluded that; they possess a rich image plastically by having a pictorially colorful image on the slopes of mountains and becoming a space with the combination of textures on the surfaces of houses. In the paintings where acrylic paint is used, freedom is prioritised. Initially, studies were being done by using texture and smooth surface together, afterwards it was thought that the texture spreading to the whole surface would be a more accentuating method. In the practice studies, a new dynamism has been brought to the paintings with the roof form on the structures.

Key words: Traditional Turkish Architecture, Slope Houses, Object, Painting, Image.

İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY SAYFASI	iii
ONUR SÖZÜ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR	x
RESİMLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE ARAŞTIRMALAR

1.1. Geleneksel Mimari.....	3
1.1.1. Gelenek nedir?	3
1.1.2. Geleneksel Mimari.....	5
1.1.3. Geleneksel Türk Mimarisi ve Gelişimi	7
1.2. Kent Dokusu.....	12
1.2.1. Kent Kavramı.....	12
1.2.2. Kent Dokusu Kavramı.....	13
1.3. 1940 Öncesi Türk Resminde Geleneksel Türk Mimarisi Teması.....	15
1.4. 1940 Sonrası Türk Resminde Türk Mimarisi ve Kent Dokusundan	
Faydalanan Sanatçılar.....	43
1.4.1. Sami Yetik	43
1.4.2. Hikmet Onat.....	45
1.4.3. Eşref Üren.....	47
1.4.4. İbrahim Safi.....	49
1.4.5. Cevat Hamit Dereli	50
1.4.6. Hamit Görele	51
1.4.7. Şefik Bursalı	53
1.4.8. Nuri İyem.....	54
1.4.9. Hayri Çizel.....	56
1.4.10. İhsan Cemal Karaburçak.....	58

1.4.11. Abidin Elderoğlu.....	59
1.4.12. İsmail Altınok.....	60
1.4.13. Adnan Turani.....	62
1.4.14. Şeref Bigalı.....	63
1.4.15. Necdet Kalay	64
1.4.16. Yüksel Arslan	65
1.4.17. Devrim Erbil.....	67
1.4.18. Muhsin Kut.....	68
1.4.19.Oya Zaim Katoğlu	69
1.4.20. Refik Epikman	70
1.4.21. Turan Erol.....	71

İKİNCİ BÖLÜM

RESİMLERİN PLASTİK AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ

2.1. Resimler İle İlgili Genel Açıklamalar	72
2.1.1. Kompozisyon	72
2.1.2. Biçim	73
2.1.3. Açık – Koyu	73
2.1.4. Espas	74
2.2. Resim Uygulamaları ve Analizleri.....	74
2.3. Mimari Yapılardan Ayrıntılar	96
SONUÇ	102
KAYNAKÇA.....	104

KISALTMALAR

D.Ü.Y.B.	: Duralit Üzerine Yağlı Boya
K.Ü.Y.B.	: Kağıt Üzerine Yağlı Boya
K.Ü.Y.B.	: Kontraplak Üzerine Yağlı Boya
M.Ü.Y.B.	: Mukavva Üzerine Yağlı Boya
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
T.Ü.A.B.	: Tuval Üzerine Akrilik Boya
T.Ü.Y.B.	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Y.Y.	: Yüzyıl

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1: Majöre and C.H.B. Quennell, Everday Life in Prehistoric Times, London .	5
Resim 1.2: Çatalhöyük.	6
Resim 1.3: Hatice Günay Evi “Geleneksel sivil mimari” Malatya, ...	8
Resim 1.4: “Geleneksel Türk Evi” Edirne, ...	9
Resim 1.5: “Çatalhöyük'te bulunan kalıntılar ve bilgiler ışığında yapılan çizimler”	9
Resim 1.6: “Göbeklitepe” Şanlıurfa	10
Resim 1.7: “Beylerbeyi’nde ahşap bir ev,” İstanbul	11
Resim 1.8: “Safranbolu Kent Görüntüsü”	13
Resim 1.9: “Müftü Ali Zahid Efendi Evi” Edirne, ...	15
Resim 1.10: AndreaVavassore, ”İstanbul haritası” 1530	20
Resim 1.11: FaustoZonaro, “Tophane Çeşmesi ve Kılıç Ali Paşa Camii”	21
Resim 1.12: Germain-FabiusBrest, “ Üsküdar’da Bir Sokak”, T.Ü.Y.B, 34x49 cm.,...	22
Resim 1.13: AmedeoPreziosi, “İstanbul”(1816-1882)	23
Resim 1.14: Antaoine Ignace Melling, “İstanbul Görünümü”, 1787, K.Ü.S.B, 56.5 X 74,5 cm	24
Resim 1.15: Matrakçı, Nasüh, ‘’Diyarbakır’’, Beyân-i Menâzil-i Sefer-i Irakeyn, 1533- 36, minyatür, ölçüleri bilinmiyor.	16
Resim 1.16: Bozoklu Osman Şakir, “Üsküdar”, Sefaretname-i İran, 1810, minyatür, ölçüleri bilinmiyor, ...	18
Resim 1.17: Şeker Ahmet Paşa, “Tepe Üstünde Kale”, 1898-1899, T.Ü.Y.B, 65x46,5cm., ...	26
Resim 1.18: Osman Hamdi, “Gebzeden Manzara” ,tarihi bilinmiyor, T.Ü.Y.B,75x 119 cm	27
Resim 1.19: Hoca Ali Rıza, ”Eski İstanbul Evleri Ve Yeniçeriler”, tarihi bilinmiyor, K.Ü.S.B, 27x39 cm.....	29
Resim 1.20: Halil Paşa (1852-1939) “Değirmen Dere”, 1908, M.Ü.Y.B, 54x 40 cm,..	30
Resim 1.21: Şevket Dağ, “Eve Dönüş”, 1903, T.Ü.Y.B, 35x55 cm.....	32
Resim 1.22: Nazmi Ziya, “Sanatçının Süleymaniye’deki Evi”, tarihi bilinmiyor, T.Ü.Y.B, 73x60 cm	34
Resim 1.23: Zeki Kocamemi, “Edirnekapı Eyüp Yolu”, 1946, T.Ü.Y.B, 38x54,7 cm.	37
Resim 1.24: Şeref Akdik, ”İstanbul Sokağı”, 1964, T.Ü.Y.B, 57,5x40 cm.....	38

Resim 1.25: Cemal Tollu, “Bursa” , tarihi bilinmiyor, D.Ü.Y.B, 27x40cm,.....	40
Resim 1.26: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Ankara’dan Görünüm”,1943, M.Ü.Y.B. 80x65 cm., ...	41
Resim 1.27: Turgut Atalay, “İki Pazarcı Kadın”,1965, T.Ü.Y.B, 80x65 cm.,.....	42
Resim 1.28: Sami Yetik, “Zekeriyaköy”, 1940, D.Ü.Y.B, 37x47 cm	42
Resim 1.29: Hikmet Onat, “Paşabahçe’de Müskirat Fabrikası”, bilinmiyor, T.Ü.Y.B, bilinmiyor	46
Resim 1. 30: Eşref Üren, “Ankara Civarından”, tarihsiz, T.Ü.Y.B, 120x100 cm	48
Resim 1.31: İbrahim Safi "Galata’dan" T.Ü.Y.B, 65 x 50 cm.....	49
Resim 1.32: Cevat Dereli, “Kapıdağ Yürüyüşü”, tarihi bilinmiyor, T.Ü.Y.B , 46 x 55 cm., ...	50
Resim 1.33: Hamit Görele "peyzaj" İmzalı. T.Ü.Y.B, 56 x 31 cm.....	52
Resim 1.34: Şefik Bursalı, “Bursa’dan Manzara”, 1963, T.Ü.Y.B, 94x121 cm.....	54
Resim 1.35: Nuri İyem, “şileli kardeşler”, tarih bilinmiyor, T.Ü.Y.B, ölçüsü bilinmiyor	55
Resim 1.36: Hayri Çizel, “sokak”, tarihsiz, T.Ü.Y.B, 22x28,5 cm	56
Resim 1.37: İhsan Cemal Karaburçak, “Kocatepe’den Ankara ”, tarihsiz, D.Ü.Y.B, 33x25cm	58
Resim 1.38: Abidin Elderoğlu, “Ören ”, 1971, K.Ü.S.B, 15x21cm	59
Resim 1.39: İsmail Altınok, “Anadoluda bir sokak”, tarihsiz, T.Ü.Y.B, 50x70cm	60
Resim 1.40: Adnan Turani, “İsimsiz ”, 2005, T.Ü.Y.B, 66x70cm	62
Resim 1.41: Şeref Bigalı, “İsimsiz ”, 1997, T.Ü.Y.B, 87x100cm	63
Resim 1.42: Necdet Kalay, “Safranbolu ”, 1977, T.Ü.Y.B, 60x73cm.....	64
Resim 1.43: Yüksel Arslan, “Le kapital serisi artureix ”, 1971, T.Ü.Y.B, 30x40cm	65
Resim 1.44: Devrim Erbil, “Kırmızı İstanbul ”, 2010, T.Ü.Y.B, 140x90cm.....	67
Resim 1.45: Muhsin Kut, “peyzaj”, 2006, T.Ü.Y.B, 55x105 cm	68
Resim 1.46: Oya Katoğlu, “Sabah”, tarihsiz, T.Ü.Y.B, 50x70cm)......	69
Resim 1.47: Refik Ekipman, “Bursa Manzarası ”, tarihi bilinmiyor, K.Ü.Y.B, 60x81	70
Resim 1.48: Turan Erol, “isimsiz ”, tarihi bilinmiyor, K.Ü.Y.B, 50x50cm.....	71
Resim 2.1: “İsimsiz ”, T.Ü.Y.B, 120x140 cm, 2016.....	75
Resim 2.2: “İsimsiz ”, T.Ü.Y.B, 120x140 cm, 2016.....	76
Resim 2.3: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 120x140 cm, 2016.....	77

Resim 2.4: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 120x140 cm, 2016.....	78
Resim 2.5: “İsimsiz ”, T.Ü.Y.B, 70x100 cm, 2016.....	79
Resim 2.6: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2016.....	80
Resim 2.7: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2016.....	81
Resim 2.8: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 60x81 cm, 2016.....	82
Resim 2.9: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 120x145 cm, 2017.....	84
Resim 2.10: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.....	85
Resim 2.11: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.....	86
Resim 2.12: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.....	87
Resim 2.13: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.....	88
Resim 2.14: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 90x70 cm, 2019.....	89
Resim 2.15: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.....	90
Resim 3. 16: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.....	91
Resim 2.17: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.....	92
Resim 2.18: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 120x150 cm, 2019.....	93
Resim 2.19: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.....	94
Resim 2.20: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 60x81 cm, 2019.....	96
Resim 2.21: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 100x100 cm, 2019.....	97
Resim 2.22: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.....	98
Resim 2.23: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.....	99
Resim 2.24: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.....	100
Resim 2.25: “İsimsiz ”, T.Ü.A.B, 100x140 cm, 2019.....	101

GİRİŞ

“Geleneksel Türk Mimarîsi ve Kent Dokusunun Plâstik Dilde Yorumlanması” konusu incelenirken ilk olarak; insanoğlundan önce hayvansal evrimde birçok hayvanın barınma, ihtiyaçlarını karşılama ve yaşamını sürdürebilmek için mücadele etme gibi özelliklerinin olduğu tespit edilmiştir.

Örneğin; karıncaların, arıların, yaşam yapısında barınma içgüdüsüne sahip oldukları, yeryüzünde bir yuva inşa edip toplu bir şekilde yaşamlarını sürdürdükleri bilinmektedir. Ayrıca bulundukları ortamın iklimsel yapısı ve doğal olaylar, bu canlılar üzerinde etkili olmaktadır. Bu durum, insan yaşantısı içinde de görülmekte, insanın barınma, beslenme gibi öğrenilmemiş davranışlara sahip olduğu bilinmektedir. İnsan barınmak için kendine ait yapılar inşa ederek, inşa edilen yapıların da (çadır, ev) bölgelere göre farklılık göstererek, gelenekselliğe ve kent oluşumuna zemin hazırladığı gözlemlenmiştir (Trantino, 2013: 15-26).

Tezin problemi; resimsel düzlemde Geleneksel Anadolu Mimarîsinin estetiğine dikkat çekmek ve geleneksel yapıların maruz kaldığı acımasız tahribat ya da yenilik adına bir takım yöresel ve ulusal değerlerin yitip gitmesinin sanatsal açıdan sorgulanmaya çalışılmasıdır.

Tezin önemi; bu çalışmanın, daha önce üzerinde durulmayan bir konu olduğundan dolayı literatüre katkı sağlayacağı ve biricikliğini koruyacağı düşünülmektedir. Bu anlamda önem arz etmektedir.

Tezin amacı; gelenek ve kent dokusu olguları en yalın yorumu ile geçmiş ve gelecek devirlerde, yaşam standartlarını yerine getirmek için stilize edilmiş, devamlılığı sağlanmış, dokusal genelliğe ve özgünlüğe ulaşmış yapılar sistemidir. Bu yapılar ile sanatsal bir dil oluşturulmak amaç edinmiştir.

Geleneksel Türk mimarîsi yapılarının yok olmaya yüz tutması, çarpık kentleşme, göç gibi negatif oluşumlar ve bu olumsuzluklardan kaynaklanan kaygı, bu konuya olan eğilimin artmasındaki en büyük etkenlerdir. Moda ve kentsel dönüşüm adı altında yapılarımızın yozlaşmaya uğraması, yaşam standartlarının değişime uğramasına neden olmaktadır. Bu etkiler göz önünde bulundurularak, Batılı sanatçıların ve Türk sanatçıların eserleri plâstik açıdan kronolojik sıralamaya göre incelenmiştir. Konunun

içselleştirilmesi ile birlikte tarihi binalar, kişisel yorumlar katılarak ele alınmıştır. Plastik açıdan Kent Dokusu ve Geleneksel Türk Evleri, evlerin dış yüzey formları, çatılar, elektrik direkleri gibi imgelerden yararlanılarak kompozisyonlarla zenginleştirilmeye çalışılmış, konunun bir grup görsel geyle aktarılması hedeflenmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE ARAŞTIRMALAR

1.1. Geleneksel Mimari

1.1.1. Gelenek Nedir?

İnsanoğlu manevi değerler yaratabilen dini, ahlaki ve töresi olabilen tek canlı olarak bilinmektedir. İnsan, içinde bulunduğu topluma göre şekillenmektedir. Örneğin: Türkiye’de doğmuş bir bebeğin Fransız bir aileye evlatlık olarak verildiği düşünülür ise o bebek Fransız kültür ve törelerine göre yetişecek ve artık o bir Fransız olacaktır. Toplumların dini, töreleri, hayat felsefesi, adalet sistemleri, sanat ve mitolojisi gibi daha birçok yapısı toplumları birbirinden ayırt eden belirgin özelliklerdir. Bu özellikler çok fazla değişikliğe uğramazlar, değişikliğe uğraması için uzun bir zaman diliminin geçmesi gereklidir. Uzun zaman dilimini aşmış, toplumda kabul görmüş, davranış, dil, din, sanat, vb. faktörleri içinde barındırmış olan sistemi gelenek olarak tanımlamaktayız (Dikici, 2001: 252-253).

Gelenek ile ilgili birçok tanımlamalar yapılmıştır. Bunların içinde Edward Shils, geleneğin en kısa anlatımının traditum olduğunu dile getirmiştir. Traditum, “geçmişten bugünlere aktarılan veya miras bırakılan herhangi bir şeydir”. İnsani eylemlerin somut kavramlar olmadığı, bir davranışın sergilenmesi ve onun unutulması çok kısa bir süre içerdiği ve ima edilen eylem veya davranışların intikal ettirilebilir kısımlarını yasalaştıran veya gerekli olduğunu görüp buna izin veren sistemin bir inançlar bütünü olduğunu dile getirmiştir. Önemli bir şahsiyetin, sanatçı, siyasetçi vb. kişilerin kabul görmüş imajlarının, uzun yıllardır sürdürülmüş bir ifade şekli kadar gelenek olduğunu da savunmaktadır. Gelenek kapsam bakımından binalar, bahçeler, heykeller, resimler vb. yapıları içinde barındırmaktadır (Arslan, 2003: 110-111).

Bir akıma veya gruba hitap eden sanat eserlerinin veya sanatçıların geçen zaman içinde halka mal olması, geleneksel sanatlara olan etkiyi arttırmıştır. Bazı sanatçılar, âlimler, önde gelen isimler haline gelmişlerdir. Örneğin: Mevlâna, Yunus Emre, Ahmet Yesevi, Hacı Bektaş-ı Veli vb. bu kişiler belirli bir bilgi çerçevesinde halka kendini kabul

ettirmiş, halkın sorularına cevap vermiş kişiler olarak bilinmektedirler. Günümüze kadar gelmiş olan Mevlevi ve Bektaşî geleneği gibi gelenekler, bu büyük âlim ve filozoflar sayesinde olmuştur. Sanatçılar, âlimler, bilginler, halkın önde gelen isimleri geleneklerin oluşmasına etki eden önemli figürlerdir. Bunlar ile birlikte geleneğin toplumsal bir süreç içinde ortaya çıktığını ve belirli bir zaman geçtikten sonra toplum tarafından kabul görüp ortak bir davranışsal döngüye ulaştığını görmekteyiz. Bunlar içinden sünnetleri, gelin bakma âdetini, çamaşır yıkama âdetini, cenaze törenlerini, mimari yapıları, eve girince ayakkabıların çıkarılmasını, güne çay içerek başlanmasını, evlerdeki nazar boncuğu geleneğini, bıyık bırakılmasını, nargile geleneğini, asker uğurlama ve karşılamasını, bayram geleneğini örnek gösterebiliriz. Toplumun geçmişten günümüze devam eden gelenekleri, toplumu da ortak değerler doğrultusunda birleştirmektedir.

Gelenek kavramına diğer bir bakış açısı da geleneğin, toplumun bir kültürü olduğunu ve pragmatist olduğunu düşünmüştür. Geleneğin bilim gibi doğrudur ya da yanlıştır diye bir sorun kaynağının olmadığını, bilginin işe yararlılığının ön planda olduğunu öne sürmüştür. Geleneğin amacının gelecek nesillere yaşam ile ilgili gerekli bilgileri aktarmak olduğunu savunmuştur. Geleneğin sunduğu düşünce ve bilgiler olmazsa insanlar arayış içinde kalırlardı. Gelenek bize doğru bilgi değil, yararlı bir bilgi sunmaktadır (Bacanlı, 2014).

Doğuştan gelen bir yapıya sahip olan kültür ve gelenek bilimden ayrılmaktadır. Bilim ve gelenek arasındaki fark; bilim doğru ve hakikatin araştırması içindeyken gelenek ve kültürün yararlı bilgi aktarma hedefinde olduğu gözlenmektedir. Geleneğin her aktardığı doğrudur diye bir söyleminin olmadığı, aktarılan bilgi yararlı mıdır, diye bir söylemi olduğu düşünülmektedir. Gelenek, bilgiyi doğrulayayım ve yöntem belirteyim diye bir problem durumu oluşturmamıştır. Bilim ise aktardığı bilgi için doğrulama yöntemleri geliştirmektedir. Geleneğin başlangıcı itibari ile evrensel ve kültürel bir döngüde hareket ettiği ve sonraları genele yayıldığı gözlenmekte, bilim ise her zaman evrensel olarak aktarım yapmaktadır.

Geleneği kültür ile bağlantısı bakımından şöyle ifade etmiştir: Kültür, geçmiş toplumların uzunca bir süre tekrarlamış oldukları davranışsal bütünlüklerdir. Bu davranışların kalıpsal olarak kabul görmesi ve halka mal olması da geleneği doğurmaktadır. Kültürün üç boyutlu çerçevesinde yer alan davranışsal (normatif) boyutu

kendi içinde gelenekler, görenekler, töreler vb. maddelere ayrılmaktadır. Normatif boyut içinde değerlendirdiğimiz geleneksel Türk mimarisi de nesilden nesle davranışsal kültür ve kalıntılar vasıtası ile ulaştırılmıştır (Ergün, 2015: 368).

1.1.2. Geleneksel Mimari

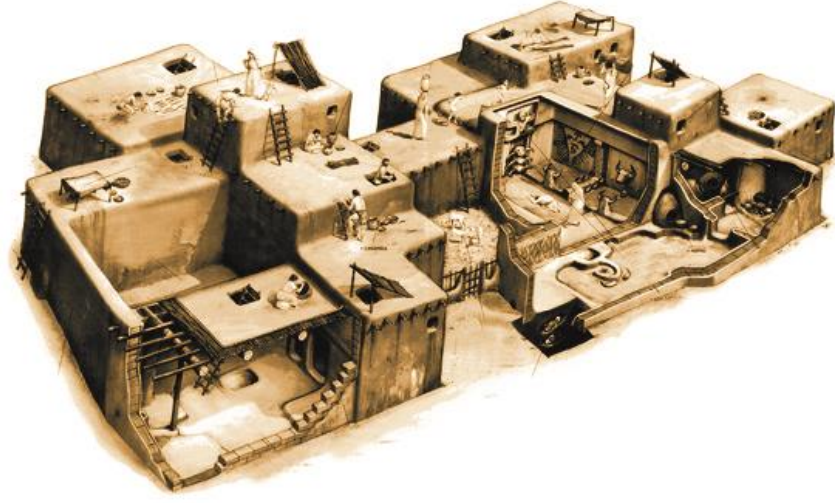
İnsanoğlu bir barınma içgüdüsü ile dünyaya gelmiştir. Sığınma alanları bakımından ilk olarak mağara ve ağaç kovuklarının içinde kendilerine yer bulmuşlardır (Resim 1.1).



Resim 1.1: Majöreand C.H.B. Quennell, Everday Life in Prehistoric Times, London.

Bu dönem insanların yerleşmek ya da belli bir süre konaklamak için kullandıkları yerler, kaya altı sığınakları ve mağaralardır. Ayrıca Paleolitik ve Mezolitik dönem insanların yerleşmek için seçtiği bölgenin sulak bir arazi olmasının yanı sıra av hayvanları ve toplanabilecek besinler açısından zenginliğe dikkat ettikleri görülmektedir (Arslantaş, 2014: 320).

Bu dönemden sonra Neolitik Çağ ile birlikte yerleşik bir yaşam biçimine geçen insanlar, kerpiç yapılar inşa etmişlerdir. Bu yapıların günümüzdeki örnekleri içinde bulunan Çatalhöyük, Neolitik Dönemin bütün özelliklerini göstermektedir. Çatalhöyük'te bulunan kalıntılardan da anlaşıldığı üzere bu bölgede yaklaşık 10. 000 kişinin yaşadığı ve evlerin tek katlı bir şekilde çamur ve ahşaptan yapıldığı, eve girişin çatıdan sağlandığı gözlemlenmektedir (Resim 1.2). Bu dönem içinde insanların geçimini çiftçilik yaparak sağladığı bilinmektedir (Uçar, 2011:4).



Resim 1.2: Çatalhöyük.

İlk yapıtların yapılış amacı doğal olaylardan ve yırtıcı hayvanlardan korunmaktır. Yapıtların da ortaya çıkması ile birlikte yeni yapılar ve yeni arayışlar ortaya çıkmıştır. Sosyal yaşamın gelişme göstermesi, kültür kavramının da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Aile yapıları, ev, mezar, dinsel eylemler için tapınaklar oluşturulmuştur. Gelişen ilkel yaşam şartları, yerini uygarlıklara bırakmıştır. Uygarlıklar ve akımların da ortaya çıkması: Mezopotamya, Yunan, Roma, Bizans Erken İslam Dönemi, Gotik ve Rönesans dönemindeki yapıları şekillendirmiş ve artık her bölge geçmişten aldığı bilgiler ve deneyimler vasıtası ile yöresel üsluplarını ortaya çıkarmıştır. Her dönem bir sonraki döneme mimari yapı ve malzemesi hakkında bilgi sunmuştur. Toplum ne kadar gelişme gösterirse (bilimsel, kültürel sosyal yaşam) yapılanmalar da buna bağlı çeşitlilik gösterir ve yükselir. Kültürlerin kalıcı ve sürekli yapılabilir oluşu ise yapılarda sabitleşmiş kültürel zenginliği meydana getirmiştir. Toplumdan topluma farklı yapılanmalar görülmüştür. Bir barınak olarak inşa edilen Japon evleri ile Anadolu evleri aynı yapıda değildir çünkü toplumun kültürel yapısı, dini yapısı, coğrafi konumu, farklı ülkelerin farklı yapı sabitleşmesine etkindir. Toplumlar yapısal özelliklerini geçmişten almaktadır. Geçmiş toplumlarda inşa edilen evler ve barınaklar günümüze kadar ihtiyaçlar doğrultusunda ufak değişiklikler ile gelişimini sağlamış ve toplum tarafından kabul görmüştür. Mimari yapıların günümüze sürdürülebilir bir biçimde aktarılması geleneksel mimariyi doğurmuştur (Kuban, 2002: 20-21).

Geleneksel yapılanmada yer alan geleneksel mimarî (Varnaküler), toplum kültürünün ihtiyaçları doğrultusunda yapıya dönüşmesidir. Bir yapı oluşturulurken bir uzmana gerek duyulmaksızın yaşanan bölgeye özgü coğrafi ve iklim şartlarına bağlı doğal yapı malzemeleri ile geleneksel teknikler kullanılarak işçiler ve ustalar tarafından inşa edilmektedir. İnşa edilen yapıda kullanılan malzemeler, bölgenin coğrafi yapısı ve ikliminden etkilenmekte; bu etkileşim yöresel mimarîyi oluşturmaktadır. Yöresel mimariye bağlı yapılarda, deneme yanılma yöntemleri ile iklimsel farklılıklar sürekli çözümlenerek yapıların gelişimine yönelik katkı sağlanmıştır (Paköz, 2016: 210-213).

1.1.3. Geleneksel Türk Mimarisi ve Gelişimi

Orta Asya'da kurulan Uygur Devleti Türk mimari sanatının temelini atmıştır. Uygur toplumunun barınma vb. ihtiyaçları doğrultusunda, doğada hazır bulunan nesneler işlenerek yapılar oluşturulmuştur. Başlıca bu yapıtlar: kurgan, supalar, tapınaklar, çadırlar, anıtlar ve saray içindeki eserlerdir.

Uygur Devletinden sonra Türk mimarîsinin gelişim sürecini olumlu şekilde etkileyen ve ileriye taşıyan olay Karahanlılar'ın İslâmiyeti benimsemesidir. İslamiyet'in getirdiği kültürel değişim birçok faktör ile beraber toplumdaki yapıları ve bununla birlikte kullanılan malzemeyi de etkilemiştir. İslamiyetin benimsenmesi diğer kurulan Gazneli ve Büyük Selçuklu devletlerini de etkisi altında bırakmıştır. İslamiyetin getirdiği mimari anlayıştaki etkiler sonucunda ortaya çıkan yapılar: kervansaraylar, türbeler, evler, hamamlar, vb. yapılardır (Ülgen, 2008: 38). Tarihsel süreç ışığında, İslamiyet sonrası dönemin mimari anlayışındaki fark görülebilmektedir.

Türk mimari dokusunun sosyal ve siyasal yapısındaki bu değişiklik, Osmanlı Devleti'nin de kurulması ile birlikte devletin getirmiş olduğu mimari yapıdan da doğrudan etkilenmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu mimarîyi belirli bir düzene koymadan önce Anadolu'ya doğudan sürekli göç gelmektedir. Belirli ölçüde göç oranları düşüklük gösterse de yapı ve mimarî bağlamında devamlı münasebet halinde olmuşlardır. Bu münasebetin bitmesi ile mimarî yapı belirli özerk bir sisteme kavuşturulmuştur (Sözen M. ve arkadaşları, 1982:801-800).

Özerk bir sisteme bağlanan mimari yapı, böylelikle geleneksel Türk evlerinin de oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Osmanlı içinde sosyal yaşama bağlı en gelişmişlik gösteren yapı Türk evleri olarak bilinmektedir. İslâmiyeti kabul eden Türklerin, İslâmiyet'in getirdiği kurallar içinde, ev tipolojisinin etkilendiği ve yapıların da buna göre şekillendiği görülmüştür. Dinden çok etkilenmiş olan yapılar, sosyo-kültürel öğelerin egemen olduğu ve işleyiş programlarının yöreden yöreye pek değişmediği görülen Türk evleri, planimetrik özelliklerini bütün bölgelerde korumuştur (Kuban, 2017: 12-13).

Türk evi ailenin iç yaşamının başladığı ve geliştiği merkez olarak bilinmektedir. Ev geniş bir merkezi mekân ile sosyo-psikolojik hareket çevresinde gelişmiştir. Alanları kullanırken her alana ayrı bir yükümlülük katılmıştır. Örnek olarak çalışma alanları avluya açılırken zemin kat sokağa tümüyle kapalı olarak düşünülmüştür. Evin girişi, yabancılar için geçilmemesi gereken bir kale kapısı şeklinde oluşturulmuştur. Türk evindeki harem de anlamı budur (Kuban, 2017: 13).

Türk ev tipinin Anadolu'da yaygınlaşması ile birlikte iklimsel farklılıklar ve coğrafi konumdan dolayı ev tipi karakterlerinde çeşitli farklılaşmaların olduğu gözlenmektedir. Bu yapılarda kullanılan malzemeler yörelere göre farklılık göstermektedir. Bundan dolayı da yapı malzemesinin çeşitlenmesine neden olmaktadır. Örneğin: Ülkemizin Doğu Anadolu Bölgesinde yer alan Malatya ili ve Marmara Bölgesinde yer alan Edirne ili ele alındığında (Resim 1.3), Malatya bölgesinde genellikle taş ve kerpiç malzemeden inşa edilmiş mimari yapılar mevcut iken, Edirne bölgesinde ise yağışın çokluğu nedeniyle ahşap geleneği ve işlemeciliği mimari yapılarda kendini göstermiştir.



Resim 1.3: Hatice Günay Evi “Geleneksel sivil mimari” Malatya.



Resim 1.4: “Geleneksel Türk Evi” Edirne.

Marmara Bölgesi Türkiye’nin en az yükseltiye sahip bölgelerinden biridir. Geneline yağışın yüksek bir derecede olması ve denizel bir iklimin varlığı ahşap geleneğini hâkim kılmıştır.

Bölgesel farklılıklar, iklimsel ve topoğrafik etkiler, kullanılan malzemelerin çeşitlilik kazanmasını da beraberinde getirmiştir. Kullanılan başlıca malzemeler: kerpiç, taş, ahşap, tuğla gibi yapı malzemeleridir. Kerpiç ve taş ilk kullanılan yapı malzemesi olarak ele alınmaktadır.



Resim 1.5: “Çatalhöyük'te bulunan kalıntılar ve bilgiler ışığında yapılan çizimler”

“Kerpiç, ağacın ve taşın zor bulunduğu bölgelerde toprağa bağlı bir yapı malzemesi olarak ortaya çıkmıştır.” Saman ve toprak karıştırılarak güneşte kurutulmaya

bırakılmasıyla elde edilen ilkel bir tuğladır. Ortadoğu’da Dicle ve Fırat nehirleri arasında ağacın ve taşın bulunmadığı merkezlerde çok yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bu yapı malzemesinin ekonomik olması ile birlikte özgün bir özellik de taşımaktadır (Göğebakan, 1999:52).Yapılarda malzeme olarak kerpicing kullanılmasıının en büyük etkenlerinden birisi soğuk kış mevsiminde sıcaklığı muhafaza etmesi, yazın ise evin serin tutmasıdır. Yapısı itibariyle pişirilmiş tuğlaya benzemektedir. Geleneksel Türk evlerinde yaygın bir şekilde kullanılmıştır.



Resim 1.6: “Göbeklitepe” Şanlıurfa.

Kerpiç malzemesinin elverişsiz olduğu yerlerde yapı malzemesi olarak taş kullanılmıştır. Taş malzemesi uygarlığın başlangıcından itibaren kullanılmaya başlamıştır. Yaygın kullanım alanı olarak tarım aletlerinde anıtlarda bilimin çoğu alanlarında, konutlarda köprülerde, yollarda, tapınaklarda, (Resim 1.6), meydanlarda vb. yerlerde kullanılmıştır. Dönemler içinde Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı’da yapılarda en çok tercih edilen malzeme taş olarak bilinmektedir. Taş malzemesi konutlarda cephe süslemesinde, kapılarda, konsol ve çıkmalarda, pencerelerin etrafında balkonların kemerinde, havalandırma ve ısklandırma deliklerinde kullanılmıştır (Tali,

2005: 52). Taş kullanımının diğer bir sebebi hava koşullarına daha dayanıklı olması yaşamda doğal olarak bulunmasıdır. Taş, önceleri işlenmeden kullanılırken, sonraları yontularak ve modifiyeli edilerek şekillendirilmiştir (Altun, 2008: 239).

Taştan sonra en çok kullanılan yapı malzemesi ahşaptır (Resim 1.7). Kullanılan bölgenin coğrafi yapısı çok önemlidir. Ahşap dayanıklı bir malzemedir. Kullanıldığı bölgelerde yöresel bir üslûp haline gelmiştir. Ahşabın ham maddesinin diğer malzemelere oranla dayanıklılığı, esnekliği ve hafifliği göz önüne alındığında ahşabın bu avantajlı özellikleri onun bir yerden başka bir yere nakli esnasında oldukça rahatlık sağlamaktadır. Ahşap kolay işlenebilir bir malzeme olmasının yanı sıra taş kadar sağlam olmayışı da bir dezavantajdır. Özellikle açık alanlarda doğal olaylardan etkilenmesi sebebiyle taşa göre daha çok yıpranır. Nitekim taşa göre daha tez yıpranması onun kalıcılık özelliğini azaltır (Gögebakan, 1999: 51).



Resim 1.7: “Beylerbeyi’nde ahşap bir ev,” İstanbul.

Kerpiç, taş, ahşaptan sonra diğer bir yapı malzemesi olarak tuğla ortaya çıkmıştır. Tuğla malzemesi killi toprağın ve balçığın su ilave edilerek belirli bir kalıp oluşturulup ateş ile pişirilmesi sonucu elde edilmiş bir yapı malzemesi olarak bilinmektedir. Tuğla en çok; duvar, tonoz, kubbe, baca ve ahşap iskeletlerin dolgusunda kullanılmıştır. Anadolu

Selçuklularda tuğlayı genellikle saray ve köşklerde kullanmışlardır. Osmanlı'da tuğlanın kullanım alanı daha çok kentler ile sınırlı kalmıştır. Tuğla malzemesinin kullanımı bölgelere göre farklılık göstermiştir. Erzurum yöresinde; Genel itibari ile yapıların ara bölmelerinde, ilk katların cephelerinde ve bacalarda kullanılmıştır. Diyarbakır'da; kubbe, tonoz ve döşemelerde Ankara'da; döşeme kaplamalarında Bursa'da, ahşap iskeletin dolgusunda kullanım alanı bulmuştur. Tuğla malzemesinin diğer bir kullanım alanı ise süslemeler şeklinde değerlendirilmiştir. Yapıların cephelerinde tuğla malzemesine geometrik şekiller katılarak sırlı ve sırsız olmak üzere iki kategori şeklinde kullanılarak cephelere süslemeler yapılmıştır. (Altun, 2008: 25).

Kerpicing fırınlanıp pişirilmesi ile elde edilen tuğlanın tarihi MÖ 3500'lü yıllara kadar gitmektedir. Tuğla bir yapı malzemesi olarak Türk mimarisinde Karahanlılardan itibaren kullanılmaya başlamış, Selçuklu, Osmanlı mimarîsinin ve Cumhuriyet döneminin vazgeçilmez yapı malzemelerinden birisi olmuş ve Osmanlıların standartları ile Anadolu'ya has bir mimarî tarz oluşturmuştur (Özdemir Ö., 2009:25)

1.2. Kent Dokusu

1.2.1. Kent Kavramı

Kent kavramı tarihin farklı dönemlerinde farklı şekilde yorumlanmıştır. Kent; köyleri ve kasabaları içinde kapsayan yerleşim alanı olarak ele alınmıştır. Fakat bu yerleşim yerleri özellikler bağlamında birbirinden ayrılmıştır. Bu özellikler ekonomi, nüfus, sosyal, siyasal ve çevresel faktörler olarak ele alınmaktadır. Kent, insanların toplu bir şekilde bir arada yaşadığı ve insanlar arasında sosyal, siyasi, kültürel ve ekonomik ilişkilerin geliştiği, idari bir yönetim yapısına sahip yerleşim birimidir.

Kavram olarak kent sözcüğü incelendiğinde ilk olarak Orta Asya'da şehir anlamında kullanıldığı dile getirilmektedir. Soğdca'dan Türklerin diline geçen "kend" sözcüğü "Yarkend", "Taşkend", "Semizkend" (Semerkant) örneklerinde olduğu gibi birçok büyük şehir bu isimlerle ifade edilmiştir (Kaya, 2018: 4).

Kentin, sosyolojik olarak gelişen; bölgenin iş olanaklarını, hizmet sektörünü, sanayi, ticaret vb. yapılanmalarını içinde barındıran sistem olduğu değerlendirilmektedir. Kentin oluşturduğu uzmanlaşma ve iş bölümleri, insan davranış ve ilişkilerini de etkilemektedir. Kentli insanlar farklı bir görüşe, farklı bir yapıya sahip topluluklar bütünü

olarak değerlendirilmiştir. Meslekler, düşünceler, renkler, giyim, yapılar, ekonomik durum vb. özellikler kentin yapısının çeşitliliğini göstermektedir (Keleş, 2012: 31).

Yerleşim yerlerinin kent sayılabilmesi için bazı özellikleri içinde barındırması gerektiği dile getirilmiştir. Bunlar aşağıdaki gibi sıralanmıştır;

- Nüfusun belirli bir kritere ulaşmış olması gerektiği
- Tarımın modernleştirilmesi ve hizmet sektörünün gelişmiş olması
- Yerleşim alanlarının belirli bir sistematik düzene konulması gerektiği
- Ailelerin bilinçli bireylerden oluşması ve çekirdek aile sisteminin egemen olduğu toplulukların oluşması
- İş sektöründe profesyonel bir sistemle çalışılması
- Yerel değerlerin yerini evrensel değerlerin alması
- Eğitim düzeyinin yüksek olması

Gibi maddelerin bir bütün şekilde kenti oluşturan özellikler olduğu söylenmiştir (Kaya, 2018: 4).



Resim 1.8: “Safranbolu Kent Görüntüsü”.

1.2.2. Kent Dokusu Kavramı

Oluşum itibari ile kent; kültürel, ekonomik, sosyal doğrultuda şekil almıştır. Kentler; değişen nüfus, yaşam koşulları, ihtiyaçlar bağlamında organik bir oluşumdan

ortaya çıkmıştır. Planlı, düzenli bir şekilde modern bir sürece girmiştir. Ülkemizin birçok medeniyeti ve farklı kültür ve etnik yapıları içinde barındırması geleneksel yapıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Farklı kültür ve etnik yapılarla tanışmış olan Türkiye içinde; sosyal yaşam, ticari hayat, dil, din, farklı morfolojik sistemin oluşmasına neden olmuştur (Gürbüz, 2018:509).

Kent dokusunu fiziksel bir şekilde yorumlamak gerekirse; kentin dokusunu sadece yapıtların estetiksel yapısı ve malzemenin belirlemediği kent üzerinde doluluk ve boşluk alanları, sokakları, meydanları vb. elemanların bir araya gelerek oluşturduğu dokusal özelliği belirlemektedir. (Yıldırım, 2018: 511) Krier'e göre; dış mekânların kentsel mekân olarak algılanışının yapıların geometrik ve estetik özelliklerinin yanı sıra kültürel ve sosyo-politik değerlerin de etkili olduğunu öne sürmüştür.

Krier'in düşüncesinden yola çıkarak geleneksel Türk mimari yapılarının kentsel dokusunun alt yapısının oluşumunda da bu değerlerin olduğu görülebilmektedir. Resim 1.9'u incelediğimizde kültürel bir birikim olan geleneksel ev yapımında kullanılan malzeme, sokak dokusu, evin planı, kültürel öğelerin ve sosyal ve politik yapının toplamı olarak önümüze çıkmaktadır. Zeminde kullanılan taş, dönemin sosyal yapısı ve ekonomik durumu hakkında bilgiler sunmaktadır. Sokağın doluluk ve boşluk oranları kentin dokusuna destek nitelikte bir örnek teşkil etmektedir. Din, kent dokusunu etkileyen önemli konular arasında yer almaktadır.

İslam kültüründe var olan mahremiyet duygusu sokaklar ve evlere de yansıtılmıştır. İslam kültüründe çıkmaz sokaklar daha güvenli bir yer iken batı kültür ve dininde çıkmaz sokaklar daha güvensiz yerler olarak nitelendirilmiştir. İslam şehirlerinde mahallelerde etnik ve dini bir ayırım var iken Anadolu'da farklı etnik ve dini yapıdaki kişilerin bir arada yaşadıkları gözlenmiştir. Anadolu'da konutlar inşa edilirken birbirlerinin güneşini kesmeyecek şekilde ve evlerinin avlularını direk görmeyecek bir şekilde planlanmıştır. Anadolu kentinin sosyal ve dini yaşantısının kent dokusuna nasıl etki ettiği buradan anlaşılmaktadır (Yıldırım, 2018: 512-513).



Resim 1.9: “Müftü Ali Zahid Efendi Evi” Edirne.

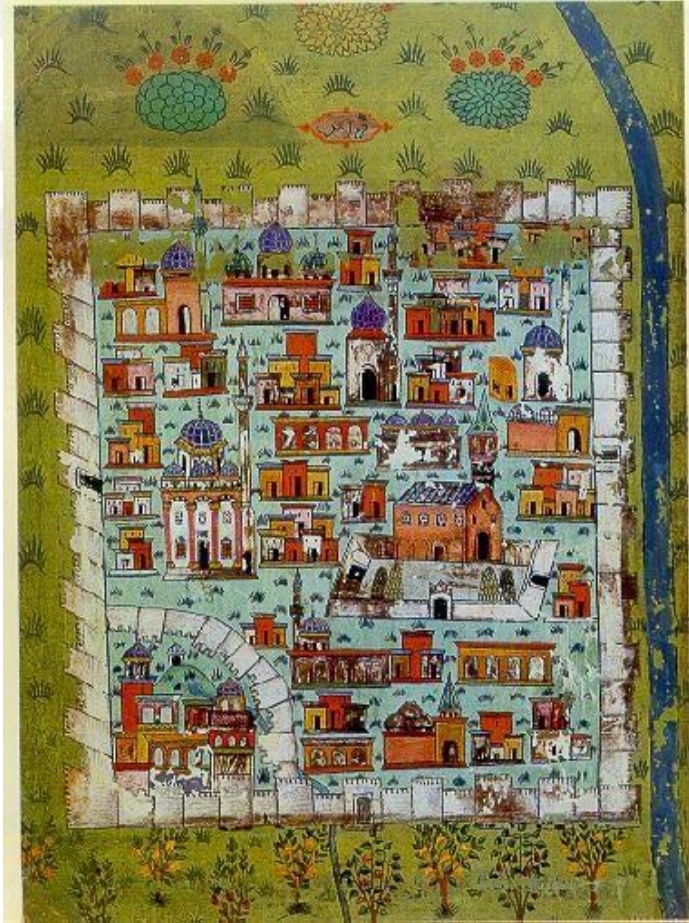
1.3. 1940 Öncesi Türk Resminde Geleneksel Türk Mimarisi Teması

İnsanoğlu yaşamı boyunca ihtiyaçtan doğan bir arayış ve merak içinde olmuştur. Keşif ve merak içinde olan insan seyahatlerde bulunmuştur. Seyahatlerde gördükleri yerleri yazılara dökerek ve resim sanatını kullanarak görselleştirmiş ve hikâyeselleştirmişlerdir. Seyahat eden kişilerin genel amacı batının doğuya olan ilgisini artırmaktır. Doğu ile batının etkileşimi için “sanat” dışavurumcu bir anlayış ile insan ve doğa arasındaki güzeli bulma çabasına ulaşmak adına kullanılmıştır. Seyyahlar görsel sanatları kullanarak yöreler hakkında bilgi vermiş ve bu bilgileri görsel veri haline getirerek doğuyu cazip ve çekici bir hale getirmiştir. Matbaanın da icat edilmesi ile birlikte toplanan bilgi ve görseller kitap haline getirilmiştir ve bu eserlere seyahatname ismi verilmiştir.

Bunun dışında seferler sırasında minyatür sanatı kullanılarak resmedilen bölgeler günümüze ulaşma şansını yakalamıştır. Minyatür sanatının içinde de Anadolu’nun geleneksel Türk evlerini ve kent dokusunu ele alan resimler işlendiği görülmüştür. Bu temalar içinde en çok surlar, kaleler, evler, camiler gibi mekânsal temalar ele alınmıştır.

Minyatür sanatının önemli özelliği, bir öykü havası çerçevesinde olması, kenti, doğayı, olay ve olguları resimsel dil ile sürükleyici bir şekilde sembolize etmesidir.

Şehir ve kent dokusunu sembolize ederek şaşırlacak bir doğruluk ile canlandıran minyatürler bulunmaktadır. Bunlar içinde; İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde bulunan, ‘‘Beyan-ı Menazili Seferi Irakeyn’’, (Resim 1. 15) Nasuh el Silâhî tarafından yazılmış ve minyatürlerle desteklenmiştir. Kanunî Sultan Süleyman’ın seferine katılan Nasuh, 128 minyatür ile İstanbul, Tebriz arasını ve burada bulunan konak yerlerini ele almıştır. İstanbul, Tebriz, Bağdat, Halep, Diyarbakır gibi büyük şehirleri o zamanki durumuna göre; surları, kaleleri şehirlerin karakteristik biçimlerini minyatür haline getirmiş ve sefer sırasında kısa süre içinde geçilen yerlerin bazılarını şema şeklinde göstermiştir (Aslanapa, 2017: 372).

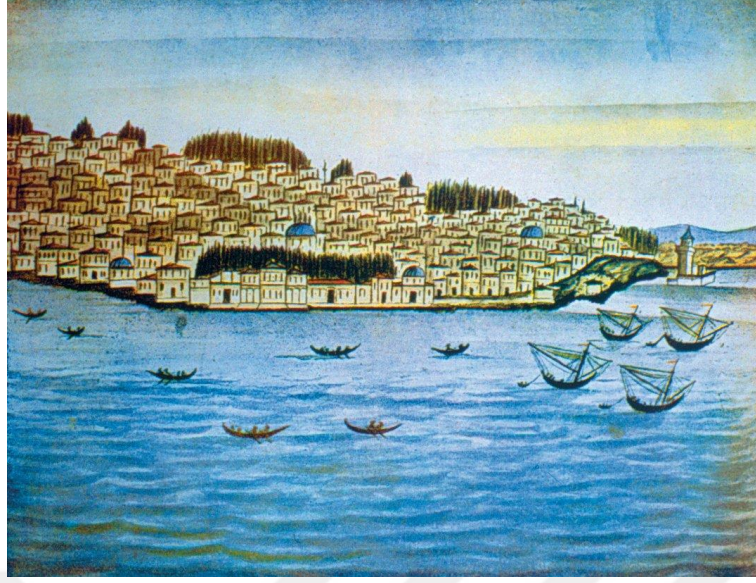


Resim 1.15: Matrakçı, Nasüh, ‘‘Diyarbakır’’, Beyân-i Menâzil-i Sefer-i Irakeyn, 1533-36, minyatür, ölçüleri bilinmiyor.

Matrakçı Nasüh, ‘‘Diyarbakır’’, Beyân-i Menâzil-i Sefer-i Irakeyn çalışması Kanuni sultan Süleyman’ın seferi sırasında ele alınan bir eser olarak bilinmektedir.

Matrakçı Nasüh konaklamalarda bölgelerin mimari yapılarını topoğrafik bir bakış açısı ile ele almıştır. Topoğrafik bakış açısını yayan sanatçı olarak da bilinmektedir. Diğer sanatçıları Nasüh'ten etkilenerek topoğrafik bakış açısını devam ettirdikleri görülmektedir. Matrakçı Nasüh'ün figür kullanmayışı onun büyük özellikleri arasında yer almaktadır. Çalışmalarında kentin içinde var olan geleneksel yapıları süsleyerek farklı kompozisyon şekli katarak ele aldığı görülmüştür. Renda (2008'den aktaran Çoban, 2014:22) sanatçı eseri sefer sırasında ele almasına rağmen eserin resimsel bir disipline hâkim olduğunu gözlemlemekteyiz. Eserde renkler pür ve canlı bir şekilde kullanılmıştır. Resmin genelinde yeşil, mavi ve kahverengi tonları hâkimdir. Resmin yan taraflarında kullanılan yeşil renk ve evlerin alt zemininde kullanılan açık mavi tonlar evlerin yüzeyinde bulunan renkler ile kontrastlık oluşturarak dikkati üzerine çekmektedir. Mimari yapıların üzerinde kullanılan kahverengi tonlar devinimi sağlamaktadır. Gözü hemen üzerine çeken, resmin merkezinde yer alan, geleneksel mimari yapıların üzerinde bulunan kahverengi tonların yan tarafında yeşil bir alan oluşturularak nesnellik belirgin hale getirilmiştir. Sıcak renklere sahip olan mimari yapılar, mavi ve yeşil zemin üzerine oturtularak hem şekil hem de yüzeyin geniş bir plan üzerinde olduğu izlenimini sunmaktadır. Resim; kapı, pencere, kubbe vb. mimari öğeler kullanılarak realize edilmiştir. Evlerin oluşturduğu yatay bir hareketliliğe karşı geometriksel olarak kullanılan cami kubbeleri ve surlar resimde denge unsurunu sağlamıştır. Resim düzleminde birbirinden ayrı olarak kullanılan mimari yapılar geniş bir düzlemde küçük planlarla daraltılarak resmin ritmini güçlendirmiş ve resme devinim sağlamıştır.

Şehir ve kent dokusunu ele alan diğer önemli bir sanatçı ise Bozoklu Osman Şakir'dir. Sanatçının eseri Matrakçı Nasüh'un eserlerine benzemektedir. Sanatçı aynı zamanda ressam olduğu için batılı oryantalistlere benzer bir nitelikte hem anlatmış hem de minyatür sanatını kullanarak resmetmiştir. 1810 yılında İran'a giden Türk elçi heyetinin içinde bulunmuştur. Üsküdar'dan Tahran'a kadar olan bölgede 30'a yakın köy ve kasabanın minyatürünü yapmıştır. Resimlenen bölgelerden "Üsküdar" (Resim 1.16), adlı minyatürde şehrin geleneksel dokusunun karakteristik özelliklerini yansıtmıştır (Bilim, 2002: 262-283).



Resim 1.16: Bozoklu Osman Şakir, “Üsküdar”, Sefaretname-i İran, 1810, minyatür, ölçüleri bilinmiyor.

“Üsküdar”, Sefaretname-i İran çalışması sanatçının sefer sırasında yaptığı ilk çalışma olarak bilinmektedir. İran’a giden Türk elçi heyeti içinde yer alan Bozoklu Osman Gördüğü yerleri resim sanatı kullanarak imgelemiştir. Eser Matrakçı Nasuh’un oluşturduğu topağrafik bakış açısından yararlanılarak oluşturulmuştur. Güzergâh üstünde gördüğü Üsküdar yöresinde yöreye ait olan karakteristik mimari öğeleri eserinde yansıtmıştır. Kentin dokusu, evler, camiler vb. yapılar ile kent imgeleştirilip realize edilmiştir.

Üsküdar adlı minyatür, yatay bir kompozisyon şeklinde ele alınıp renkler pür ve canlı bir biçimde kullanılmıştır. Resmin kompozisyonunu yan yana gelen mimari öğeler oluşturmuştur. Resimde geleneksel mimari ve kent dokusunun cephe yüzeyi ele alınmış olup, mimari yapıların pencere ve çıkmaları ile zengin bir görünüm ortaya konmuştur. Minyatürde ki plan anlayışı incelendiğinde; gökyüzünün oluşturduğu birinci plan ve onun altında yer alan mimari yapıların oluşturduğu düzlem ikinci plan ve denizin yer aldığı üçüncü plandan oluşmaktadır. Gökyüzünün oluşturduğu plan, kendi içinde açık-koyu renk değerleri ile ele alınmıştır. Mimari yapıların bulunduğu düzlemde açık – koyu ilişkisi, sıcak – soğuk renkler, dar – geniş ve yatay – dikey planlar ile hareketlilik kazanılmıştır. Mimari yapıdaki bu zıtlıklar bakış noktasını direk kendi üzerine çekmektedir. Özellikle cami üzerindeki mavi ton ile oluşturulan zıtlık devinimi artıran en

önemli unsur olarak görülmektedir. Mimari yapılar üzerindeki pencereler, çıkmalar ve kubbeler biçimsel devinimi artıran en önemli unsurlardır. Üçüncü düzlemde bulunan deniz görünümü alanda ki boşluk değerini oluşturan en önemli faktör olarak gözlemlenmektedir. Deniz üzerinde kullanılan renkler mimari öğelerin önüne geçmeyecek şekilde planlanarak soft bir görünüm ile aktarılmıştır. Deniz içinde bulunan tekneler resme çizgisel bir üslup katarak dikey kompozisyon içinde yer alan çoğu mimari yapıların yanında yatay bir hareketlilik kazandırmış ve resim 'in denge unsuru olmuştur. Resmin gökyüzü ve deniz kısmında kullanılan renkler soğuk renklerdir. Bundan dolayı resmin geneline hâkim olan ton soğuk tonlardır.

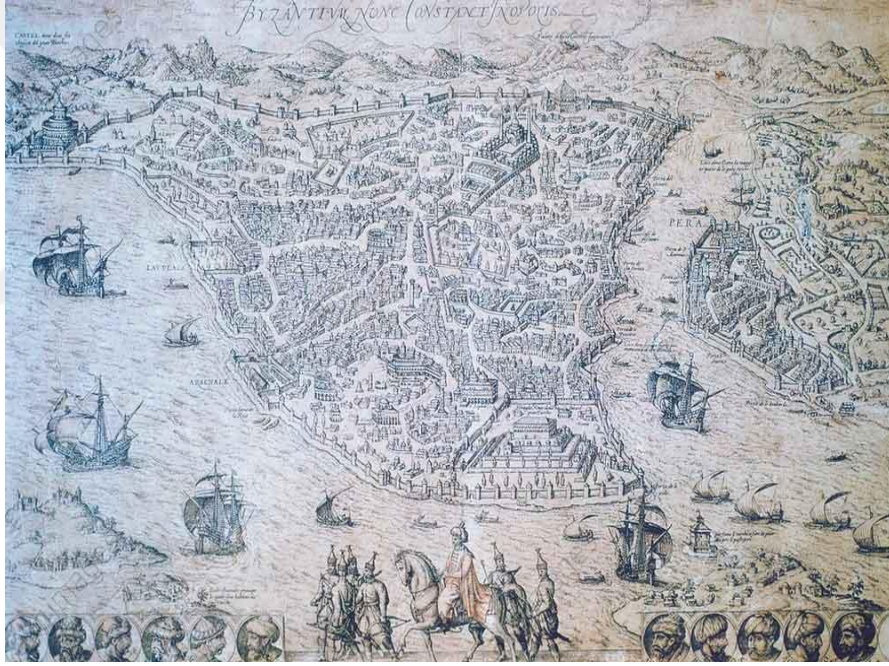
Doğu'da çok sayıda zengin kalıntı örneklerinin kalmasının en önemli sebeplerinden biri de birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olmasıdır. Bu kalıntı örnekleri seyyahların, sanat tarihçilerin, arkeologların ve ressamların dikkatini üzerine çekmeyi başarmıştır. Batı'nın Doğu'yu tanınması ile beraber Doğu'ya bakış açılarında farklılık meydana gelmiştir. Batılı sanatçılar, gravürlerine ve tuvallerine doğu kültür ve geleneklerini konu edinmiş olup, netice itibarıyla "Oryantalizm" ortaya çıkmıştır. Oryantalizm, Doğu'nun güzelliklerini inceleyen ve bu güzellikleri sanatın ve bilimin merkezine alan bir akım adı olarak ortaya çıkmıştır. Oryantalizm akımının etkisinde eserler veren veya bu akımın düşünce tarzına paralel düşüncelere sahip kişiye ise oryantalist denmiştir. (Çaycı, 2015: 195).

Batılı gezginler, Osmanlı'ya gelip gördükleri mimarî ve kent dokusunu yazılarında ele almış ve gravür tekniğini kullanarak eserlerine yansıtmışlardır. Bu durumun, Anadolu'nun Batıya tanıtılmasında büyük rolü olmuştur. İtalyan ve Venedik gemilerinde seyahat eden gezginlerin gravürlerinde, genellikle sahil, liman konularını işledikleri, bunun dışında mimariye de yer verdikleri görülmüştür (Çaycı, 2015:193).

Batılı gezginlerin resimlerine bakıldığında (Resim 1.10, 1.11, 1.12, 1.13) anlatılmak istenen kompozisyon, sanatçının aktarım ifadesi, kenti anlamlandırmakta ve sanatsal bir bakış açısı sunmaktadır; çünkü İstanbul'un, birçok medeniyeti içinde barındırmış olması, farklı kültür kalıntılarının oluşmasına etkindir. Bu hususta sanatsal bir ifade ile şehrin ihtişamını direkt gözler önüne sermektedir. İstanbul, coğrafi konumundan ötürü, kültürel ve tarihsel bakımdan zengin, birçok medeniyete ve insan topluluğuna ev sahipliği yapmış göstergeler şehri olarak bilinmektedir. İstanbul'un bir

diğer avantajı denizdir. Kentin denizle kurduğu o ihtişamlı atmosfer ve Boğazın varlığı onu diğer kentlerden farklı kılmaktadır. Bundan ötürü kent hem ekonomik hem estetik açıdan önemli bir merkez konumundadır. Gravür sanatçıların eserlerinde geleneksel mimariye yer vermesinin sebebi; mimarinin cezbeden güzelliği, simgesel olarak ifade şekli ve güçlü bir kompozisyon olgusuna sahip olmasıdır (Vargün ve Kaplanoğlu, 2018: 74).

Batılı sanatçıların yaptığı gravür çalışmalarında daha çok ele alınan bölge bakımından Sarayburnu, Haliç ve yerleşke biçimlerinin çoğunlukta olduğu gözlenmektedir. Bunun yanında şehir panoramaları şekline de eserlerinde yer vermişlerdir. Giyim biçimleri ve sosyal yaşamdan günlük yaşantıya kadar gravür çalışmalarının yapıldığı bilinmektedir (Kahraman ve Gülaçtı, 2015: 376-383).



Resim 1.10: Andrea Vavassore, “İstanbul haritası” 1530.

Batılı sanatçıların, şehir panoramaları üzerinde durması ve daha çok mimarî ve kent dokusunu ele almaları, İstanbul’un o ihtişamını ve görsel zenginliğini aktarabilmek adına önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Bu durum batının doğuya olan dikkatini de artırmıştır.

İstanbul’a daha çok İtalyan sanatçılar gelmiştir. İtalyan sanatçılar ve batıdan gelen diğer sanatçılar burada dostluklar kurmuş, kurulan dostluklar Asya ve Avrupa arasında

bir halka oluşturmuştur. İstanbul’da en çok zaman geçiren sanatçı Fausto ZONARO’dur. ZONARO gibi diğerk sanatçılara da gelenek ve görenekler ilgi çekici gelmektedir. Böylece resimler tarihsel bir belge niteliğih haline dönüşmüştür (<http://www.hasankiran.com>, 15.03.2018).



Resim 1.11: Fausto Zonaro, “Tophane eşmesi ve Kılıç Ali Paşa Camii” (Tarihi bilinmiyor, T..Y.B, lmler bilinmemektedir).

Saray ressamı olarak bilinen Fausto Zonaro, bu çalışmasında doğayı ve egzotizmi bir denge içinde tutmuştur. Kentin eşsiz ihtişamlı mimarî yapılarını çalışmasına katarak imgelemiştir. Kent, kolayca okunabilir eşsiz güzelliğini hissettirmektedir. Eğitilmiş bir gözlemci yapısına sahip olan Zonaro, görsel gerçeklik ile alanda bulunan mimarî öğelerin öznel yaklaşımcısı niteliğindedir (Toros, 1987: 24-25).

Zonaro, bu eserinde eşme ve cami mimarisini figürlerle kaynaştırarak eşsiz Osmanlı sahnesini gözler önüne sermiştir. Bunu yaparken soft renkler ve açık üzerine koyu tonlar kullanarak güçlü bir espas yaratmıştır. Işık resme sağ st köşeden girmiş ve yatay kompozisyonda 1/4’lk bir alanı gökyüzü kaplamıştır. Resmin geneline, birbirine paralel dikdörtgen formlar hâkim olsa da yarım daire formundaki cami kubbesi ve caminin dış cephesinde bulunan eyvan tipi pencereler bu tekdzeliğih bozmuştur. Buna ek olarak cami mimarisi, çevresindeki oğuy yapıyla kendi içinde paralellik gösterse de eşme mimarisi bu durağank görüntüyü bozmuş, adeta resme başka bir noktadan girerek hareket

kazandırmıştır. Resim düzlemi iki katmandan oluşturulmuş ve yatay olarak 1/3'lük bir kısmı oluşturan birinci katman, zemin ve figürlerden meydana gelmiştir. İkinci katmanı oluşturan 2/3'lük kısım, gökyüzü ve yapılardan meydana gelmiştir. Cami mimarisi, birinci katmana kadar olan kısmı 45 derecelik bir açıyla ikiye bölerek resmin sağ üst köşesini gökyüzüne ayırmış, böylece resmin hava almasını sağlamıştır.

Resim düzleminde, kahverengi ve gri tonların yanında, ağaçtaki yeşil ton ve yapıdaki kiremit kırmızısı kontrastlık oluşturmuş, böylece resimde dikkat çekiciliği artırmıştır. Resmin genelinde sarı, kahverengi, kırmızı gibi sıcak renklerin tonları kullanılarak geleneksel mimarinin sıcaklığı, sadeliği ve bir o kadar da ağırlığı rahatlıkla verilmiştir. Zemin ve yapılarda kullanılan açık tonlar, figürlerde kullanılan koyu tonlarla kırılmış ama resmin genelindeki etkisi bozulmamıştır.

Resimde; ağaç, figürlerin kıyafetleri, yapılardaki taş ve mermer gibi unsurlar birbirleriyle yapısal ve dokusal zıtlıklar oluşturmuştur.

Mimari yapıların resmin sol üst tarafında açık tonlarda ve figürlerin resmin sağ alt tarafında koyu tonlarda yoğunluk göstermesiyle resimde denge ve hareket sağlamıştır.



Resim 1.12: Germain-Fabius Brest, “ Üsküdar’da Bir Sokak”, T.Ü.Y.B, 34x49 cm.

18. ve 19. yüzyılda İstanbul’a gelen önemli Batılı sanatçıların en önemlileri arasında Jean-Baptiste von Mour, Antoine Ignace Melling, Eugene Flandin, Thomas Allom, William Bartlett, Louis-François Cassas, Joseph Schranz, Germain-Fabius Brest, Amadeo Preziosi, Adolf Kaufmann, Ermeni asıllı Rus ressam İvan Konstantinoviç Ayvazovski, ve İtalyan Fausto Zonaro sayılabilir (Büyükkahraman, 2006:6).

İsmi geçen ressamalar İstanbul'un tarih kokan efsane mekânlarını çalışmalarına aktarmışlardır. Bu ressamalar özellikle Haliç'in her iki yakası, Balat, Boğaziçi ve Çamlıca gibi mekânları daha çok tasvir etmişlerdir. Tarihi kentin geleneksel dokusunu içinde barındıran yapıtlar yapmışlardır. Sanatçılar, İstanbul'a olan hayranlıklarını eserleri ile belgelemişlerdir (Büyükkahraman, 2006: 6).



Resim 1.13: Amedeo Preziosi, “İstanbul” (1816-1882).

Amedeo Preziosi'nin İstanbul'da uzun süre yaşaması, onun İstanbul'a olan sevgisini ve hayranlığını göstermektedir. Mimarî unsurlar ve şehir hayatı onun etkilendiği alanlardır. Amedeo Preziosi, yapıtlarında mimarîyi derinden işleyen ve sosyal yaşamın getirdiği etkileri tuvaline aktaran bir ressamdır. Kentin ve yaşamın resimsel bir dili olmuştur. Ve bu yapıtlar bir bilgi niteliği taşımaktadır. Osmanlı döneminin sosyal yaşantısını, kent dokusunu, geleneksel evlerini sanatsal bir dille günümüze taşımaktadır (<https://core.ac.uk/download/pdf/84782939.pdf> , 10.04.2018).

Amedeo Preziosi, İstanbul'un 19. yüzyıla ait çarşı pazar halini güçlü armonilerle yansıtmıştır. Kahverengi tonların dışında sarı, yeşil, kırmızı ve mavi tonlar da kullanarak eseri sıradanlıktan kurtarmış ve esere canlılık katmıştır. Açık üzerine koyu tonlar kullanarak espas etkisi yaratmıştır. Derinliğin sınırlı olmasına karşın figürlerde kullanılan canlı renkler ve tonları, izleyicinin resim üzerinde arayışta olmasını sağlamıştır. Resmin geneline orta ve koyu tonlar hâkimdir. Yapılarda kullanılan kahverengi ve gri tonlar

dönemin mimari özelliklerini ve yapı malzemesini gözler önüne sermektedir. Cami mimarisinde kullanılan gri tonlar, diğer yapıların arkasında resmi rahatlatmış, gökyüzüyle beraber resmin nefes almasını sağlamıştır.

Bu resimde doğal gün ışığı kullanılmış ve ışık resmin sol üst köşesinden resme girerek mekânı aydınlatmıştır. Işık, figür ve yapılara hacim kazandırmış ve eseri gerçekliğe yaklaştırmıştır.

Yatay tuval düzlemi iki katmandan oluşmuş: 1/3'lük bir alanı figürler ve zemin oluşturmuştur. Yapılar ikinci planda kalmıştır.

Yapılarla figürlerin kıyafetleri biçimsel kontrastlık oluşturmuştur. Yapılar geleneksel perspektif anlayışıyla yerleştirilmiş, birbirine paralel dizilmişlerdir. Resim geneline dikdörtgen, kare gibi geometrik şekiller hâkim olsa da cami kubbesinde ki yarım daire ve çatılardaki üçgen şekiller resme biçimsel hareketlilik katmıştır.

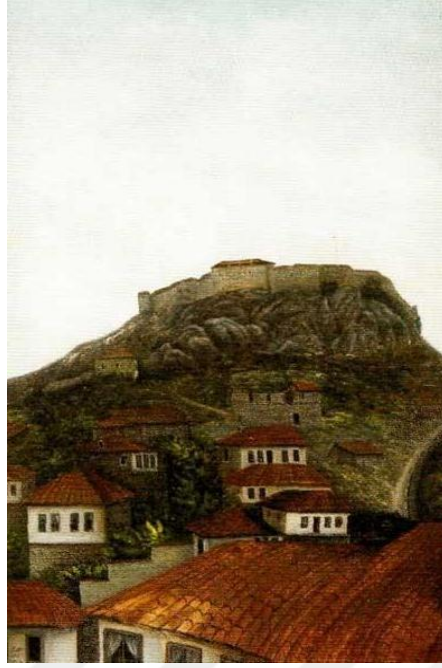


Resim 1.14: Antaoine Ignace Melling, “İstanbul Görünümü”, 1787, K.Ü.S.B, 56.5 X 74,5 cm.

Antaoine Ignace Melling ressamlığın yanında mimar oluşu, onun mimariye farklı bakış açısı ile ele almasına zemin hazırlamıştır. Osmanlı Sultanı'nın desteğini alan sanatçının, Osmanlıyı ele alan birçok eseri bulunmaktadır. Osmanlı himaye sistemi ile birçok sanatçıya ev sahipliği yapmıştır. Himaye sistemi, sanatçının eserini tanıtması ve sanatındaki maharetini göstermesi bakımından önemli bir ortam oluşturmuştur (Toros 2012:120). (Bk: Resim 1.14) Eserde eşsiz manzarasını sulu boya tekniği kullanarak

kentin egzotik görünümünü ele alan sanatçı, kentin dokusuna farklı bir boyut ile yaklaşmaktadır. Sanatçı eserinde İstanbul'un eşsiz görünümünü tepeden bir bakış açısı ile gözler önüne sermektedir. Eserde gökyüzünü açık, kentin görünümünü koyu bir ton ile ele alarak açık koyu kontrastlıklar oluşturmuştur. Işık resme sol üst köşeden gelmiş ve yatay kompozisyonda 1/3'lük bir alanı kent kaplamıştır. Resmin genelinde dikdörtgen formlar hâkim iken dikey oluşturulan ağaçlar, resmin tekdüzeliğinin önüne geçerek espas oluşturmuştur. Resmin düzlemi iki parçadan oluşturulmuş ve yatay olarak 1/3'lük bir kısmı, geleneksel evler kaplamaktadır. İkinci kısmı oluşturan 2/3'lük kısım, gökyüzü ve dağlardan meydana gelmiştir. Resmin birinci parçasında evlerin ardı ardına sırlanmasına karşın ikinci parçada gökyüzüne geniş bir alan verilerek resmin hava alması sağlanmıştır. Resim düzleminde, kahverengi ve beyaz tonların yanında, gökyüzündeki mavi ton ve yapıdaki kiremit kırmızısı kontrastlık oluşturmuş, böylece resmin dikkat çekiciliği artırılmıştır. Resmin genelinde kahverenginin tonları kullanılarak geleneksel mimarinin sıcaklığı, sadeliği ve bir o kadar da ağırlığı rahatlıkla verilmiştir. Yer yer evlerin yüzeyinde kullanılan beyaz renk ve tonları, kahve ve tonlarının etkisini kırmış, fakat resmin genelindeki etkiyi bozmamıştır.

19. yüzyıla gelindiğinde batı anlayışından etkilenilen Türk resim sanatında peyzaj konulu resimlere rastlanmaktadır. Peyzaj resimlerinde mimari yapılara yer veren sanatçılar, resme farklı bir bakış açısı katmışlardır. Peyzaj çalışmalarında geleneksel Türk mimarîsine ve kent dokusuna yer veren sanatçılara örnek verecek olursak; Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyid, Osman Hamdi Bey, Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Ahmet Ziya Akbulut, Hüseyin Zekai Paşa, gibi önemli sanatçılar yer almaktadır.



Resim 1.17: Şeker Ahmet Paşa, “Tepe Üstünde Kale”, 1898-1899, T.Ü.Y.B, 65x46,5cm.

Bu sanatçılar içinde Şeker Ahmet Paşa kompozisyona verdiği önem ile bilinmektedir. Mekân içindeki o derin atmosferler ve ışıkların daha güzel kullanıldığı eseri “Tepe üzerinde Kale” (Resim 1.17) çalışması adlı eserinde evlerin çatısı çok ritmik ve hareketli görünmektedir. Çalışmanın en dikkat çekilen yeri kaçınılmaz evler olmaktadır. Bu çalışmada Geleneksel Türk evlerinin karakter kazandığı, çok güzel işlendiği bilinmektedir (Baloğlu, 2006: 76).

Çalışmada geleneksel evler resmin büyük bir kısmını oluşturmuştur. Resim iki katmandan meydana gelmiştir. Birinci katman gökyüzü ikinci katmanı ise kale ve evlerdir. Resmin kompozisyonunu yan yana gelen bir grup geleneksel evler ve kale oluşturmuştur. Dikey kompozisyon şeklinde oluşturulan resimde geleneksel mimarinin cephe yüzeyi ele alınmıştır. Geleneksel evlerin yüzeyinde bulunan pencere çıkmaları ve çatıda ki kiremitler resmin dinamizmini artırmıştır. Birinci katmanda yer alan gökyüzü açık koyu ilişkisi içinde geniş bir boşluk hissi uyandırmıştır. Resmin geneline, birbirine çapraz dikdörtgen formlar hâkim olsa da yarım daire formundaki dağ ve kale tekdüzeliği bozmuştur. Buna ek olarak evlerin çatısı, çevresindeki çoğu yapıyla paralellik gösterse de dağın yapısı bu durağan görüntüyü bozmuş, adeta resme başka bir noktadan girerek hareket kazandırmıştır. Dağlarda kullanılan koyu tonların üzerine açık renkte evler

konularak güçlü bir espas yaratılmıştır. Resmin düzleminde kahverengi ve gri tonlarının yanında gökyüzünde ki mavi ton, yapıda ki kremit renkleri ile kontrastlık oluşturmuş, böylece resmin dikkat çekiciliği arttırılmıştır. Resmin genelinde kahverengi, kırmızı, sarı, gibi sıcak renklerin tonları kullanılarak geleneksel mimarinin sıcaklığı, özgünlüğü ve ağırlığı rahatlıkla verilmiştir. Resimde dokuyu en iyi güzel bir şekilde hareketlendiren çatı olmuştur. Mimari yapıların sol üst tarafında açık tonlar, alt tarafında koyu tonlar kullanılarak resimde denge sağlanmıştır.

Resmin temaların da mimarî unsurları ön plana getiren diğer sanatçı “Osman Hamdi Bey” olmaktadır. Yaptığı resimleri realist bir üslup ile alan sanatçı dönemin mimarî yapısının dışında sosyal ekonomik anlamda da bilgi verici niteliktedir. Işık gölge oyunları ve renk zenginliği eserde bariz görülmüştür.



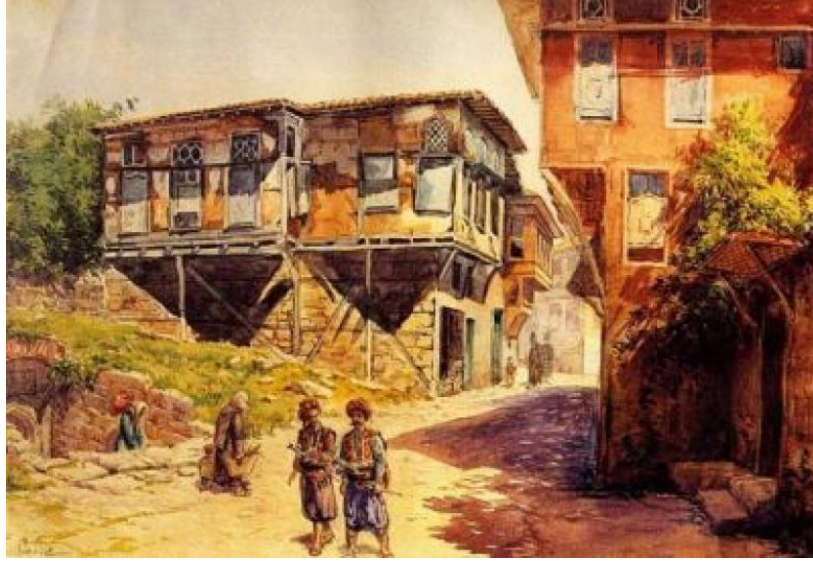
Resim 1.18: Osman Hamdi, “Gebzeden Manzara” tarihi bilinmiyor, T.Ü.Y.B,75x 119 cm.

Sanatçının arkeolojiye olan ilgisi çalışmalarına da yansımıştır. Eserlerinde geleneksel unsurlara yer vermesinin en büyük etkeni arkeolojiye olan ilgisidir. Sanatçı eserlerini batılı oryantalistlerin yaptığı şatafat ve fantastikten uzak bir bakış açısı ile ele almıştır. “Gebzeden Manzara” adlı çalışmada kent ve insan görünümünü ele alan sanatçı, tuvali çapraz bir şekilde bölmüş, alt kısımda evleri ve figürleri (yöreselliği) ön planda tutarak dönemin mimarî anlayışını eserinde yansıtmıştır. Geleneksel Türk ev yapısını ve

geleneksel kıyafetleri bu eserde oldukça net bir şekilde ele alan sanatçının eserleri belge niteliği taşımaktadır. Renkler parlak canlı bir şekilde kullanılmış, ışık ve gölgeye önem verilmiştir. Ağırlıklı olarak sarı, yeşil, kahverengi ve bunların tonları kullanılmıştır (Karaoğlu, 1995: 23).

Osman Hamdi bu çalışmada geleneksel Türk evlerini figürler ile destekleyerek Osmanlı sahnesini gözler önüne sermiştir. Bunu yaparken sıcak tonlar kullanarak açık-koyu ilişkisi içinde güçlü bir espas oluşturmuştur. Işık resme sol üst köşeden 45⁰ derecelik açı ile gelmektedir. Yatay bir kompozisyonda 1/4'lük bir alanı gökyüzü kaplamaktadır. Geri kalan alanı zemin, mimari yapılar ve figürler oluşturmaktadır. Geleneksel mimari oluşturulurken üzerindeki cumba ve tahta çıkmalar ile desteklenmiş ve arka tarafta bulunan yeşil ağaçlar ile yön kontrastlığı oluşturularak düzlem üzerine oturturulmuştur. Yatay bir kompozisyon şeklinde oluşturulan çalışmada kompozisyonun en belirgin hale gelmesi için yatay-dikey ve diaogonal parçalamalardan faydalanılmıştır. Mimari yapı geniş bir düzlemde perspektif kurallarına uygun bir şekilde oluşturulmuş. Eser oluşturulurken her şey düşünülerek gerçeğe uygun bir şekilde alanda büyük bir derinlik verilmiştir. Resim düzleminde, kahverengi ve krem renkleri üzerine yeşil tonlar kullanılarak kontrastlık oluşturulmuş. Resmin genelinde kullanılan sıcak tonlar geleneksel mimari yapıların sıcaklığını sadeliğini rahatlıkla ifade etmektedir. Zemin ve yapılarda kullanılan açık tonlar, figürlerde kullanılan koyu tonlarla kırılmış ama resmin genelindeki etkisi bozulmamıştır. Resimde Cumbaları, kafesli pencereleri, revzenleri, ahşap giriş kapıları, yer yer dökülmüş sıvalarıyla ve ağaçlar, figürlerin kıyafetleri ve yapılardaki taş, kerpiç gibi unsurlar yapısal ve dokusal zenginlik katmıştır. Resimde sol üst taraftan sağa doğru gelen ışık ile resmin genelinde dengeli bir tonlama oluşturulmuştur.

Geleneksel mimariyi resimlerine aktaran, naif bir ışık kullanarak manzara ve doğa yapısını aktaran diğer bir sanatçı ise Hoca Ali Rıza (Resim 1. 19) olarak söylenebilir.



Resim 1.19: Hoca Ali Rıza, “Eski İstanbul Evleri Ve Yeniçeriler”, tarihi bilinmiyor, K.Ü.S.B, 27x39 cm.

Türk evlerinin sıralandığı bu çalışmada sivil mimari Osmanlı atmosferine belge niteliğindedir. Yatay bir kompozisyon kullanılan eserde, yapının orijinalliği bozulmadan yansıtıldığı gözlenmektedir. Resimde derinlik, yapıların arasından arka sokaklara kadar uzanmıştır. Eserde doğal gün ışığı kullanılmış ve ışık resme sağ üstten girerek, resmi aydınlatmasının yanı sıra gölgeler de oluşturmuştur. Ayrıca ışık, resimdeki figür ve yapılara üç boyutluluk kazandıran önemli bir biçim elemanıdır. Evlerin arasından yayılan ışık resme derinlik kazandırmıştır.

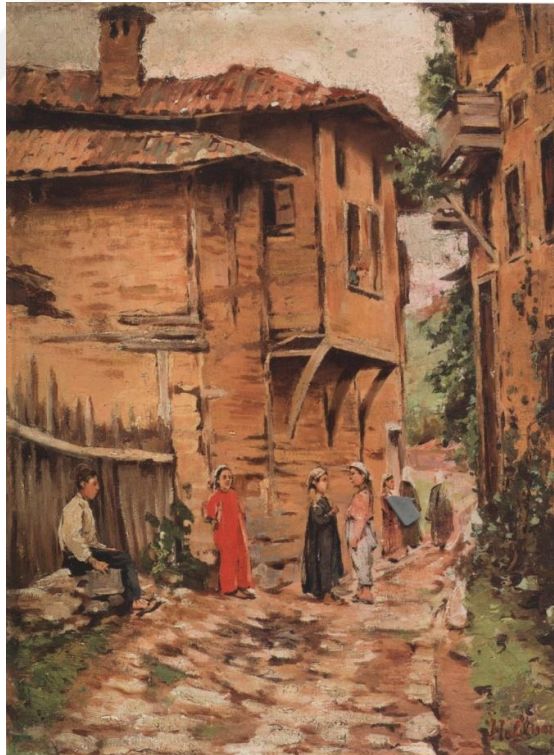
Bu resimde yatay düzlemin dörtte üçlük bir kısmını mekân ve yapılar kaplamış, dörtte birlik kısmından biraz az bir bölümü ise gökyüzü olarak tasarlanmıştır. Resmin birinci planında figürler, ikinci planında ise yapılar ve gökyüzü yer alır. Gökyüzü boşluğunun az olması, resme alttan bir bakış açısı ile yaklaşıldığını göstermektedir. Mekânın olabildiğince geniş tutulması figürlerin devinmesi için yeterli olmasına karşın oldukça durgun bir sahne oluşturulmuş, bu da eski İstanbul sokaklarının şimdiye nazaran ne kadar sakin ve durağan olduğunu gözler önüne sermiştir.

Sanatçı, bu eserinde daha çok kare ve dikdörtgen yapılar kullanmış, bunun yanında spontane dağılan ağaç yapraklarıyla az da olsa resme biçimsel hareketlilik katmıştır. Resmin açık koyu ilişkisini irdelediğimizde, açık üzerine koyu ve açıkla oluşturulduğunu görüyoruz. Figürlerdeki koyu tonlar ve yapıların zemine düşen gölgeleri,

resmin geneline hâkim açık tonlarla kontrastlık oluşturmuş, bu da dikkatleri üzerine çekerek eserin niteliğini güçlendirmiştir.

Toprak renkler resme egemen olup, sıcak renklerin egemenliğine karşılık soğuk daha az kullanılmıştır. Bu renklere figürlerin kıyafetlerinde, ağaçlarda ve zeminde bulunan çimlerde rastlıyoruz. Az olmalarına rağmen sıcak renklerle birbirlerini tamamlamış ve resme görsel zenginlik katmıştır. Sağdaki yapının kırmızimsı tonlarıyla üzerine gelen ağacın yeşilliği zıtlık oluşturmuş bu da resme canlılık katmıştır. Resmin genelinde kullanılan sarı ve tonlarına karşın figürlerdeki mavi tonlar zıtlık oluşturarak resimde denge oluşturmuştur. Toprak zeminde ışığın etkisiyle oluşan sarı tonlar, sol taraftaki yeşil alanda bulunan sarı tonlarla kaynaşarak, resmin ortasında yer alan yapının kahverengi ve hardal tonlarıyla devam eden bir uyum sağlamış ve ayrılmaz bir bütün oluşturmuştur.

Geleneksel Türk evlerinde kullanılan dış yüzey elemanları detaylı bir şekilde işlenmiş, mimari yüzeyde kullanılan pencere, cumba vb. elemanlar renk, biçim ve çizgisel olarak ifade edilerek ton geçişleri ile realist bir görüntü oluşturmuştur. Geleneksel evlerin yüzeyinde bulunan etkiler ve zeminde bulunan taş dokusu resmi biçimsel olarak güçlendirmiştir.



Resim 1.20: Halil Paşa (1852-1939) “Değirmen Dere”, 1908, M.Ü.Y.B, 54x 40 cm.

Türk resminde ışık sorununu irdeleyen ilk ressamlarımızdan birisi olan Halil Paşa, 1888'den sonra yaptığı resimlerle Türk empresyonizmine kaynaklık yapmıştır denilebilir (Çoban, 2014:32) 1888 yılından 1939'a kadar yaptığı İstanbul görünümünde, geleneksel kimliğini yavaş yavaş kaybeden bu kentin doğal güzelliklerini ve geleneksel mimarinin yaşayan en güzel örneklerini resimlerinde betimlemiştir (Ötünç, 2008: 45).

Halil Paşa bu çalışmasında derinliği, evler arasındaki ufak açıklıktan hissettirmiştir. Ünlü (genel) ışık kullanan sanatçı geleneksel Türk mimarisini izlenimci bir üslupla ele almıştır. Resmin sağında bulunan yapının çok az bir bölümünü gören sanatçı, resmin tam merkezindeki yapının iki yüzünü de görmüş, leke ve çizgi kullanarak yapı malzemesi olan kerpiç ve ahşap dokusunu oldukça hissettirmiştir. Kare ve dikdörtgen formdaki yapıya ek olarak, evlerin yamuk ve sivri çatıları, dışarı çıkıntılı cumba ve onu destekleyen çapraz çıtalar, sol taraftaki çitlerin uzunlu kısısalı dizilişi, yerdeki taşların düzensiz formları ve figürlerin birbirleriyle iletişim halindeki duruşları resimde devinim yaratan unsurlardır. Yapıların üstünde ve arasında oluşturulan ufak gökyüzü görünümüyle resim rahatlatılmıştır. Hareketli ama bir o kadar da sakin olan bu sokak görünümünde, yapıların üzerine gelen sarmaşık ve çiçekler, biçimsel ve dokusal kontrast oluşturmuştur.

Açık üzerine koyu, koyu üzerine açıkla oluşturulan bu resmin genelinde sıcak tonlar kullanılmıştır. Mimari yapılarda kullanılan sarı, kahverengi ve turuncu tonlar, zeminde ve gökyüzünde de hissettirilerek resimde bütünlük oluşturulmuştur. Bunların yanı sıra sarmaşık ve çiçeklerde kullanılan yeşil tonlar ile soldan ikinci figürün kıyafetindeki kırmızı tonlar birbiriyle kontrast oluşturmuş ve resme canlılık katmıştır. Yapılarda kullanılan sıcak sarı ve kahverengi tonların üzerine, sarmaşık ve çiçeklerde kullanılan soğuk yeşil tonlar getirilerek sıcak – soğuk kontrastlığı oluşturulmuş, resimde denge sağlanmıştır.

Türk resminde önemli bir yere sahip olan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi incelendiğinde geleneksel Türk mimarisi ve kent dokulu konular işlendiği görülmüştür. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi 2 Mart 1883 tarihinde 5 atölye ile eğitime başlamaktadır. Eğitim olarak Resim, Heykel, Mimarî, Hakkâklık ön plânda olmuştur. Eğitim kadrosunda Heykel öğretmeni ve Mektep müdürü Osman Efendi, Fenni Mimarî öğretmeni Vallauri, yağlı boya resim öğretmeni Salvator Valeri, Kara Kalem Resim öğretmeni Warnia Zarzecki, Tarih öğretmeni Aristoklis Efendi, Matematik öğretmeni

Kaymakam Hasan Fuat Bey, Anatomi öğretmeni Kolağası Yusuf Rahmi Efendi, hakkâklık bölümü Stanislas Arthur Napier gibi batılı sanatçılar daha çok ders üstlenmiştir (Güner, 2014: 55).

Batılı hocalar, Osman Hamdi Beyin vefatı ile yerini Türk hocalara bırakmıştır. Bunun ile birlikte resim sanatında konu daha çok, yapı görüntüleri, doğa, şehir ve kent görünümüleri şeklinde değişiklik göstermiştir. Bu dönem içerisinde yetişen sanatçılar içinde Şevket Dağ, eserinde var olan geleneksel mimari yapılar ve doğa görünümüleri güzel bir örnek teşkil etmektedir.



Resim 1.21: Şevket Dağ, “Eve Dönüş”, 1903, T.Ü.Y.B, 35x55 cm.

Bu eserde doğa görünümü içerisinde pembe bir ev ve eve dönen bir çocuk resmedilmiştir. Resmin sağ tarafına konumlandırılmış evin taş ve ahşap dokusu gerçekçi bir anlayışla yansıtılmış ve ağaç objesi fırça darbeleriyle yapılarak resme bir hareket kazandırmıştır. Muhtemelen akşamüstü resmedilmiş olan resimde doğal gün ışığı kullanılmış ve ışık sol üst köşeden, ağaçların arkasından resme girmiştir. Sanatçı, ışık ile mekânı tamamen aydınlatmak yerine, ışığın etkisiyle oluşan gölgelerle sakin bir görünüm elde etmiştir. Resmin arka planının deniz olması esere sonsuz bir derinlik etkisi vermiştir. Mekânın geniş tutulmaması ve gölgeli bir ortamın oluşması durgun bir hava yaratmıştır. Resimde kare ve dikdörtgen formda ki yapının yanı sıra ağaçlarda ki silindirik form ve çatının üçgen yapısı biçimsel hareketlilik oluşturmuştur.

Yapının üstünde var olan pembe renk ortama sıcaklık katmış ve naif bir tarza bürünmüştür. İzlenimci bir üsluba yakın çalışan sanatçı, geleneksel ev yapısını güçlü bir ışık kullanarak ön plana çıkarmıştır (Şimşek, 2007: 59).

Geleneksel mimari yapı üzerindeki sıcak renk ve tonları ile, ağaç yapraklarının, denizin, gökyüzünün soğuk renkleri kontrast oluşturarak resimde devinim yaratmıştır. Sanatçı resimdeki ağaç objesini lekese bir üslup ile ele alarak resmin hareketlenmesini sağlamış, geçen zamanın habercisi niteliğinde olmuştur. Resimde bulunan insan figürünün kıyafeti, yapıda kullanılan kerpiç malzemesi ağacın yaprakları ve gövdesi bütünsel bir biçim dokusunu ön plana çıkarmıştır.

Çağdaş Türk resim sanatında grup hareketlerinde Anadolu'nun mimari öğelerini ve kent dokusunu ele alan birçok sanatçı olduğu gözlenmektedir. Bu gruplar; Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile d Grubu gibi oluşumlardır.

Bu oluşumlar ve Osmanlı Ressamlar Cemiyetine baktığımızda 1908 yıllarında kurulmuş (Berk, Özsezgin, 1989:42) ve kurulmasında öncülük eden sanatçı olarak Mehmet Ruhi Arel bilinmektedir. Daha sonra Mehmet Ruhi Arel'in evinde toplanan sanatçılar; Hikmet Onat, Sami Yetik, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi Arel, Ağâh Bey, Ahmet Ziya Akbulut, Feyhaman Duran, Mehmet Ali Laga ve Müfide Kadri gibi genç resamlardan oluşan grup, dönemin sanat ve sanatçı sıkıntısına çare bulmak adına Osmanlı Ressamlar Cemiyetini kurmuşlardır. Cemiyete sonradan katılan sanatçılar da olmuştur. Bu sanatçılar: Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Hüseyin Avni Lifij, N. Ziya Güran gibi önemli sanatçılardır (Çoban, 2014: 38-39). Cemiyet sanatçılarının genel olarak ele aldıkları konular; İstanbul görünümüleri, Topkapı Sarayı, camiler, kent görünümülerinden betimlemeler ile bağdaştırıcı unsur olarak eserlerinde ayrıca geleneksel Türk evlerine de yer verdikleri görülmektedir.

Sanayi-i Nefise Mektebi dönemi içinde 1914 yılında Paris'e giden öğrencilerin oluşturduğu bir kuşak da Çalı kuşağı veya 1914 kuşağı olarak adlandırılan bir gruptur. 1914 kuşağı olarak adlandırılmasında ki temel sebep, I. Dünya savaşı sırasında yurda dönmeleri olmuştur. Paris'te (Laurens ve Cormon atölyelerinde) eğitim görmüşlerdir. Kendilerinden önceki grupların, realist bakış açılarına ve renksiz çalışmalarına tepki olarak izlenimciliği benimsemişlerdir. Grubu benimseyen sanatçılar; Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Ruhi Arel, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Namık İsmail gibi sanatçılardır (Akay, 1999: 67-68). Bu sanatçılar İstanbul'dan manzara ve kent görünümülerini tuvallerine izlenimci bir üslup ile aktarmışlardır.

Türk resminde izlenimciliğin disiplinli bir şekilde uygulandığı dönem olarak Çalı Kuşağı dönemi bilinmektedir. Fakat bu dönemden önce Türk resminde de izlenimciliğin etkileri görülmekteydi. İzlenimciliğin etkisinin görüldüğü iki asker ressam vardı. Bunlar; Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza'ydı. Bu sanatçılar ileriye dönük izlenimcilerin ülkemizde öncüsü olarak da kabul edilebilir. Halil Paşa Paris'te Gerome'un atölyesinde çalışmıştır. Batı resmine ilgi duyan Halil Paşa batının izlenimsel anlayışını eserlerine yansıtmıştır. Sanatçı İstanbul'un birçok yerini eserlerinde resmetmiştir. Diğer bir öncü isim Hoca Ali Rıza, yurt dışında bulunmamış bir ressam olarak bilinmektedir. Sanatçı doğanın en büyük hoca olduğunu düşünmüştür ve eserlerini doğanın götürdüğü renksel ve izlenimsel hareket içinde resimlemiştir (Güven, 2010:24-25).



Resim 1.22: Nazmi Ziya, “Sanatçının Süleymaniye’deki Evi”, (tarihi bilinmiyor), T.Ü.Y.B, 73x60 cm.

Nazmi Ziya akademik eğitimin gerekliliğine kalbi ile inan bir sanatçı olarak bilinmektedir. Sanatçı Sanayi-i Nefise mektebinden mezun olduktan sonra Paris'te Julian, Marcel Bachet ve Royer gibi önemli sanatçıların atölyelerinde çalışmıştır. Bu eğitimler onun doğayı izlenimci bir üslup ile ele almasına engel olmamış aksine katkı sağladığı gözlemlenmiştir (Gökkaya, 2013:56-60-67). Nazmi Ziya'nın Avrupa'ya gitmeden önce de izlenimsel resimler yaptığı bilinmektedir. Adnan Çoker “Osman Hamdi ve Sanayi-i

Nefise” adlı çalışmasında bu düşünceyi vurgulayarak şunları dile getirmiştir; Ziya’nın modeli çizgisel bir şekilde değil tuşlar ile etüt ettiğini ve Avrupa eğitiminden öncede Empresyonist olduğunu dile getirmiştir. Ülke dışından bir yazıda da şöyle dile getirilmiş; 1936’da Moskova da düzenlenen Türk resim sergisi büyük ilgi görmüş ve Türk resmine yakından ilgi duyan Olga Baubnova Journal de Moscou dergisinde ki yazısında Feyhaman Duran ve İbrahim Çalı’yı romantik-realist, Nurullah Berk’i kübist, Nazmi Ziya’yı ise empresyonist olarak değerlendirmiştir (Gökkaya, 2013:56-60-67).

Empresyonist bir yaklaşıma sahip olan ressamın, “Sanatçının Süleymaniye’deki Evi” adlı çalışmasında bir sokak görünümünü ele alırken, geleneksel mimariye de yer verdiği görülmektedir. (Resim 1. 22) Eserde derinlik ilkesi büyük küçük ilişkisi ile hissettirilmiştir. Işık sol üstten resme girerek yapıları aydınlatmış, taş ve kerpiç dokusunu gözler önüne sermiştir. Resmin büyük çoğunluğunu oluşturan yapılar birbirlerine paralel olarak tuvalin dışına doğru devam etmektedir. Gökyüzüne çok az yer veren sanatçının, mekâna aşağıdan baktığını ve yapıları merkeze almak istediğini anlayabiliriz.

Yapıların kare ve dikdörtgenden meydana gelmesine karşılık, tuval düzleminin sağına doğru üçgen bir kompozisyon oluşturması resme hareketlilik katmıştır. Bunun yanında, resmin hemen ortasında içeri doğru açılan kırmızı kapı ve yukardan sarkan ağaç yaprakları, çiçekler, sarmaşıklar bu hareketi destekler niteliktedir.

Geleneksel Türk mimarisi izlenimsel olarak ele alınırken sıcak, soğuk ilişkisi içinde değerlendirilmiştir. Yüzeyde kullanılan kahverengi, kırmızı, turuncu ve tonlarının oluşturduğu hareketlilik, geleneksel Türk mimarisi yapısının sıcaklığını izlenimsel olarak gözler önüne sermektedir. Ayrıca mavi-turuncu, yeşil-kırmızı gibi kontrast renklerin bir arada kullanılması da resimde dikkat çekiciliği arttırmıştır. Yapıların çoğunun aynı renklerde resmedilmesi görsel durağanlık oluştursa da kapıda ve çiçeklerde kullanılan kırmızı ve tonları adeta bu durağanlığı bozmuş olup, daha çok koyu tonların hâkim olduğu resimde, ışık yer yer gücünü hissettirerek açık tonları da resme dâhil etmiştir.

Sanatçı, empresyonist bir üslupla aktardığı bu eserde yapıların ve zeminin dokusunu gözler önüne sermiştir. Adnan Çoker’in sözlerinde belirttiği gibi çizgisel üsluptan ziyade, fırça dokunuşları hissettirilmiştir. Geleneksel mimarinin cephe yüzeyleri ve sokak görüntüsü izlenimsel olarak lekesel bir üslup ile aktarılmıştır. Bunu yaparken renkler de açık-koyu ilişkisi içinde değerlendirilerek güçlü espaslar oluşturulmuştur.

Havanın sisli bir görünüme sahip olduğunu hissettiren saydam boyama biçimlerinin de kullanıldığı gözler önüne serilmiştir. Resim üç parça olarak incelendiğinde birinci parça zemin, ikinci parça geleneksel Türk mimarisi formlarının oluşturduğu bütünlük, üçüncü parça ise gökyüzü olarak değerlendirilebilir. Birinci parça zemin ve sokak görünümünde; izlenimsel olarak oluşturulmuş birbirine paralel taşlardan bahsetmek mümkündür. Taşlar oluşturulurken gün ışığının yüzey üzerinde ki etkisi hissettirilmek istenmiştir. Kırmızı, sarı gibi renklerin yanına ara ara yeşiller katılarak espaslar oluşturulmuştur. Ardı ardına oluşturulmuş lekeler, sokağın yatay hareketliliğini gözler önüne sermiştir. Resim kompozisyonunun dikey olarak ele alınmasına karşın sokağın yatay hareketliliği resmin dinamizmini artırmıştır. Genel olarak resimde sıcak-soğuk, dikey-yatay hareketlilik dengeli bir şekilde verilmiştir. Resim, izleyiciyi izlenimsel bir havaya sokarak, günün hava koşulu hakkında fikir vermekte ve yapıların mimari dokusunu yakından hissettirmektedir.

Türk resminde tarihsel süreç içinde 1914 kuşağından sonra oluşan bir diğer grup hareketi ise Müstakıl Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'dir. Bu birlik, 1928 yılında kurulmuştur (Yurdigül, 2010: 100).

Kurucuları üyeleri; Kurucuları üyeleri arasında Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kâmil Akdik, Mahmut Fehmi Cuda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşır ve Fahrettin Arkunlar gibi isimler bulunan Müstakıl Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne, sonradan Turgut Zaim, Elif Naci, Cemal Tollu, Eşref Üren gibi sanatçılar katılmıştır (Çoban, 2014: 61-70).

Sanatçılar kendi tarzlarında bireysel üsluplar oluşturmuşlardır. Batı'nın yeni resim anlayışından etkilenerek oluşturdukları eserler manzara ve doğa görünümleri içinde yer alan geleneksel Türk mimarisi ve kent dokulu konular olmuştur.

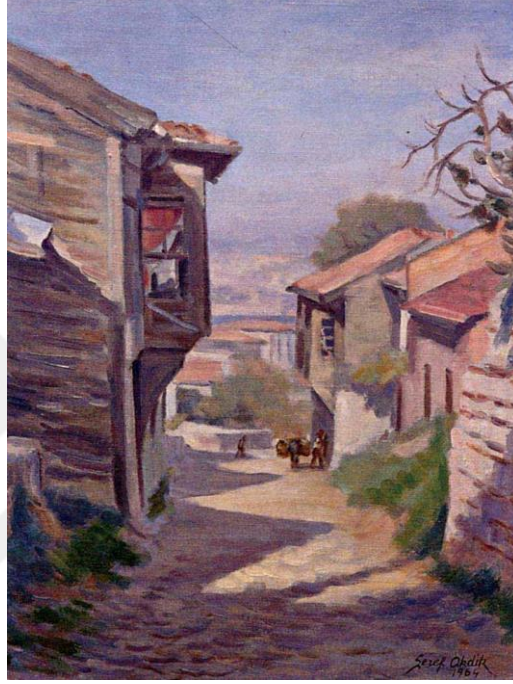


Resim 1.23: Zeki Kocamemi, “Edirnekapı Eyüp Yolu”, 1946, T.Ü.Y.B, 38x54,7 cm.

Zeki Kocamemi, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği grubunun oluşmasında öncülük eden isim olarak bilinmektedir. Sanatçı Almanya’da ünlü Hans Hoffluan atölyesinde eğitim görmüştür. Çalışmalarında Alman Ekspresyonizmi’nin ve Kübizm’in etkileri gözlemlenmektedir. Eserlerini yer yer deformasyon ve soyutlama yaparak ele almıştır. Sanatçının dışavurumcu bir eğilimle çağdaş resimler ve renk denemeleri yaptığı bilmektedir (Kılıç, 2002: 98). Sanatçının “Edirnekapı Eyüp Yolu” (Resim 1.23) adlı çalışmasında sonsuz bir derinlik vardır. Resim soyutlaştırmacı bir üslupla oluşturulmuştur. Bu soyutlama, genelleştirme, detaylardan arınma ve kütesellik olarak karşımıza çıkıyor. Eserde, yapısal değişikliklere ve deformasyonlara gidilerek izlenimsel bir hava katılmak istenmiştir. Doğal gün ışığı sağ üstten resme girerek mekânı aydınlatmıştır. Resimde önden arkaya doğru bir hareket oluşturmak amacı ile geleneksel perspektif anlayışına bağlı kalındığı gözlemlenmektedir. Yatay kompozisyon kullanılarak oluşturulan eser üç parçadan oluşmuş, 1/4’lük bir alandan oluşan birinci katman zemin ve figürler, yine 1/4’lük bir alandan oluşan ikinci katman yapılar ve doğa manzarası, geri kalan 2/4’lük bir alandan oluşan üçüncü katman ise gökyüzü olarak tasarlanmıştır.

Resim açık üzerine koyular şeklinde oluşturulmuştur. Gökyüzü soğuk renkler ile ifade edilmiş ve kapalı hava izlenimi verilmek istenerek kasvetli bir ortam oluşturulmuştur. Sarı, yeşil ve mavinin hâkim olduğu resimde, yer yer kullanılan kırmızı ve tonları ile hem güçlü zıtlıklar oluşturularak eserde hareket yaratılmış hem de kasvetin

şiddeti dinginleştirmek istenmiştir. Evlerin yüzeyinde kırmızı ve tonların yoğun bir şekilde kullanılması geleneksel evlere ve kentin dokusuna sıcaklık katarak karakterize edilmiştir. Ardı ardına sıralanan evlerin oluşturduğu yatay hareketliliğe karşın cami mimarisinin ve ağaçların oluşturduğu dikey hareketlilik resmin durağan görüntüsünü az da olsa bozmuştur.



Resim 1.24: Şeref Akdik “İstanbul Sokağı”, 1964, T.Ü.Y.B, 57,5x40 cm.

Sanatçı bu eserinde (Resim 1.24) kent içerisindeki geleneksel evlerden faydalanarak eski sokakları betimlemiştir. Genel bir bakış açısı ile eserin, yarı izlenimci bir etkiye sahip olduğu görülmüştür. Geleneksel Türk evlerinin üzerindeki serbest fırça vuruşları ve lekeler dikkatleri üzerine çekmiştir. Dikey kompozisyonda yapı ve objeler simetrik dağılmış ve resmin tam ortasında sonsuz bir derinlik oluşturulmuştur. Doğal gün ışığı sol üstten resme girmiş, yapıları aydınlatmıştır. Tepeden bir bakış açısıyla çalışan sanatçı, arka planda şehrin dokusunu hissettirmiştir.

Resmin neredeyse yarısını oluşturan gökyüzü mekânın hava almasını sağlamıştır. Resimde kullanılan figürler oldukça uzakta ve küçük resmedilmiştir. Daha çok toprak renkleri kullanan sanatçı, yapıların dokusunu oldukça hissettirerek bizleri adeta o eski

sokaklara götürmüştür. Çatılarda kullanılan pembe tonlar ile ağaçların yeşili ve gökyüzü mavisi zıtlık oluşturarak kendilerini ön plana çıkarmıştır.

Paralel konumlandırılan, kare ve dikdörtgen formundaki yapılar; çatıların zemine 45° bir açıyla eğimi ve zemine düşen üçgenimsi gölgeleriyle hareketlenmiştir. Resmin ortasına doğru daralan ve üçgenimsi bir görüntü oluşturan yol ile mekâna serbest dağılan ağaçlar da bunu destekler niteliktedir. Sanatçı eski sokakların sakinliğini ve yapılarda kullanılan taş ve kerpiç malzemelerini, adeta zihnimizde canlandırırçasına betimlemiştir.

D gurubu incelendiğinde Grup Eylül 1933'te Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu tarafından kurulmuştur. Türkiye'deki, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (Güzel Sanatlar Birliği), Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonraki dördüncü grup olmasından dolayı, Latin alfabesinin dördüncüsü olan "D" harfini gruplarına isim yapmışlardır (Yurdigül, 2010: 104-105).

Bu sanatçılar çalışmalarında Anadolu kültürü ve geleneksel mimari yapılarını içinde barındıran eserlere yer vermişlerdir. Sanatçıların bu eserlere yer vermesindeki temel sebep; D Grubu sanatçıları üslup olarak bir arada birleşememişler ve daha sonra bireysel çalışma istekleri üzerine grup dağılmıştır. Batı kültürünün etkisinde resimler yapmışlardır. Daha sonra halkın resimleri daha iyi ve grubu daha iyi tanımlaya bilmesi için yerel konuları ele aldıkları görülmüştür. Bu dönemde ki yazarlarında milli sanat ve kavramı hakkında yazı ve söyleyişler de bulunulması toplumu alevlendirmiştir. Gruba sonradan katılan Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu eserlerinde geleneksel el sanatları ve yöresel motiflere eserlerinde yer vermişler fakat o dönem sanatçıları batı etkisinde resimler yaptığından yöresel konulara eğilimleri daha sonra olmuştur. Hakkı Baltacıoğlu 1931 yılında yayımlanan "Demokrasi ve Sanat" adlı kitabında Sanat'ın kübizm olmasını savunmuş; fakat daha sonra bu düşüncesinden vazgeçerek sanatın yöresellik ve geleneksellikten devam etmesini ve sanatçıların bu yolu izlemesi gerektiğini dile getirmiştir (Girgin, 2009: 44-45).

Bu düşüncelerden yola çıkarak dönem sanatçıları içinden Cemal Tollu'nun "Bursa" adlı resmi incelendiğinde bu etkiler daha rahat bir şekilde gözlemlenmektedir.



Resim 1.25: Cemal Tollu, “Bursa” , tarihi bilinmiyor, D.Ü.Y.B, 27x40cm.

Duralit üzerine yağlıboya ile oluşturulan çalışma yatay bir kompozisyon olarak ele alınmıştır. Yapılara kadar uzanan sınırlı bir derinlik oluşturulmuştur. Işık sol üst köşeden gelerek resmin genelini aydınlatmıştır. Yapı, figür ve nesnelerin yüzeysel bir şekilde resmedilmesi, sanatçıya izlenimci bir üslup kazandırmıştır.

Sanatçı, figürleri ve at arabasını küçük ve siluet şeklinde resmetmesine karşın bunların yürüyüş halinde olduklarını hissettirmiştir. Yapıların devam eden çizgilerinin birbirini keser nitelikte olması, binaların kare ve dikdörtgen formlarına karşılık köprünün oval alt geçidi ile cami mimarisinin yarım daire kubbeleri, resimde biçimsel kontrast oluşturarak esere hareketlilik katmıştır. Arka planda resmedilen dağın düzensiz yapısı da bu hareketliliği destekler niteliktedir.

Daha çok soğuk renklerle oluşturulan eserde geleneksel mimari yapıların üzerinde kullanılan beyaz renkler, yapının sade ve naif görünmesini sağlamıştır. Açık üzerine koyu tonlarla oluşturulan resimde, yüzeyin büyük bir bölümünü oluşturan sarı ve tonları, çatı ve dağdaki mavi tonlar ile zıtlık oluşturmuş, resmin etkisini güçlendirmiştir. Mimari yapılar üzerindeki renklerin, birbirleri ile uyum içerisinde kullanılması, resme sade ve lirik bir hava katmıştır.



Resim 1.26: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Ankara’dan Görünüm”, 1943, M.Ü.Y.B, 80x65 cm.

D Grubunun hareketi sonunda gruba tepki olarak başka bir grup ortaya çıkmıştır. Bu grup “Yeniler” adı ile adlandırılmıştır. Grup; Nuri İyem, Abidin Dino, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Agop Arad, Faruk Morel, Haşmet Akal, Avni Arbaş, Fethi Karakaş, Nejat Melih Devrim, Kemal Sönmezler ve Selim Turan gibi sanatçılar tarafından kurulmuştur (Pelvanoğlu, 2018:36).

B. Rahmi Eyüboğlu’nun “Ankara’dan Görünüm” (Resim 1.26) adlı çalışmasında derinlik büyük-küçük ilişkisi ile verilmiştir. Tepeden bir bakış açısıyla ele alınan resimde, fazla detaya yer verilmemesine rağmen izleyiciyi gezdiren bir ambiyans oluşturulmuştur. Işık tam tepeden resme girmiş, açık koyularla espas oluşturulmuştur. Yer yer lekese ve yer yer ise çizgisel üslupla mekânı ele alan Eyüboğlu, soyutlaştırmacı bir yol izleyerek adeta resme çocuksu bir hava katmıştır. Fırça vuruşları ve vuruluş yönleri resme hareketlilik katmış ve hızla geçen zamanı hissettirmiştir. Figürlerin çoğu silüet şeklinde resmedilmiş, bazıları ise sadece biçim olarak belli edilmiş, detaya girilmemiştir.

Resmin geneline hâkim olan toprak renkleri, yer yer hissettirilen yeşil, mavi gibi soğuk renklerle birbirini tamamlamış ve bir bütünlük oluşturmuştur. Gökyüzünde kullanılan koyu yeşiller ve fırça vuruşları, kapalı ve sert bir havanın izlenimini vermektedir. Gökyüzü mavisi ile yapılar ve zeminin turuncu, sarı tonları zıtlık

oluşturmuş, resme görsel heyecan katmıştır. Zeminde kullanılan koyu tonlar, çamurlaşmış toprak dokusu izlenimi vermiştir. Mukavvanın kendi rengini de kullanan sanatçı, resmi saydamlaştırmış ve ona özgür bir hava kazandırmıştır.

Resim tam ortadan iki katmana bölünmüş; birinci katmanı yapılar, figürler ve zemin, ikinci katmanı ise gökyüzü oluşturmuştur. Sıradanın aksine kare ve dikdörtgen yapıların yanında beşgen, altıgen yapılar da resmedilmiş, beşgen koni benzeri çatılarla oldukça özgün bir mekân oluşturulmuştur.

Yeniler grubu sanatçıları toplumsal konulara daha çok ilgi göstermişlerdir. Sanatçılar resimlerde daha çok kent, kent dokusu, köy, geleneksel evler, deniz, sosyal yaşam, gibi konuları ele almışlardır. Bu konuları ele alarak D grubundaki toplumsallık sorununu çözmüşlerdir (Çetin, 2010:7- 27).



Resim 1.27: Turgut Atalay, “İki Pazarcı Kadın”,1965, T.Ü.Y.B. 80x65 cm.

1940 yıllarına gelindiğinde Türk resminde geleneksel mimari ve kent dokusu çalışmaları incelendiğinde bireysel anlayışlar ve bağımsız sanatçıların olduğunu gözlemlemekteyiz. 1945 yılında tek partili dönemden çok partili bir döneme geçilmesi ile birlikte demokratik özgürlük kavramının yaygınlaşması, bu düşüncenin sanata olan etkisini de artırdığı görülmüştür. Sanatçılar batıyı daha yakından takip etme imkânı bulmuşlardır. Bu dönem içinde soyut sanata yönelimin arttığı bilinmek ile beraber 1944’lü yıllar içinde Cumhuriyet Halk Partisi’nin de desteği üzerine resim sanatçıları yurt

gezilerinde bulunmuşlardır. Sanatçılar geziler ile birlikte gördükleri yerleri toplumsal gerçekçi bir anlayış ile ele almışlardır. Sanatçılar gördükleri yerleri olduğu gibi algılamak yerine, onları, kişisel üsluplar katarak ele almışlardır. Nesneyi sorgulayan bir tavır sergilemeleri nesneye yeni biçimler kazandırmıştır. 1950-2000 yılına kadar sanatçılar geçmişten aldıkları bilgi, beceri ve kaynakları geliştirerek günümüze kadar sanatın gelişimini devam ettirerek sürdürme getirmişlerdir (Kılıç, 1995: 85-90).

1950 yıllarından günümüze kadar gelen akımlar ve onun esintileri doğrultusunda eser yapan sanatçılar geleneksel Türk mimarisi ve kent dokusunu eserlerinde tamamlayıcı unsur olarak veya kişisel bir biçimde ele almışlardır.

Turgut Atalay'ın "İki Pazarcı Kadın" adlı eserinde (Resim 1.27) sonsuz bir derinlik olmasına rağmen iki figürün arkasında kalmıştır. Figürlerin kıyafetleri geleneksel Türk kıyafetlere oldukça benzemektedir. Işık resme genel dağılmıştır. Sanatçı figürleri çok az da olsa deforme ederek kendi izlenimlerini de aktarmıştır. Sağ üst tarafta dağ manzarası ve mimari yapıları resmederek resmin hava almasını, rahatlamasını sağlamıştır. Arka planı yüzeysel ele alarak izleyicinin figürler üzerinde yoğunlaşmasını sağlamıştır.

Resimde hareket; biçimsel farklılıklar, fırça vuruşları, bir arada kullanılan canlı renkler ve figürlerin kıyafet kıvrımları gibi unsurlarla sağlanmıştır. Bunların yanı sıra tam ortadaki figürün çantasına uzanan, "v" şeklini almış kolu da hareket kavramının en başında gelmektedir. Figürlerin yüzlerindeki durgunluk yorgunluğu ifade eden önemli bir unsurdur. Ayrıca figürlerin kıyafetleri ile arka plandaki dağ ve mimari yapılar yan yana gelince biçimsel kontrast oluşturmuş ve dokusal farklılıkları gözler önüne sermiştir.

Açık tonların hâkim olduğu resimde koyu tonların da sıklıkla kullanılması güçlü zıtlıklar oluşturmuş, aynı zamanda görsel dengeyi sağlamıştır. Sarı, kırmızı ve mavi gibi tüm ana renklerin bir arada kullanılması resme canlılık katmıştır.

1.4. 1940 Sonrası Türk Resminde Türk Mimarisi ve Kent Dokusundan Faydalanan Sanatçılar

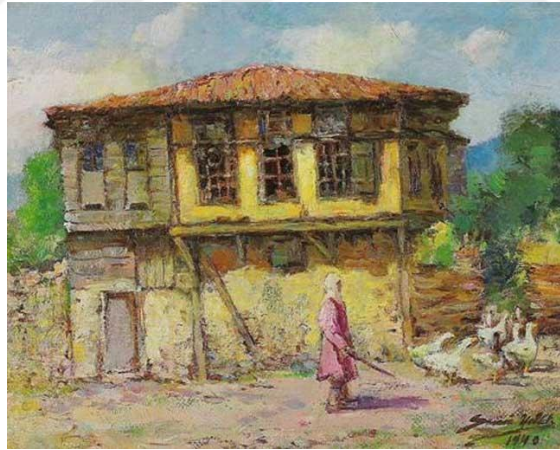
1.4.1. Sami Yetik

Sanatçımız 1878 yılında dünyaya gelmiş olup, babası Hacı Raşit Efendidir. Sanatçı, ilköğrenimini, Şehzadebaşı Taşmekepe'te tamamlamış, daha sonra Çiçekpazarı Rüştîyesi ve Mülkiye İdadisinde eğitime devam etmiştir. Askerliğe olan ilgisi onu Kuleliye

götürmüştür. 1898 yılında Harbiye’yi bitiren sanatçı okul dönemi içinde Osman Nuri Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi dönemin büyük sanatçılarından eğitimler alarak kendini geliştirmiştir.

Türk Ressamlar Cemiyeti’nin kurucu üyesi olarak sanatçımız, Harbiye’de aldığı eğitim ile harbiye subayı olarak Eyüp’teki Baytar Askeri Rüstiyesi’nde resim öğretmenliği yapmıştır. Eğitim hayatını sürekli devam ettirerek kendini geliştiren sanatçı, Sanayi-i Nefise Mektebi’ni birincilik ile bitirmiş, Mahmut Şevket Paşa’nın desteği ile 1910 yıllarında Fransa’da bulunarak Julian Akademisi’nde, Jean-Paul Laurens’ın Atölyesi’nde çalışmıştır. Sanatçının, birinci dünya savaşında yurda dönmesi ve savaşı yakından takip etmesi nedeni ile yapmış olduğu çalışmalarında, savaşa dair resimsel izlenimlere rastlanır. Sanatçı, resim kişiliğinin yanında sanatsal yazılar da kaleme almıştır. Dönemin gazetelerinde sanat üzerine yazılar paylaşmış ve 1940 yılında “Ressamlarımız” adlı kitabı yayımlanmıştır (link.rportakal.com,2018).

CHP’nin yurt gezileri programına katılan sanatçı; Kapalı Havada Karataş’ta Güzel Yalılar, Eşref Paşa, Kadife Kale, Bergama’dan Bir Kale gibi eserleri yurt gezileri sırasında yapmıştır (Berk, 2010: 48-49).



Resim 1.28: Sami Yetik, “Zekeriya köy”, 1940, D.Ü.Y.B, 37x47 cm.

Sanatçı yurt gezilerinde ve genel çalışmalarında peyzaj içinde Anadolu evlerine yer vermiştir. İzlenimci bir üslup ile yaptığı eserlerde, dönemin sosyal yaşantısı ve yapılarda kullanılan malzemeler eşsiz bir şekilde yansıtılmaktadır. Gelenekselliğe bağlı bir yapısı olmasına karşın, yurt dışında aldığı eğitimlerden etkilenerek, çalışmalarında serbest fırça vuruşu ve renge olan hâkimiyeti gözlemlenmiştir.

Geleneksel mimarinin cephe yüzeyinin ele alındığı bu eser (Resim1.28), duralit üzerine yağlıboya çalışmasıyla yatay kompozisyon olarak tasarlanmıştır. Resimde derinlik etkisi ışık gölge ile verilmiş, doğal gün ışığı resme sol üst köşeden girmiştir. Fazla figüre yer vermeyen sanatçı, mekânı da dar tutarak sakin bir görüntü yakalamıştır. Elindeki sopayla tavukları kovalayan kadının el hareketi ve koşuşturan tavuklar, resmin hareket ilkesini az da olsa beslemiştir. Mimari yapı resmin tam ortasına konumlandırılmış, böylece dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır.

Sanatçının fırça vuruşları ve yarattığı renk cümbüşü resmi hareketlendirmekle beraber ayrıca bu durum yapının malzemesini bizlere hissettirmiştir. Kare ve dikdörtgenden oluşan yapının sağ tarafta arkaya giden yüzü ve üst katı alt kata bağlayan eğimli tahtalar durağan görüntüyü bozmuş, biçimsel hareketlilik yaratmıştır. Bunun yanı sıra yapı, iki yanında bulunan ağaçlar ve önünde duran figürün kıyafetleriyle biçimsel kontrastlık oluşturmuştur. Mimari yapı üzerinde yer alan elemanlar (cumba, kapı, pencere), yapının ritmini arttırmakla birlikte yapı nesnelliğinden çok resmin elemanlarını güçlendirmiştir. Resmin 1/4'ünü gökyüzü oluşturmuş, geri kalan kısmını yapı, zemin, figür ve diğer canlılar kaplamaktadır.

Daha çok sıcak renklerin kullanıldığı resim, soğuk renklerle desteklenmiştir. Yapının çatısında kullanılan turuncu, arka planda denk geldiği gökyüzü mavisi ile kontrast oluşturmuş, eserin dikkat çekiciliğini arttırmıştır. Sarı ve kahve tonlarının hâkim olduğu mekânda, figürün kıyafetindeki ve zemindeki pembelikler resme canlılık katmıştır. Sanatçı resimde var olan bütün renkleri resmin her alanında az da olsa hissettirerek bütünlüğü sağlamıştır.

1.4.2. Hikmet Onat

Sanatçı 1880 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası Bahriye Binbaşı Murat Bey'dir. Sanatçı ilk tahsilini Mahalle mektebinde görmüştür. Daha sonra Tophane'deki Nadire Mektebi'ne buradan Deniz Harp Okulu'na devam eden sanatçı, iki yılda Harp Okulu sınıflarında ders görerek eğitimini sanat okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde devam ettirmiştir. Sanayi-i Nefise hocalarının düzenlediği yurt dışı programını kazanarak Paris'e gönderilen sanatçı, burada Cormon'un atölyesinde eğitim almıştır. Birinci dünya savaşı ile birlikte yurda dönen sanatçı, önce küçük mekteplerde daha sonra emekli olana kadar Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğretmenlik yapmıştır.

Sanatçı eserlerini açık hava ortamında ve doğadan izlenimler şeklinde yapmıştır. Serbest fırça vuruşlarıyla resimlediği eserlerinin birçoğunu sergilemiştir. Deniz Harbiye Okulu'nda okumasından dolayı denize olan ilgisi büyüktür; fakat kendisi çok saydam yüzeyleri sevmektedir. Dalgalı yüzeyi çok sevmediği dile getirilmiştir. Sanatçı, İstanbul, Ankara vb. şehirlerin birçok resmini yapmıştır. Dönemin mimari anlayışı hakkında bilgiler sunan resim çalışmaları vardır. Manzaralarına tamamlayıcı unsur olarak geleneksel ev ve mimari yapıları da katarak kompozisyonlarını güçlendirmiştir (Onat, 1997).



Resim 1.29: Hikmet Onat, “Paşabahçe’de Müskirat Fabrikası”, T.Ü.Y.B

Çalışma (Resim 1.29), yatay kompozisyonda doğadan izlenimler aktararak oluşturulmuştur. Resmin genelini evlerin çatısı oluşturmuş, tepeden bakış açısını gözler önüne sermiştir. Sonsuz derinlikte tasarlanmış resim, açık üzerine koyularla oluşturulmuş, doğal gün ışığı resmin geneline yayılmıştır. İzlenimci bir üslupla ele alınan resimde dikdörtgen ve kare yapıların tekrarı hâkimdir. Resmin yüzeyinde kısa-uzun, yatay-dikey, kalın-ince hareketlenmeler ile dinamizm oluşturulmak istenmiştir. “Paşabahçe’de Müskirat Fabrikası” adlı eserde (Resim 1.29) perspektif ortadan kaldırılmak istenmiş ve resim yüzeye çekilmiş, ayrıca çatıların ardı ardına sıralanışı da resimde hareketlilik sağlamıştır.

Denizin ve dağların üzerindeki soğuk mavi tonlar, evlerin üzerindeki sıcak tonlar ile kontrastlık oluşturup devinimsel hareketlilik sağlamış ve bunun yanında renk, ton,

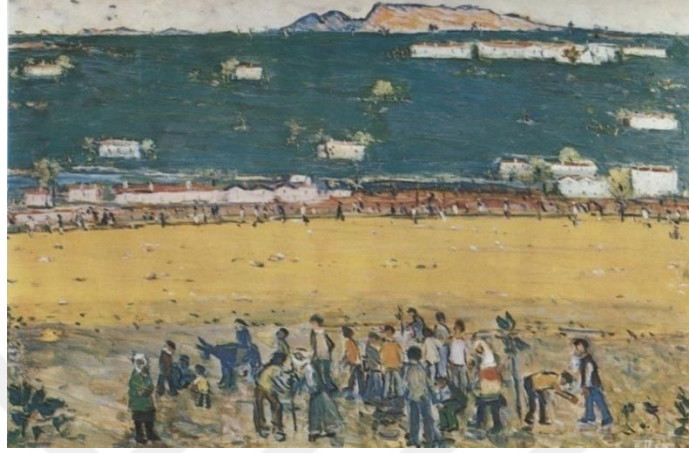
biçim ile espas oluşturulmuştur. Sarı binanın, çatıların ardından gözükmeye resimdeki hareketliliği ve çekiciliği artırmıştır. Resim düzleminde zengin bir renk armonisi mevcut olup, çatılarda kullanılan sıcak renkler, soğuk renklerle desteklenmiş, bir bütün oluşturmuştur. Sarı, kırmızı, mavi ve yeşil resimde bilerek yan yana getirilmiş, sarı binanın yanında yoğunlaştırılan mavi tonlar resme canlılık katarak sanatçı bu şekilde kentin yorgunluğunu ve kalabalığını soğuk renkler kullanarak çalışmasında hissettirmiştir.

1.4.3. Eşref Üren

1897 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, 1925 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne katılmıştır. Burada; İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Celal Esat Arseven, Avni Lifi, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Fuat Köprülü ve Ahmet Haşim gibi önemli sanatçılardan dersler almıştır. İlerleyen yıllar içinde sanatçı eğitim amaçlı Fransa'nın başkenti Paris'te bulunmuştur. Sanatçı, Paris'te bulunan André Lhote'nin atölyesine katılmış ve bu atölyeden ise maddi imkânsızlıklar sebebi ile Türkiye'ye geri dönmek zorunda kalmıştır. Türkiye'de Orta Tedrisat Resim Muallimliği sınavına giren Eşref Üren, bu sınavı kazanarak öğretmen olmuştur. İlk görev yeri olan Erzurum Öğretmen Okulu'nda resim dersleri vermiştir. Sanatçı kendini geliştirerek dönemin Milliyet Gazetesi'nde makale, deneme üzerine yazılar paylaşmıştır (Dolmacı, 2013).

Eşref Üren, yurt gezilerine katılarak, Anadolu'nun kültürel ve yöresel özelliklerinden etkilenecek de resimler yapmıştır. 1940 yılında III. Yurt Gezileri'ne katılarak Yozgat'a diğer yurt programında ise 1943 yılında Ağrı'ya gönderilmiştir. Yozgat'ta; Taşköprü, Sıra Söğütlerden Köprü, Yozgat Umumi Görünüş, Yozgat Saathâne, Sıra Söğütlerden, Cevheri Ali Efendi, Soğuk Pınar Yolu (Çamlıktan), Kaymak Donduran Sekisi, Çarşı Başı Köprüsü (Akdağ Madeni), Akdağ Madeni'nde Bir Sokak, Kiremitlikten, Liseden Çamlığa, Cumhuriyet Okulu Civarı, Han Kapısı adlı resimlerini yapmıştır (Savacı, 2010: 146). Ağrı'da ise; Buğday Yıkayan Kadınlar, Beygirli Manzara, Malpazarı, Murat Suyu Kenarı, Ot Yığını, Sararmış Tarla, Ekin Tarlası, Doğu Beyazıt'tan Ağrı Dağına Doğru, Ağrı'ya Gidiş, Buğday Yıkayan Kadınlar, Ağrı'da Kahve (Savacı, 2010: 216) isimli çalışmaları yapmıştır. Sanatçı yurt gezileri sırasında gezip gördüğü yerleri, peyzaj ve sokak görünümünü konu alan resimler yapmıştır. Sanatçının eserlerinde geleneksel Türk mimarisi ve kent dokusu konularına değindiği de

gözlemlenmiştir. İç Anadolu ve Ankara yöresini izlenimci üslubu ile resimleyen sanatçı, olgunluk döneminin en güzel örneklerini burada göstermiştir. Ankara'nın ilk bakışta çok çekici gözükmeyen sokak ve caddelerinden görünümüleri şiirsel bir tat, coşkulu, pastoral müzik gibi tuvaline aktarmıştır (Yazar, 1998: 103).



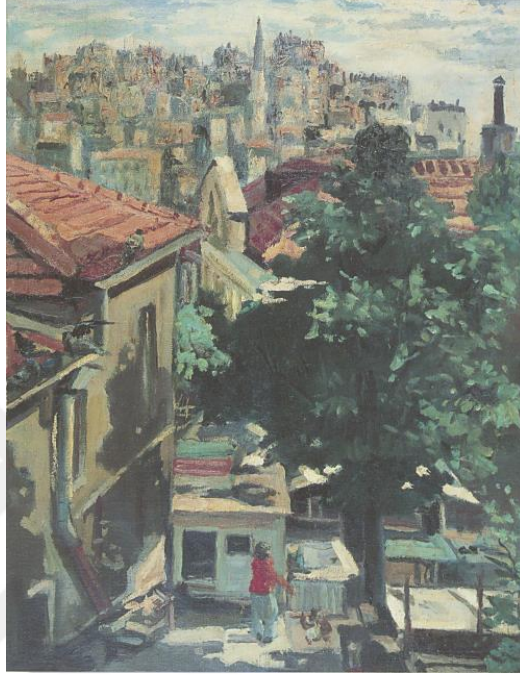
Resim 1. 30: Eşref Üren, “Ankara Civarından”, tarihsiz, T.Ü.Y.B, 120x100 cm.

Sonsuz bir derinlikte ele alınan resim (Resim 1.30), üç katmandan oluşturulmuştur. Birinci katman figürler, ikinci katman zemin ve üçüncü katman gökyüzü ile dağ olarak tasarlanmıştır. Tepeden bakış açısı kullanılmış, mekân yatay kompozisyonda sanatçı tarafından resmedilmiştir. Perspektif anlayışı neredeyse yok olmakla birlikte figürler zemin üzerinde hareketliliği sağlayarak zemin rengi ile espas oluşturmuştur. Sanatçı konuyu, detaya girmeden yüzeysel işlemiş, böylece çocuklaşma yolunda ilerleme göstererek, resmin aşağı tarafında figürlerin yoğunlaşmasına karşın, sarı ve mavi alanda neredeyse hiç figür kullanmayarak resmi rahatlatmıştır. Işık resmin genelini aydınlatmakla beraberinde yatay dikdörtgenlerin hâkim olduğu resimde hareketliliği gözlemlenmektedir. Ayrıca resimde figürlerin davranışları ve dağın düzensiz iniş çıkışlı yapısı bu şekilde sağlamıştır. Gökyüzüne çok fazla yer vermeyen sanatçı, resmi ortadan ikiye bölen uzun bir yolla görsel durağanlığı bozmuştur.

Bu çalışmada çok fazla renk kullanmayan sanatçı, sarı ve mavi tonlar üzerine yoğunlaşmıştır. Mimari yapıları beyazlarla belirtmiş ve yapıların bulunduğu mavi alanın hemen önünden geçen turuncu yolla tamamlayarak detaylara dikkat çekmeyi başarmıştır. Sarı ve tonlarının oluşturduğu sıcaklığı dağların altındaki soğuk mavi tonlar dinginleşmekte ve dengeyi sağlamaktadır. Lekeseli çalışan sanatçı izlenimci bir üslupla

konuyu aktarmıştır. Renklerin az olmasına karşın tonların fazlalığı tekdüzeliği bozmuştur. Açıklar üzerine koyular, koyular üzerine açıklar kullanılarak devinim oluşturulmuştur.

1.4.4. İbrahim Safi



Resim 1.31: İbrahim Safi "Galata'dan" T.Ü.Y.B. 65 x 50 cm.

Azeri kökenli olan İbrahim Safi, izlenimsel bir anlayış ile resim yapmaktadır. Daha çok manzara ve portre çalışmaları ile ünlü olan sanatçı manzaralarında geleneksel mimari ve kent dokusuna da değinmektedir. Manzara resimlerinin yanı sıra “Tophane’den Peyzaj” çalışması ile çok gerçekçi bir üslup ile belgesel edasında resmetmiştir. Kent görünümünü de çalışmalarından eksik etmeyen sanatçı, bu görünümleri izlenimsel bir tavır şeklinde lekeler ile tuvaline aktarmıştır (Ertuğral, 2018: 47-51).

İbrahim Safi’nin “Galata’dan” adlı eserinde (Resim 1.31) derinlik, resmin üst bölgesinde oldukça hissettirilmiş, bunun yanı sıra sağ alt köşede de aşağı doğru bir derinlik olduğu gözlemlenmiştir. Doğal gün ışığı sağ üstten resme girerek mekânı aydınlatmakla açık koyularla espas oluşturulduğundan, resimde izleyiciye yakın olan bölüm koyu, uzak olan bölümler ise açık tonlarda resmedilmiştir. Resmin en önünde bulunan büyük yapı ile ağaç lekesel tarzda çalışılmış, arkada ki belli belirsiz yapılarda ise kontrollü fırça darbeleri kullanılmıştır. Arkada oluşan karmaşık görüntüyü önde ki

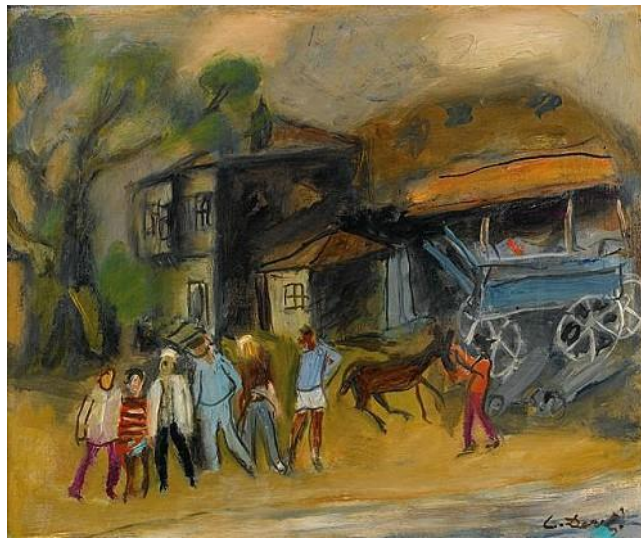
sadelik yatıştırmış, oluşan zıt görüntü resme hareketlilik katmıştır. Çok fazla geometrik biçime sahip eserde oluşturulan yataylar, dikeyler ve eğimlerle biçimsel hareketlilik de sağlanmıştır.

Daha çok sarı, yeşil ve tonlarının kullanıldığı eserde, çatılarda kullanılan kahverengi tonlar resmi belirginleştirmiştir. Ağaçlarda kullanılan yeşiller, kahverengi çatıların üzerine gelerek resme canlılık katmış ve resimde bulunan figürün kıyafetinde bulunan kırmızı, etrafında bulunan yeşil tonlarla zıtlık oluşturmuş, birbirini tamamlamıştır. Sanatçı, ışığın gücünü hissettirmek adına bazı yerlerde kullandığı beyazlarla resme nefes aldirmiştir.

1.4.5. Cevat Hamit Dereli

1900 yılında doğan sanatçı, 1924 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirmiştir. Avrupa sınavını kazanan sanatçı Paris'e gönderilmiş ve burada Julian Akademisi'nde çalışmıştır. Sanatçı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları arasındadır; fakat sonradan D grubuna katılım göstermiştir (Turani, 1984: 36).

Sanatçının resimlerinde naif bir hava vardır. İstanbul ressamlarının birçoğu naif bir hava içinde çalışmalarını ele almışlardır. Örneğin; Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Eren Eyüpoğlu'nun çalışmalarında bu özellik görünmektedir (Özsezgin, 1986: 49). Sanatçı önce yöresel konuları izlenimci bir tavır ile ele alırken sonradan lekeci bir anlayış ile İstanbul yaşamından konuları hafif ve işlek kompozisyon içinde ele almıştır (Özsezgin, 1986: 26).



Resim 1.32: Cevat Dereli, “Kapıdağ Yürüyüşü”, tarihi bilinmiyor, T.Ü.Y.B, 46 x 55 cm.

“Kapıdağ Yürüyüşü” adlı çalışma, lekeci bir anlayış doğrultusunda ele alınmıştır. Derinlik ve perspektif hiç yok denecek kadar az olup, resim tamamen yüzeysel olarak ele alınarak çalışmada detaya girilmemiştir. Geleneksel mimari yapı, çalışmada tamamlayıcı unsur olarak kullanılmıştır. Pastel tonların hâkim olduğu resimde mimari yapının nesnelliği ön plana çıkarılmıştır. Mimari yapı üzerindeki pencere, cumba ve kapı, kompozisyona çizgisel bir hareketlilik katarken bu çizgisellik, resimde dinamik bir hava oluşturmuştur. Resim gerçeklikten uzak, çocuksu bir tarzla ele alınmış, insan figürleri normal boyutundan küçük ve izlenimsel üslupla resme yansıtılmıştır. Resmin kompozisyonunu belirleyen en önemli unsur yatay, dikey ve diagonal biçimlerin düzlem üzerindeki dağılımıdır. Gökyüzündeki durağanlığın yanında zemindeki hareketlilik resimde denge unsuru olarak kullanılmıştır. Gökyüzü, mimari yapı ve zemin arasındaki biçimsel farklılık, düzlem üzerinde iki farklı renk ve ton planını ortaya çıkartmış olmakla; ayrıca yatay ve dikey hareketler ile de resimde yön kontrastlığı sağlanmıştır. Figürlerin ve at arabasının hareketli görünüşleri resimde dinamizm etkisi yaratmıştır.

Sanatçı, resimde kullandığı mavi ve tonları ile zemindeki sarılarla zıtlık oluşturmaya çalışmış ve devinim yaratmıştır. Böylelikle resim geneline sıcak tonlar hâkim olmuştur. Geniş yüzey etkisi veren sarı ve tonları benzer renklerle yan yana kullanılarak resimde geniş bir planı hareketlendirmiştir. Yapının hemen önüne gelen figürlerin canlı renklerdeki kıyafetleri, yapıyı ön plana çıkarmıştır.

1.4.6. Hamit Görele

1903 yılında dünyaya gelen sanatçı Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olmuştur. Sanatçı Millî Eğitim Bakanlığı desteği ile Paris’e gönderilmiş, Paris’te Andre Lhote atölyesinde eğitimine devam etmesi sağlanmıştır. Sanatçı, figüratif resimler çalışırken, soyut geometriye ilgi duymuş ve ona yönelmiş, katıldığı Çağdaş Türk Ressamlar Sergisi’nde yılın sanatçısı ödülüne layık görülmüş ve 1980 yılında vefat etmiştir (Turani, 1984: 38).

CHP’nin düzlediği Yurt Gezileri’ne katılan sanatçı, birinci Yurt Gezileri Programında Erzurum’a gönderilmiştir. Sanatçı burada gezdiği gördüğü kültürel yerleri resimlemiştir. Bu yörede yaptığı resimlerin birkaçı şu şekilde sıralanmaktadır: Palandöken Dağları, Kenar Bir Mahalle, Kümbetler, Ulu Cami, Bayan Neriman, Sabah, Yeşil Pencereli Ev, Muallim Mektebi Civarı Mescit Camii, Kış Geliyor, Akşam Ezanı

Bayan S ve Fırtınadan Sonra, Sabah, Gri Boyalı Ev, Bayan Hatice, Erzurumlu Bir Bayan, Akşam, Bulutlu Dağlar'dır (Savacı, 2010: 91). Sanatçı diğer bir Yurt Gezisi kapsamında Çankırı'ya gönderilmiştir.

Sanatçı gezip gördüğü yerleri kendi sanatsal arayışına göre ele almıştır. Görele, renkleri çok severek ele alır ve renksizliğin bir ölüm olduğunu dile getirmektedir. Renge verdiği önem doğrultusunda rengi hacimsel ve derinlik etkisi kazandırmak için aracı olarak kullanmakla birlikte geometrik olarak soyutlanmış biçimleri düz yüzey haline getirerek sembolik bir kompozisyon anlayışı ile geometrik formların içini sıcak-soğuk ilişkisi içinde renkler ile doldurmuştur. Eserlerinde kültürel değerleri ve geleneksel evleri tamamlayıcı unsur olarak ele almıştır (Yazar, 1998: 58).



Resim 1. 33: Hamit Görele "Peyzaj" T.Ü.Y.B. 56 x 31 cm.

Peyzaj olarak değerlendirilen resimde (Resim 1.33), geleneksel mimari yapılar kullanılarak kompozisyon güçlendirilmiştir. Resmin kompozisyonunu belirleyen en önemli unsur, yatay-dikey ve diagonal biçimlerin yüzey üzerindeki dağılımıdır. Resimde mimari yapı ve kent dokusu geniş bir alana yayılmış, sonsuz bir derinlik oluşturulmuştur. Resimde mimari yapı ve zemin farklı parçalanmalar ile oldukça yüzeysel belirtilmiştir. Büyük küçük ilişkisi ile espas verilmiş olan resimde, kare ve dikdörtgen formlu yapılar, üçgenimsi çatıları ile ağaçlar ve deniz biçimsel kontrastlıklar oluşturmuştur. Mimari yapı üzerindeki kapı, pencere, çatı ve merdiven resimde ritimsel hareketlilik sağlamaktadır. Gökyüzünün durağanlığı yanında mimari yapı ve sokaktaki hareketlilik dikkati üzerine

çekmektedir. Resimde yatay-dikey, ince-kalın, geniş-dar biçimler ile asimetrik bir denge kurulmuştur.

Gökyüzü, deniz, mimari yapı, zemin arasındaki biçimsel farklılıklar düzlem üzerinde ton farklılıklarını ortaya çıkarmıştır. Daha çok soğuk renklerin kullanıldığı resimde çatılardaki turunculukla ağaçlardaki yeşillik zıtlık oluşturmuş, tekdüzeliği bozmuştur. Resim düzleminde geniş yer verilen mimari yapılar orta ton ile işlenmiş ve bu orta tonlar ince farklılıklar ile ayrılarak yumuşak geçişler yapılmıştır. Oldukça durgun görünen resimde, denizin hafif dalgasını ve figürlerin yürüyüşlerini hissedebiliyoruz.

1.4.7. Şefik Bursalı

1903 yılında Bursa’da doğan sanatçı, 1930 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olmuştur. Mezun olduktan sonra sanatçı, öğrenimini Paris’te devam ettirmiştir. 1943 yılında akademik kadroya alındı ve dersler verdi. Başarılı bir kişiliğe sahip olan Bursalı, iki kez Devlet Resim Ödülü kazanmıştır (Turani,1984: 27).

Şefik Bursalı İzlenimcilik kaygısı ile yaptığı peyzaj resimlerinde Orta Anadolu’nun kırsal yaşamını yansıtmıştır. Kendi duyarlılığını ve karakteristik özelliğini renkler ve fırça darbeleriyle lirik bir anlatım yolu ile ortaya koymuştur (<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80254/d-grubu-1933-1947.html>, 16.10.2018).

Sanatçı CHP’nin düzenlediği “Yurt Gezileri” Programları kapsamında 1942 yılında Kocaeli’ye gönderilmiştir. Sanatçı burada geleneksel Türk evleri ve Kent dokusunu kendi üslubu ile ele alarak eserine yansıtmıştır.

Kocaeli’nde şu eserleri; Üzüm Toplayanlar (kompozisyon), Sapanca Bahçeleri, Sapanca Gölü, İzmit Evleri (Saat Kulesi), Körfez Kıyısı, Değirmendere (Halidere Yolu), Nar Ağaçlarından Görünüş, Değirmendere Köyü, Değirmendere Bahçeleri, İzmit İstasyon Caddesi, Sapanca Gölü ele almıştır (Savacı, 2010: 186).



Resim 1.34: Şefik Bursalı, “Bursa’dan Manzara”, 1963, T.Ü.Y.B, 94x121 cm.

Şefik Bursalı, doğmuş olduğu kent Bursa’yı ele alırken, geleneksel Türk evleri ve kent dokusu ile birlikte resimlemiştir. Dağların arkasına kadar uzanan sonsuz bir derinlik söz konusudur. Doğal gün ışığı resmin genelini aydınlatmıştır. Tepeden bakış açısıyla resmettiği yapıların üzerindeki elemanlar, detaylardan arındırılmış bir şekilde ayrıntıya girilmeden yüzeysel işlenmiştir. Mimarinin dokusu, resme ritimsel bir espri katmaktadır. Evlerin üzerindeki çatılar ve form, lirik duruşu destekler nitelikte sunulmuştur. Sanatçı kendine özgü yorumunu katarak geleneksel sivil mimariye farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Düzlem üzerindeki mimari yapıda kullanılan dikey yatay hareketler ve zemindeki yatay hareketlilik, statik bir denge oluşturmuştur. Resmin sol üstünde bulunan üçgenimsi gökyüzü, yapıların ve diğer nesnelerin oluşturduğu hareketliliği yumuşatarak resmi sakinleştirmiş ve aydınlanmasını sağlamıştır.

Sıcak ve soğuk renkler net bir şekilde kullanılarak resimde renkçi bir hava oluşturulmuştur. Resimde sıcak soğuk renklerin yan yana kullanılması kontrastlık yaratmıştır. Kontrastlık yaratan renklerin yanında benzer tonlarla renk geçişi sağlanarak armoni oluşturulmuştur. Resimde renk kontrastlığının yanında oran ve form kontrastlığı ile de yapılar güçlendirilmiştir. Ağaçlarda kullanılan yeşil tonlar çatılarda kullanılan kırmızı ve turuncu tonlarla zıtlık oluşturmuş resmi canlandırmıştır.

1.4.8. Nuri İyem

1915 yılında İstanbul’da doğan sanatçı çocukluk yaşlarında iyi bir gözlemci olup evlere, sokaklara, gözün görebileceği her objeye çok dikkat eder ve onu şekil olarak

çizermiş. Nuri İyem, çocukluğundan beri resme çok özel bir ilgisi olduğu da anlaşılmaktadır. Fakat babası tıp okumasını istemiş ise de sanatçının içindeki o resim tutkusu bunu yenmesine sebep olmuştur. Güzel Sanatlar Lisesi'ne kaydını yaparak eğitim görmüş ve sanat hayatına daha da yakınlaşmıştır. Daha sonrasında Akademiye giren sanatçı iyi bir gözlemci ve istekli tavırları ile başarılı bir şekilde 1944 yılında Akademiden mezun olmuştur (http://www.nuriiyem.com/wp-content/uploads/nuriiyem_2002_cilt1.pdf, 10.10.2018).

Akademi yılında “Yeniler” grubunun kurucu üyesi sayılan Nuri İyem, 1940 yılında toplumsal gerçekçi bir üsluba bürünmüştür. Daha sonra soyut sanata yönelen sanatçı, 1965 yılında Beyoğlu Şehir Galerisi'nde sergilediği resimler ile bunu tasdiklemiştir. Sanatçı Anadolu'nun birçok semtini gezmiş ve Anadolu kadınları, köyden kente göç, gecekondular vb. objeler ilgi odağı olmuş ve bunu eserlerine yansıtırken toplumsal mesajlar vermeye çalışmıştır (Türe, 2002: 41).



Resim 1.35: Nuri İyem, “Şileli Kardeşler”, tarihsiz, T.Ü.Y.B, ölçüsü bilinmiyor.

Bu resmin (Resim 1.35) çıkış noktası Anadolu Kızları'dır. Sanatçı, mimari yapıyı resmi tamamlayan unsur olarak ikinci planda kullanmıştır. Geleneksel mimari yapının geri planda bırakılarak oluşturulduğu çalışma, yatay kompozisyonda ele alınmıştır. Mimari yapının arka planda ve iki figürün ortasında görünmesiyle toplumsal bir mesaj verilmek hedeflenmiş ve resimde gökyüzü ağaçlar ile kapatılarak karanlık bir atmosfer yaratılmak istenmiştir. Figürlerin burunlarının uzun kaşlarının bitişik ve birbirine benzer etkide ele alınması, sanatçının toplumsal mesaja göre oluşturduğu karakterlerdir.

Karanlık bir havanın oluşturulduğu resimde ağaçların arasından görünen gökyüzü resme derinlik katmakla ayrıca resimde üniversal(genel) kullanılmış ışık, figürlerin yüzünde yoğunlaşarak onlara üç boyutluluk kazandırmıştır. Yapının üçgenimsi çatısı, kare ve dikdörtgen formdaki pencereler, yerde düzensiz yapıdaki taşlar ve uzun ince dikey ağaçlar, biçimsel anlamda zenginlik yaratmış; yapı, figür ve ağaçlar arasında güçlü espaslar oluşturulmuştur. Geleneksel mimari yapı, ahşap etkisi verecek şekilde ele alınmıştır. Figürlerin yüz ifadelerinin durgunluğu ve yaratılan buhran hava, gergin bir ortam oluşturmuştur. Figürlerin saçlarının iki yana ayrılması ve geri kalanının beyaz bir eşarpla kapatılması, kaşların birleşikliği ve saf bir görünüme sahip yüzleri, tipik bir köy kadını anımsatır niteliktedir.

Çok fazla renk kullanmayan sanatçı, daha sakin bir eser ortaya koymuştur. Resmin genelinde koyu tonların hâkimiyeti söz konusudur. Resimde tek düzeliğin bozulması için taş duvar üzerinde ve figürlerin eşarplarında açık tonlar kullanılmıştır. Duvar ve figürlerin eşarplarındaki açık tonlar ile resmin genelindeki koyu tonlar kontrastlık oluşturmuş ve beraberinde dikkat çekici özelliğini arttırmıştır. Bu sakin görünüme sahip eserde, figürlerden birinin göz renginin mavi olması ayırıcı bir özellik yaratmış ve resimde dikkat çeken bölümlerden biri olmuştur. Geleneksel perspektif ortadan kaldırılmaya çalışılmış, bunun yanında renk, ton biçimlerle espas oluşturulmuştur. Resim düzlemindeki koyu ve tonları mimari yapıların birey üzerinde ki baskısına bir tepki olarak da düşünülebilir.

1.4.9. Hayri Çizel



Resim 1.36: Hayri Çizel, “Sokak”, tarihsiz, T.Ü.Y.B, 22x28,5 cm.

Sanatçı 1891 yılında Edirne’de doğmuş olup, ilk ve ortaöğrenimini Dimetoka’da okuduktan sonra Edirne İdadisi’ni bitmiştir. Edirne İdadisinde Hasan Rıza Bey’den resim dersleri almıştır. Hocasının savaş ve kahramanlık temalı resimler çalışması Hayri Çizel’i etkilemiş ve o da savaş ve kahramanlık konularına yönelerek eserler vermiştir (turkishpaitings.com).

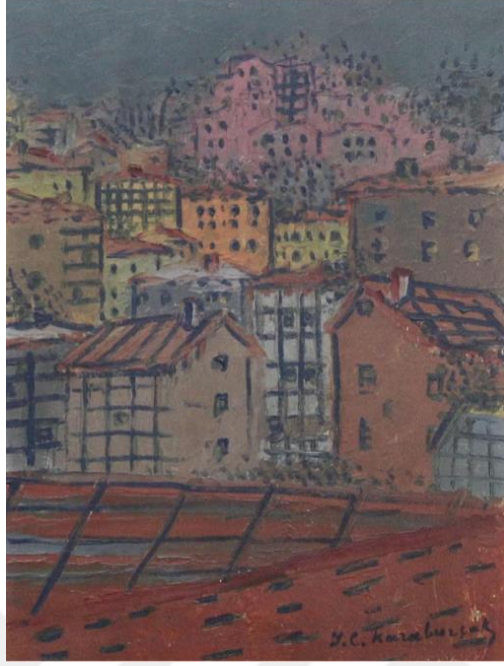
Sanatçı Sanayi-i Nefise Mektebi’ne başlayarak burada Warnia Zerzecki ve Valery’den resim dersleri almış olup, 1914 yılında akademiye bitirdikten sonra Çanakkale Savaşları’na katılmıştır. Burada Çanakkale ve çevresini ele alarak birkaç eser yapmıştır. Terhis olduktan sonra devlet desteği ile Almanya’ya gönderilen sanatçı, burada Hofmann adlı sanatçının atölyesinde çalışmalar yapmıştır. Türkiye’ye döndükten sonra İstanbul’da Şark Sanayi-i Nefise adında bir atölye açmıştır ve bu atölyede birçok ressam yetiştirmiştir (turkispaitings.com).

Resimlerinde daha çok peyzaj üzerine yoğunlaşan sanatçının, 1914 Kuşağı’nın izlenimci etkileri çalışmalarında görülmektedir. Göksu, Hisar, Kandil, Edirnekapı, Eyüp, Anadoluhisarı, Kurbağalıdere, gibi yerlerden yaptığı peyzajlarda Anadolu’nun geleneksel mimari yapılarından da tamamlayan unsur olarak faydalanarak oluşturduğu eserlerde, açık hava resminin ışık etkisini yansıtan değerleri hissettirerek ele almıştır (turkispaitings.com).

Hayri Çizel, “Sokak” adlı çalışmasında geleneksel Türk mimarisine ve kentin dokusuna yer vermektedir. Resim sol üst taraftan ışık alarak yapı ve nesnelere üç boyutluluk katmıştır. Resimde bulunan yapılar gerçeğe uygun boyutlarda aktarılsa da yüzeysel boyama tekniği, sanatçıyı eserde çocuklaşmaya itmiştir. Kare ve dikdörtgen yapıların birbiriyle asimetrik düzeni, caminin yarım kubbesi, uzun ince cami minaresi ve ağaçlar resmi hareketlendiren unsurlardır. Resim, biçimsel hareketlilikler dışında durgun bir görünüme sahiptir. Lekeseli ve yüzeysel ele alınan resim, izleyicide izlenimci bir üslup uyandırmaktadır. Sanatçının asıl hedefi gördüğü izlenimi yansıtmak ve dönemin mimari üslubuna dikkat çekmektir denilebilir.

Daha çok sarı, yeşil ve kahverenginin kullanıldığı resimde, pembe beyaz ve mavinin de tonları kullanılarak zengin bir renk armonisi oluşturulmuştur. Geleneksel mimari yapılar üzerinde genellikle sıcak renkler kullanılmıştır. Yapılar üzerindeki lekelerde açık koyu ilişkisi kullanılarak espas etkisi yaratılmıştır.

1.4.10. İhsan Cemal Karaburçak



Resim 1.37: İhsan Cemal Karaburçak, “Kocatepe’den Ankara”, tarihsiz, D.Ü.Y.B, 33x25cm.

Telgraf müfettişi olan sanatçı, Anadolu’nun çeşitli yörelerinde görevler yapmıştır. Otodidakt ressam olarak 51 yaşında ilk resim sergisini açmıştır. Sanatçının çalışmalarında Naif bir hava sezinlenmektedir. Doğal, yalın, yapmacıksız yaşanmışlıkları saf bir şekilde ele aldığı eserlerinde, naif bir şekilde modern resmin özünü kavrayarak çalışmalarına yansıtmıştır. Sanatçı, eserlerinde Anadolu’nun saf, yalın halini mimari unsurlar ile destekleyerek ele almıştır. Çalışmalarında gökyüzünü koyu bir şekilde ele alan sanatçı derinlik hissini bu şekilde vermektedir. Siyah ve gri arası tarafsız renklerle tabloyu bir çerçeve gibi sararak doğanın kokusunu saflığını temizliğini renklerle duyurmuştur (Yazar, 1998: 162)

Sanat eğitimi hayatına Paris’te başlayan sanatçı, bulunduğu bölgenin sanat anlayışına alışamadığı için eğitimini yarıda bırakarak Türkiye’ye gelmiştir. Sanatçı, resim yaptığı ilk yıllar da canlı renkler kullanırken sonraları donuk renkleri tercih etmeye başlamıştır. Resimlerinde daha çok kırmızı, mor ve mavinin hâkimiyeti görülmüştür. Özenli bir fırça kullanışı olan İhsan Cemal Karaburçak, eğitim almadan eserlerinde figüratif yorumlamalarda bulunmuş ve daha sonra soyut figüratif anlayışı benimsemiştir.

1950’li yıllar da dışavurumculuk ve soyut tavırları birleştiren sanatçı, doğayı geleneksel sanatlardan etkilenerak nakışsı bir şekilde fırça darbeleri ile resimlemiştir. Daha çok resimlerinde Ankara ve çevresini resmettiği gözlemlenmiştir (Arkadaş, 2017: 68).

“Kocatepe’den Ankara” adlı çalışmada (Resim 1.37) sanatçı oldukça deforme ederek çalışmış, derinlik ve ışık kullanmamıştır. Ardı ardına karışık konumlandırılan binalarda büyük küçük ilişkisi verilerek espas oluşturulmuştur. Evler ayrıntısız ve yalın bir şekilde resmedilmiş, pencerelerin büyüklü küçüklü kullanılması resme hareketlilik katmıştır. Yüzeysel boyama tekniğinin kullanılmasının yanı sıra temel tasarım ögesi olan çizgiye bolca yer verilmiştir. Kare, dikdörtgen ve üçgen formlar çizgilerle iyice belirginleştirilmiş, yapılara üç boyut vermeye çalışılmıştır. Eserin renk ve çizgi bakımından zenginliği ve arka planda kullanılan noktasallık, resme biçimsel hareketlilik katmıştır. Resim adeta çarpık kentleşmeye gönderme yapar niteliktedir.

Soğuk bir zemin üzerine sıcak tonlarla aktarılan resimde daha çok sarı, turuncu ve kahverengi kullanılmıştır. Fazla ton kullanılmasa da farklı renkler bir araya getirilerek armoni oluşturulmaya çalışılmıştır. Soluk renklerin kullanılması resme karamsar bir hava katmıştır. Renklerin arasında grilerde kullanarak resmi rahatlatmış, nötr bir ortam oluşturmuştur. Arka planda kullanılan renkler, yapıların arasında da kullanılarak resimsel bütünlük sağlanmıştır.

1.4.11. Abidin Elderoğlu



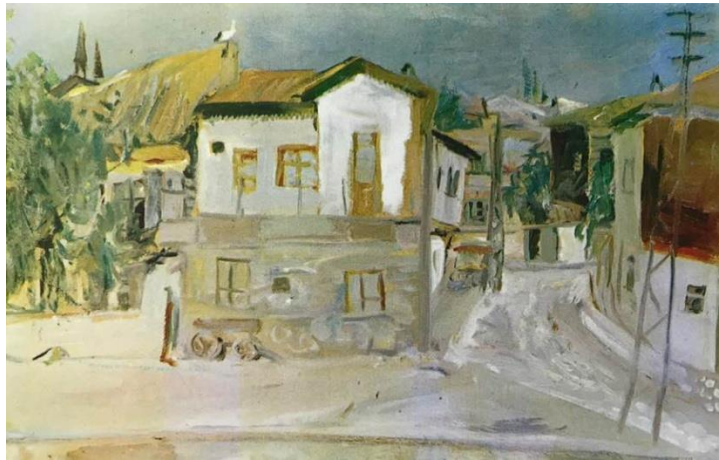
Resim 1.38: Abidin Elderoğlu, “Ören”, 1971, kâğıt üzerine sulu boya, 15x21cm.

1926 yılında öğretmen okulundan mezun olan sanatçı, daha sonra Paris’e giderek burada Tours Akademisinde Güzel Sanatlar derslerine katılmıştır. Paul Albert Laurens ve Andre Lhote’tan dersler alan sanatçı, 1932 yıllarında Türkiye’ye dönüş yaparak birçok sergiler açmıştır. Sanatçı daha çok kübist bir tavır ile resim yaparken daha sonraları Barok tarzını anımsatacak eserler ortaya koymuş ve sonrasında soyut resimler yapmaya başlamış ve kaligrafik çizgileri resminde kullanmıştır (Arkadaş, 2014:66).

Soyut bir şekilde ele alınan resim (Resim 1.38), sulu boya tekniği kullanılarak geleneksel ev yapısı yatay kompozisyon içerisinde kurgulanmış ve resmin geneline bakıldığında kullanılan çizgiler resme hareketlilik kazandırmıştır. Gerçeklikten uzak bu resimde derinlik, ışık ve perspektif kullanılmamıştır. Resimde yatay, dikey ve diyagonal çizgiler ile devinim artırılmıştır. Kare, dikdörtgen ve yuvarlak formlardan oluşan resim, izleyicinin resimde her yeri ayrı ayrı incelemesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır.

Sağdaki yapının yüzey formu ele alınarak sıcak renkler kullanılmıştır. Sıcak renklerin yanında soğuk renkler kullanılarak kontrast değerleri arttırılmış ve resimde dikkatler mimari yapının yüzeyine çekilmiştir. Perspektif anlayışının yok olduğu çalışmada sarı, mavi ve yeşilin tonları kullanılarak espas oluşturulmak istenmiş ve resmin genelinde açık, koyuluk ve zıt renkler kullanılarak kontrastlık oluşturulmuştur. Sulu boyanın verdiği saydam etki, espası güçlendirmiştir. Çizgilerin verdiği hareketliliğe karşılık gökyüzü ve zeminde kullanılan griler durağanlığı sağlamaktadır. Resmin tam ortasında kullanılan kırmızı, içinde bulunduğu yeşil yapıyla zıtlaşarak tamamlayıcı etki oluşturmuştur.

1.4.12. İsmail Altınok



Resim 1.39: İsmail Altınok, “Anadoluda Bir Sokak”, tarihsiz, T.Ü.Y.B, 50x70cm.

Gazi Eğitim mezunu olan sanatçı, iki kez devlet resim ödülüne layık görülmüştür. Paris ve Roma’da çalışmalar yapmakla beraber 1970’lerde Op-Art geometrizme yönelmiştir. Burdur ve Kıbrıs konulu çalışmalarıyla Ankara ressamlarının öncüleri arasında yer almıştır (Turani, 1984: 26). Birçok tavrı denemiş ve belirli bir akıma bağlı kalmayan sanatçı, resmin çeşitli türleri ile kaynaşmıştır. İzlenimsel çalışmaları daha çok olduğu gözlenmiştir. Yerel peyzaj çalışmaları ile bilinen sanatçının birçok teknikte eseri bulunmaktadır. (Erzen, 2013: 9)

“Anadoluda Bir Sokak” adlı eserde (Resim 1.39) geleneksel Türk mimarisi ve kent dokusunu işlemiştir. Yapıların arasında sonsuz bir derinlik vardır. Işık açık-koyularla verilmiştir. Sanatçı eserinde geleneksel Türk mimarisini leke kullanarak dokusal bir şekilde ifade etmiş, bu da esere izlenimci bir üslup katmıştır. Resmin tam ortasında konumlandırılan ev cepheden yansıtılmış, kare ve dikdörtgen formlarda işlenen pencereler, yapının üçgenimsi çatısıyla kendini tamamlamıştır. Zemin ve gökyüzündeki durgunluğun aksine yapı ve kentin dokusu daha zengin bir işleyişe sahiptir. Resim üç katmandan oluşturulmuş; birinci katman zemin, ikinci katman yapılar ve üçüncü katman gökyüzü olarak tasarlanmıştır. Yatay düzlemde, tablonun 1/6’sının gökyüzüne yer verilmiş olmasına rağmen, kapalı ve gergin hava kendini hissettirmiştir.

Resmin genelinde açık tonlar kullanılmış, sarı, hardal sarısı, kahverengi, yeşil ve mavi, kullanılan beyazlarla resme canlılık katmıştır. Resimde lekenin yanında çizginin de büyük bir devinim yarattığı görülmüştür. Sanatçı evin dokusunu yansıtabilmek için zengin bir armoni içerisinde bulunmuştur. Geleneksel Türk evinin üzerinde bulunan beyaz leke çok diri bir şekilde kullanılmıştır. Farklı renklerin bir arada, üst üste kullanılması dokusal zenginlik oluşturmuştur.

1.4.13. Adnan Turani



Resim 1.40: Adnan Turani, “İsimsiz”, 2005, T.Ü.Y.B, 66x70cm.

1925 yılında İstanbul’da dünyaya gelen Adnan Turani, İstanbul’da öğretmen okulundan mezun olduktan sonra Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü’nü bitirmiştir. Milli Eğitim’e bağlı kurumlarda öğretmenlik yapmış, sonraları yurt dışına çıkarak Münih Güzel Sanatlar Akademisi’nde Manfred Henninger ve Baumeister Atölyelerinde eğitim almıştır. Daha sonra Türkiye’ye dönen sanatçı, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü’nde ve birkaç üniversitede atölye dersleri vermiştir. Sanatçı birçok resimsel araştırma içerisinde bulunmuştur. Etki biçim araştırmaları sonucu bilimsel açıdan resim yapan sanatçı, izleyiciler tarafından bu yönü çok fark edilmemek ile birlikte resimlerindeki o renkli havaya katılan bir izleyici grubuna dönüşmektedir (Kut, 2008:43-45). “İsimsiz” adlı çalışmada (Resim 1.40) soyut bir anlayış ile geleneksel evleri konu edinmiştir.

Soyut bir şekilde ele alınan bu resimde derinlik yok, ışık ise kullanılan açık renkler ve tonları ile verilmiştir. Deforme edilen yapılar, kendi içinde kare, dikdörtgen ve üçgen formları ile biçimsel kontrastlıklar oluşturmuştur. Sadece çizgi, leke ve basit formlarla mimari yapı ve figür izlenimi verilmek istenmiş, yüzeysel hareket edilerek detaya

girilmemiştir. Dışarıya taşırılan bir boyamayla ve rastgele fırça vuruşlarıyla hareketli bir görünüm elde edilmiştir.

Resimde, kullanılan ana renklerin (sarı, kırmızı, mavi) yanında pembe, kahverengi ve nötr renklerde kullanılarak bir bütünlük sağlanmış ve adeta renk cümbüşü oluşturulmuştur. Zıt renklerin aynı bölgede kullanılmasıyla tek bir noktaya dikkat çekmek yerine, farklı bölgelerde kullanılarak, izleyicinin resmin her noktasına dikkat etmesi amaçlanmıştır. Aydınlık bölümler, yapıların sınır çizgileri ve figürler, beyaz ve grilerle resmedilmiş, böylece yapı, figür ve nesnelerin birbirinden ayrışması sağlanmıştır.

1.4.14. Şeref Bigalı



Resim 1.41: Şeref Bigalı, “İsimsiz”, 1997, T.Ü.Y.B, 87x100cm.

Şeref Bigalı, 1925 yılında Bergama’nın Göç Beyli bucağında doğmuştur. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Cemal Tollu Atölyesi’nden mezun olan sanatçı, daha çok ekspresif bir bakış açısına sahiptir. Sanatçı, çevresine karşı çok duyarlı ve mistik bir anlayışı benimsemiştir (Elderoğlu, 2016: 6).

“İsimsiz” adlı çalışmada (Resim 1.41), yapıların önünden resmin sağına doğru bir derinlik söz konusudur. Üniversal (genel) ışık kullanılan resimde çizgisellik ön plandadır. Evlerin önünde duran iki figür, lekesel olarak işlenerek çizgili yüzeylerle bir denge

sağlamıştır. Duvarlarda kullanılan düz lekelerin üzerine atılan çizgiler espas oluşturarak taş ve kiremit dokusunu bizlere hissettirmiştir. Beşte biri gökyüzü olarak tasarlanan resimde ana unsur yapılarıdır. Sanatçının resmin sol altında horoz imgesine yer vermesi, resmin bir köy ortamından alındığına dair fikir oluşturmuştur. Evlerin kare ve dikdörtgen formlarının yanı sıra çizgilerin oluşturduğu düzensiz geometrik formlar resimde hareketlilik yaratmıştır.

Açık üzerine koyu tonlarla oluşturulan resmin genelinde soğuk ve nötr renkler kullanılmıştır. Resmin sağ tarafındaki evde kullanılan turuncu, bu soğuk görüntüyü kırmıştır. Resme baktığımızda direk fark ettiğimiz beyaz, turuncu, kahverengi ve siyahın yanında, çizgilerde kullanılan ve yüzeylerde saydam bir şekilde bulunan sarı, mavi ve yeşil, resmi tekdüzelikten kurtarmıştır.

1.4.15. Necdet Kalay



Resim 1.42: Necdet Kalay, “Safranbolu”, 1977, T.Ü.Y.B, 60x73cm.

1932 İstanbul doğumlu olan sanatçı, sanatsal faaliyetlerine Faruk Morel ve Şeref Akdik ile başlamıştır. Uluslararası ve ulusal birçok sanatsal faaliyetlerde bulunan ressamın çalışmalarındaki belirli temaları içerisinde, İstanbul ve çevresinin resimsel görünümü, Anadolu’nun kırsal alanlarına ait peyzajlar, Bursa, Safranbolu, Bodrum evleri üzerine çalışmalar yer almaktadır. İzlenimci bir üsluba sahip olan bir sanatçı olarak bilinmektedir (Anka Sanat, 2015: 41). Sanatçı “Safranbolu” adlı eserinde (Resim 1.42) Safranbolu’nun geleneksel Türk evlerinden bir görünümü çalışmıştır. Yatay

kompozisyonda ele alınan resimde, küçük-büyük ilişkisiyle espas verilmek istenmiştir. Yapıların çevresinde oluşturulan lekesel fırça vuruşları, resme hareketlilik katan en önemli unsurdur. Bunun yanı sıra yüzeyde yer alan pencereler ve çatı, ritmi oluştururken resme bir hareketlilik kazandırmaktadır. Yapıların kare, dikdörtgen ve yatay formlarına karşılık ağaçların oluşturduğu dikey hareketlilik, resimde dengeyi sağlamıştır. Pencerelerdeki ve çatıların ortasındaki üçgen form, yapının formuyla biçimsel kontrastlık oluşturmuştur. Resimde, mimari yapı üzerindeki açık-koyu tonlar, sıcak-soğuk renkler, dikey-yatay hareketlilik, dar ve geniş parçalar devinim sağlayan unsurlar olarak görülmektedir.

Ton bakımından zengin olan bu resimde daha çok yeşil ve kahverengi tonlarının kullanılmasının yanı sıra sağdaki yapıda kullanılan çığ beyaz, bu tekdüzeliğin içinde yapıyı ön plana çıkarmıştır. Arkadaki yapının koyu tonlarda resmedilmesine karşılık öndeki yapının beyaz olması resmi sıradanlaşmaktan kurtarmış, özgün bir hava katmıştır.

1.4.16. Yüksel Arslan



Resim 1.43: Yüksel Arslan, “Le Kapital Serisi Artureix ”, 1971, T.Ü.Y.B, 30x40cm.

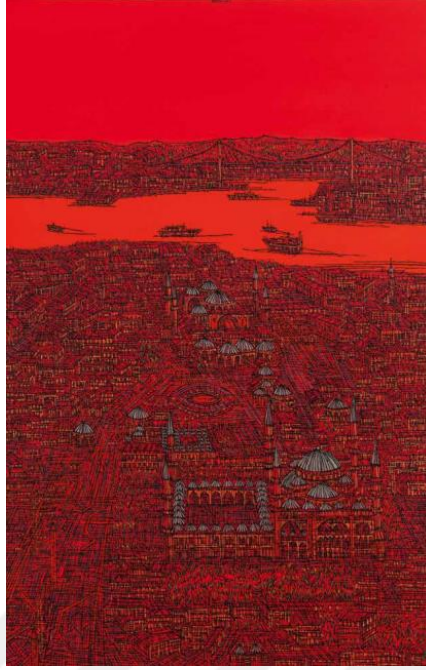
1933 yılında İstanbul İli Eyüp İlçesinde dünyaya gelen sanatçı, İstanbul Üniversite Sanat Tarihi mezunudur. Eserlerinde daha çok kapital konusunu ele almaktadır. Sanatçının Nietzsche, Marx, Gide, gibi insanlardan etkilendiği ve eserlerinde de bu etkiyi yansıttığı gözlenmektedir. Eserlerine “resim” kelimesi yerine “arture” kelimesinin

kullanılmasını öneren sanatçı, sanat anlamında kullanılan art kelimesi ve resim anlamına gelen pentür kelimesinin birleşimi olarak adlandırmaktadır (Tönbekici, 2009: 3).

Arslan, “Le Kapital Serisi Artureix” adlı çalışmasında (Resim 1.43) geleneksel mimari yapıları geniş bir şekilde ele almaktadır. Kent dokusunun, ardı ardına gelen evler ile oluşturulması resme çarpıcı bir kompozisyon değeri katmaktadır. Evlerin dağlara kadar uzanan görüntüsü resme sonsuz bir derinlik kazandırmıştır. Yapıların ve kullanılan renklerin yarattığı bu tekrarlılık güçlü bir ritim oluşturmuştur. Tepeden bakış açısıyla yansıtılmış bu resimde gökyüzüne fazla yer verilmemiştir. Resimde genel ışık kullanılmış, küçük-büyük, açık-koyu ilişkisiyle espas verilmiştir. Aynı zamanda bu kavramlarla beraber elin pençe gibi açılmış, avuç içi yapılara bakacak şekilde ki duruşu resme devinim katmıştır. Resmin önünde bulunan el kapital düzenin getirdiği çarpık kentleşme ve geleneksel evlerin yok olmaya yüz tutması gibi olumsuzluklardan bahsetmektedir.

Resme daha çok kahverengi ve tonlarının hâkim olduğu gözlemlenmiştir. Birçok geometrik biçimi içinde barındıran bu resimde, biçimsel zenginliğe karşılık fazla renk tercih etmeyen sanatçı, dengeyi sağlamıştır. Çatılarda kullanılan soluk kahverengi tonlar ile yapıların gövdesinde kullanılan açık renkler, kent dokusunu belirleyen unsurlardır. Tuval düzleminin sağından resme giren el, barındırdığı açık sarı tonlarla resimdeki tekdüzeliği bozmuş ve resme az da olsa açıklık getirmiştir.

1.4.17. Devrim Erbil



Resim 1.44: Devrim Erbil, “Kırmızı İstanbul”, 2010, T.Ü.Y.B, 140x90cm.

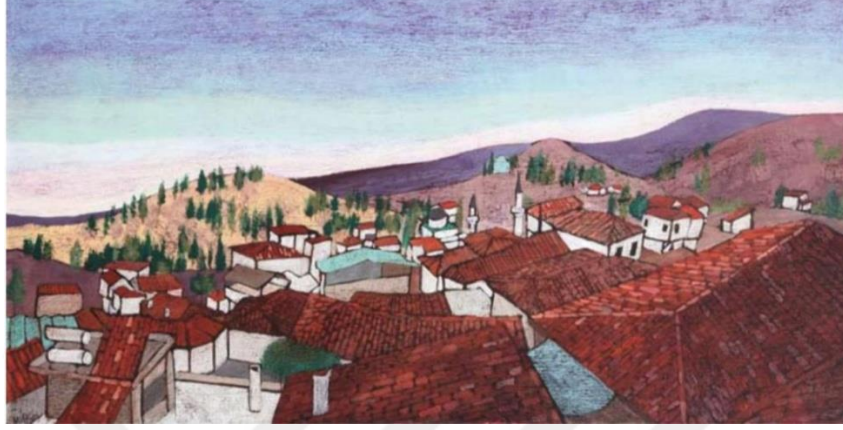
1937 yılında Uşak'ta dünyaya gelen sanatçı, Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü'nde öğrenim görmüş, 1960'lı yıllarda ağaç motiflerinden esinlenerek çizgisel resimler yapmaya başlamıştır. Çalışmalarında salt çizgiler kullanarak ağaç motifini yorumlamıştır. 1960 yıllarının sonlarında İstanbul'un geleneksel evleri ve kent dokusunu ele almış ve çizgi çalışmalarında her zaman ön planda olmuştur (Karadeniz, 2018: 332).

“Kırmızı İstanbul” adlı çalışmada (Resim 1. 44) tek renk bir arka planın üzerine çizgilerle yansıtılan kent dokusunda sonsuz bir derinlik söz konusudur. Çalışmada ritmi oluşturan çizgiler bütünlük sağlamaktadır. Kırık çizgiler ile semtler, sokaklar, mimari yapılar birbirinden ayrılarak belirtilmiştir. İstanbul'un kent görünümünü en iyi soyutsal olarak betimleyen sanatçı olarak bilinmektedir. Eserlerinde geleneksel yapılara bağlı kalmıştır (Karadeniz, 2018: 334). Çizgisel tarz ile ritmik hareketlenmeler oluşturulmuştur. Arka planda kullanılan yüzeysel kırmızı ile çizgisel ifade edilen kent görünümü, dokusal kontrast oluşturmuş, resimde dengeyi sağlamıştır.

Kırmızı bir zemin üzerinde çizgilerle oluşturulan kent dokusunda, camilerin kubbe ve minareleri gri tonlar ile belirtilerek ön plana çıkarılmıştır. Kentin dokusu ve görünümü, şiddetli kırmızı renk ve çizgilerin oluşturduğu armoni ile sağlanmaktadır. Resmin dörtte

birini gökyüzü olarak tasarlayan sanatçı, deniz ve gökyüzünde saf bir kırmızı kullanmıştır.

1.4.18. Muhsin Kut



Resim 1.45: Muhsin Kut, “Peyzaj”, 2006, T.Ü.Y.B, 55x105 cm.

Muhsin Kut, 1939 yılında Bakırköy’de doğmuştur. On yedi yaşında resim yapmaya başlayan sanatçı, kendi imkânları doğrultusunda 1959 yılında ilk sergisini açmıştır. 1964 yılında Devlet Güzel Sanatlar Fakültesi bölümünü kazanmış ve buradan mezun olmuştur (www.beyazart.com/sanatci/Muhsin-Kut , 10.10.2018).

Eserler daha çok peyzaj temalı olup, Kent’in dokusundan faydalanılarak ele alınmıştır. Muhsin Kut’un “Peyzaj” adlı çalışmasında (Resim 1.45) dağların arkasına kadar uzanan sonsuz bir derinlik vardır. Yapılar arasında küçük-büyük ilişkisi kurularak espas etkisi verilmiştir. Işığın genel dağıldığı resim iki katmandan oluşmuştur. Birinci katman yapılar ve dağlardan oluşurken ikinci katman gökyüzünden oluşmuştur. Tepeden bakış açısıyla yansıtılan resimde, yapılardan çok yapıların çatısı görünmekte, bu da sanatçının geleneksel mimariden ziyade kent dokusuna yöneldiğini göstermektedir. Çatılarda kullanılan çizgisel üslubun dokusal bir görüntü oluşturması ve çatılardaki koyu kiremitler arasında açık tonlarda kiremitlerin de bulunması, resme az da olsa hareketlilik katmıştır. Yatay kompozisyonda resmedilen yapıların düzensiz yerleşmesi adeta çarpık kentleşmeyi anlatır niteliktedir.

Açık üzerine koyularla oluşturulan resimde daha çok soğuk renkler kullanılmıştır. Kahverengi ve kırmızı tonlardaki çatılar, dağlarda bulunan yeşil ağaçlarla ve sarı dağ kesiştiği mor dağ ile kontrastlık oluşturarak dikkat çekiciliği artırmıştır. Yapıların beyaz

tonlarda olması oluşabilecek renk karmaşasının önüne geçmiş ve bu kadar rengin arasında nötr bir renk olarak kullanılmasıyla resimde dengeyi sağlamıştır. Bunların yanı sıra gökyüzünde ve bazı yapıların çatılarında kullanılan turkuaz, resme aydınlık katmıştır. Gökyüzünde ve dağda hem mor hem de pembenin kullanılması gibi farklı renk ve tonların resmin farklı bölgelerinde kullanılması, resimde bir bütünlük oluşturmuştur.

1.4.19. Oya Zaim Katoğlu



Resim 1.46: Oya Katoğlu, “Sabah”, tarihsiz, T.Ü.Y.B, 50x70cm.

Oya Zaim Katoğlu, 1940 yılında İstanbul’da dünyaya gelmiştir. Ankara Üniversitesi Sanat Tarihi bölümü mezunudur. Babasının desteği ile resim çalışmaya başlayan sanatçı, Anadolu’nun o eşsiz güzelliklerini özgün çalışmaları ile aktarmıştır. Oya Zaim Katoğlu’nun resimlerinde minyatür etkileri de saptanmıştır. Renk cümbüşünün hâkim olduğu bu çalışmada sarı ve tonları devingenlik yaratmaktadır. Ardı ardına sıralanmış geleneksel Türk evleri dikkatleri üzerine çekmektedir. Figürler de halk motifleri kullanılmıştır (Hanay, 2009: 160).

Oya Zaim Katoğlu’nun “Sabah” adlı çalışmasında (Resim 1.46) geleneksel kent dokusunu yatay bir kompozisyonda ele almıştır. Derinlik ilkesi resmin üst bölgesinde kullanılan gökyüzü boşluğu ile yansıtılmış, universal (genel) ışık kullanılmıştır. Yüzeysel boyamanın yanı sıra çatılara atılan çizgilerle hareketli bir yüzey oluşturulmuştur. Ağaçların dik duruşunu ince, uzun ve yatay bulutların kesmesiyle kapalı ve sisli bir hava oluşturulmuştur. Bu kapalı ve sisli havayı destekler nitelikte olan evlerin bacasından çıkan dumanlar, soğuk kış aylarına ait bir resim olduğunu göstermektedir. Katoğlu, ağaçların önünde ve arkasında resmettiği bulutlarla resimde espas oluşturmuştur. Resim

iki parçadan oluşmuş; birinci parça evler, ikinci parça gökyüzü olarak tasarlanmıştır. Resmin birinci katmanında evlerin oluşturduğu yoğunluğa karşılık ikinci katmanındaki gökyüzü boşluğu dengeyi sağlayarak resmi rahatlatmıştır. Kare ve dikdörtgen formlardan meydana gelen evler, alt tarafta yoğunlaşarak sıkışık bir görüntü oluşturmuştur. Resimdeki ağaçlar çizgisel olarak kuvvetli bir nesne niteliğinde kullanılmıştır (Katoğlu, 1989: 88).

Canlı renkler tercih eden sanatçı, sarı ve mor gibi birbirine zıt renkler kullanarak izleyicide heyecan uyandırırken, kahverengi ve nötr renklerle resmi destekleyerek sıcak-soğuk, açık-koyu dengesini de sağlamıştır. Sanatçı, resmin geneline hâkim koyu tonları, gökyüzünde kullandığı beyaz ve evlerin arasında kullandığı sarı tonlarla kırarak yumuşatmış, göz yoracak bir görüntüden kaçınmıştır.

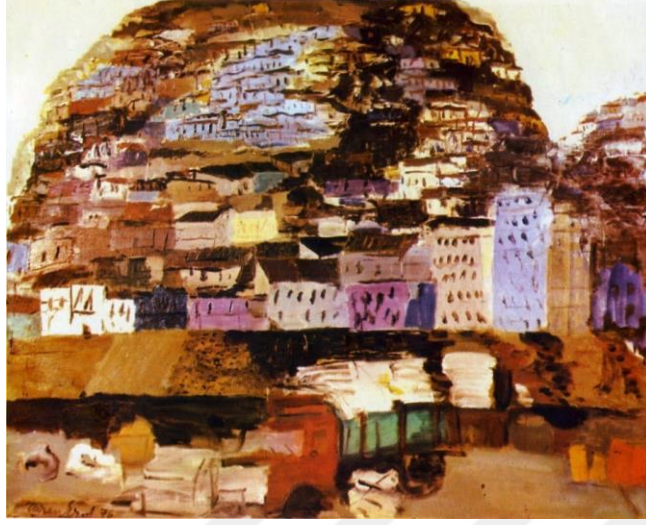
1.4.20. Refik Epikman

1902 yılında doğan sanatçı Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olmuştur. Daha sonra Paris'e gönderilen sanatçı, burada Julian Akademisi'nde eğitim görmüştür. Yurda döndükten sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde asistanlık yapmıştır. Gazi Eğitim Enstitüsü'nde emekliliğine kadar çalışmıştır. Sanatçı resim anlayışında Konstrüktivist bir anlayışı benimsemiştir. İki kez devlet ödülüne layık görülen sanatçı, Anadolu ve kent dokulu resimler çalışmıştır (Turani, 1984: 29).



Resim 1.47: Refik Ekipman, “Bursa Manzarası”, tarihi bilinmiyor, K.Ü.Y.B, 60x81.

1.4.21. Turan Erol



Resim 1.48: Turan Erol, “İsimsiz”, tarihi bilinmiyor, K.Ü.Y.B, 50x50cm.

Sanatçı 1944 yılında İstanbul Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğrenim görmüştür. Lirik bir anlayışı benimseyen sanatçı, eserlerinde daha çok insan ve doğa ilişkisini ele almaktadır. Bodrum yöresini çalışmaların da daha çok ele alan Turan Erol, yörenin mimari ve doğal görünümünü boyanın artırılmış yoğunluğunu fırça darbeleri ile akıcı ve lirik bir şekilde ele almıştır (Elderoğlu, 2017: 42).

“İsimsiz” adlı çalışmada (Resim 1. 48) küçük büyük parçalanmalar ve yapı tekrarları ile ritim, ön planda kullanılan renklerin arkaya gidildikçe etkisinin zayıflaması ve yapıların küçülmesi ile de derinlik sağlanmıştır. Ağırlık olarak geleneksel mimari yapılar ön plana çıkarılmıştır. Kare düzlemde oval kompozisyon kurularak oluşturulan yapıların yığın görüntüsü, resmin sağında ve solunda bırakılan boşluklarla rahatlatılmaya çalışılmıştır. Bu yığın evler görüntüsü, uzun bir şeritle kesilerek resim tekdüzelikten kurtarılmıştır. Kullanılan lekese üslup, resme izlenimci ve özgür bir hava katmıştır.

Oldukça zengin bir renk armonisine sahip bu resim, koyu üzerine açıklıklarla oluşturulmuştur. Sıcak ve soğuk renkler kullanılarak resimde kontrastlıklar yaratılmış ve denge sağlanmıştır. Zeminde kullanılan kahve tonların üstüne açık renklerle kullanılarak evler zemin yüzeyinde hissettirilmiştir. Kullanılan sarı, mor, mavi, turuncu ve yeşil, kırmızı tonlar güçlü kontrastlıklar oluşturmuş ve dikkatleri üzerine çekmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

RESİMLERİN PLASTİK AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ

2.1. Resimler ile ilgili genel açıklamalar

Resimler, kent dokusu ve geleneksel mimari yapı şekillerine ilgi duyularak ele alınmıştır. Bu çerçeve doğrultusunda yapılan araştırmalar doğrultusunda gerçek yaşamda var olan karakteristik özelliklerini kaybetmemiş, Anadolu bölgesindeki geleneksel mimari yapılardan yararlanılmış, çalışmalarda yapıların asıl formuna bağlı kalınarak evlerin düşsel izlenimlerini yansıtmak hedeflenmiştir.

Ekonominin gelişmesi, nüfus artışı ve gelişen teknoloji sayesinde, kent oluşumunu hızlı bir biçimde değişime uğratmıştır. Bu değişim sayesinde geleneksel yapıların yerini zamanla kutu planlı betonarme yapılar almıştır. Bu oluşum sürecinde geleneksel yapıların kent içerisindeki yok oluş süreci düşünülmüş ve resimsel olarak ele alınmıştır.

Bu çalışma sürecinde geleneksel mimari yapılar ve kentin dokusunu ele alan sanatçılar incelenmiştir. Çalışmalarda genellikle yamaç evlerine ilgi duyularak ve yapılan gözlemlere dayanılarak kent dokusuna yönelik fotoğraflar çekilmiş, resmedilmiştir. Çalışmalar yapılırken fotoğraflara birebir bağlı kalınmadan ele alınmakla beraber çalışmalardaki detaylar yer yer ayrıntılı bir şekilde belirtilmiştir. Ayrıca bazen çalışmalarda uyarlamalar da yapılmaya çalışılmıştır. Biçim ve kompozisyon, düşünsel süreç çerçevesinde çeşitli değişikliklere uğratarak olgunlaştırılıp çalışmalara aktarılacak istenmiştir.

Çalışmalarda, geleneksel mimari yapıların yüzeyinde bulunan kapı, pencere gibi mimari formlardan yararlanılmış, üst üste sürülen renk ve çizgilerle dokular oluşturularak geleneksel evlerin naif ve sıcak ruhu hissettirilmeye çalışılmıştır.

2.1.1. Kompozisyon

Kompozisyon kompoze etmek (yerleştirmek) anlamındadır. Resmin içinde var olan elemanları belirli bir denge ve armoni içinde yerleştirmektir. Kompozisyon; resimsel öğelerin bir araya gelerek birbirleri ile bağlantılı bir şekilde oluşturduğu düzenin adı

olarak da nitelendirilebilir. Ritim, zıtlık, odak nokta, hareket, perspektif, denge, bütünlük ve doku kompozisyon kavramının tamamını oluşturmaktadır (Südor, 2006: 121).

Tez kapsamı içinde oluşturulan resimlerde kompozisyon içeriği olarak kapı, pencere, çatı, dağ manzarası vb. faydalanılmıştır. Resimlerde bazen spontane, bazen tasarlanarak kompozisyonlar oluşturulmuştur ve geleneksel mimari yapılar olduğu gibi ele alınmamıştır. Resimlerin merkezini geleneksel mimari yapılar ve yapıların üzerindeki formlar oluşturmaktadır. Resimlerde yatay/dikey, uzun/kısa, büyük/küçük, durağan/hareketli gibi zıtlıkların ilişkisi göz önünde bulundurularak dinamizm yaratılmak istenmiştir.

2.1.2. Biçim

Cisimlerin sınırları belirli olduktan sonra çizgi, renk vb. etkenlerde buna kaynaklık ederek biçimi oluşturur (Cicvir, 2015: 109). Resimlerde geleneksel evlerin biçim öğeleri nesnel gerçeklik kapsamında kullanılmıştır. Ancak resimlerde yer yer soyutlanarak sınırların dışına çıkılmaya çalışılmıştır. Yapı ve form kendini hissettirse de renklerin oluşturduğu espas, zıtlıklar ve doku öne çıkarak ekspresif bir hava yaratılmak istenmiştir. Bazı resimlerde arka planda soyut dağ manzaralarına yer verilerek derinlik duygusu oluşturmak istenmiştir. Bu resimsel oluşum sürecinde biçimleri olduğu gibi yansıtmak yerine olabilirliklerinin sınırları araştırılmıştır.

2.1.3. Açık – Koyu

Açık koyu tonlar, ışığın belirli bir yoğunlaşması ve azalması sonucu ortaya çıkmaktadır (Cicvir, 2015: 109). Doğada var olan renklerin ışığın etkisiyle oluşturduğu tonsal değerler, sanatın vazgeçilmez unsurlarındandır. Biçimler ve nesneler tam da bu noktada birbirlerinden ayırt edilebilir duruma gelmektedirler. Bu nedenle iyi oluşturulmuş açık-koyu değerler resmi ön plana çıkararak dikkatleri üzerinde toplayabilir. Renklilik, birden fazla rengin bir araya getirilmesiyle elde edilebileceği gibi; tek rengin tonlarıyla (açık-koyu-orta) da elde edilebilir (Yaşar, 1996: 21). Bu nedenle açık – koyu değerler göz önünde bulundurularak, tez kapsamında oluşturulan resimlerde renk ve renklerin açık koyu derecelerine dikkat edilerek ayırt edicilik aranmış ve birbirini tamamlayıcı değerler ile zıt değerler bir arada kullanılarak dikkat çekicilik artırılmaya çalışılmıştır.

Resimlerde yer yer açıklara karşılık koyuluk, koyuluklara karşılık açıklık, açıklara karşılık açıklık ve koyuluklara karşılık koyuluk oluşturularak resmin her köşesinde farklı değerler yaratılmak istenmiştir. Resimlerde daha çok dikkat çekilmek istenen yerlerde koyu tonlar kullanılmış, açık tonlar ise genelde arka planda kullanılmıştır. Bunun yanı sıra orta tonlar da kullanılarak açık – koyu arasındaki sertlik yumuşatılmak istenmiş, resimlerde sıcak, soğuk, zıt ve gri renkler birlikte harmanlanarak görsel zenginlik oluşturulmaya çalışılmıştır. Zıt renklerin yanı sıra birbirine yakın renkler de kullanılarak güçlü armonilerle resim desteklenmiştir. Genel olarak geleneksel mimari yapıların yüzeyinde var olan renklerden yola çıkılmış, evlerde de kendi içinde renk ve ton değerleriyle espaslar meydana getirilmiş ve çizgilerle desteklenmiştir.

Oluşturulan her değer birbirine zincir gibi bağlı olacak şekilde yerleştirilmiş ve resmin üzerinde giden bir yol misali izleyicinin resmin her köşesine göz gezdirmesi amaçlanmıştır.

2.1.4. Espas

Espas, plastik sanatlarda ön, arka etkisidir ve resimde renk, ton, çizgi ve hacim değerleriyle bilinçli bir şekilde oluşturulan, nesneler arasındaki mesafeyi ifade etmektedir (Çoşkun, 2019:1-8). Resimlerde bu mesafe daha çok ton değerleriyle ve açık koyularla hissettirilmeye çalışılmıştır. Resimler her ne kadar düşsel bir süreç içerisinde oluşturulsa da doğanın bazı kurallarını içinde barındırmaktadır. Nasıl ki doğada, uzakta bulunan cisimler dahasilik, yakında bulunan cisimler daha net bir görüntüye sahipse, resimlerde de bu kurala uyulmuştur.

2.2. Resim Uygulamaları ve Analizleri

Geleneksel evleri yorumlarken onların temel özelliği olan dokusallık ön plana çıkarılmıştır. Bunu yaparken akılcı değil sezgisel hareket edilmiştir. Geleneksel evleri çok yönden yansıtan bir kompozisyon oluşturularak farklı açılardan izlenimler yansıtılmıştır. Tüm bunları yaparken renk ve tonlara titizlikle dikkat edilmiş, belirli bir uyum yakalamaya çalışılmıştır.



Resim 2.1: “İsimsiz”, T.Ü.Y.B, 120x140 cm, 2015

Resim 2. 1’de geleneksel evlere ait bir merdiven alttan resmedilmiş ve düzensiz bir parçalanmayla kompozisyon oluşturulmuştur. Parçalamanın sebebi kompozisyonu gözlerin tamamlamasını sağlamaktır. Böylece farklı bir his uyandıracakı düşünülmüştür.

Düz bir fonda oluşturulan resim lekesel ve çizgisel olarak ele alınmıştır. Merdiven, resim düzlemini sol üst bölümden sağ alta doğru çapraz bir kompozisyonla iki parçaya bölmüştür. Genel ışık kullanılmış, yer yer açık tonlarla daha aydınlık alanlar oluşturulmuştur. Düzensiz bir planda resmedilen merdiven ile biçimsel hareketlilik oluşturmak amaçlanmıştır. Bu durum, merdivenin oluşumunda kullanılan üçgenimsi şekiller, kare ve dikdörtgenlerle desteklenmiştir. Dikeylere karşılık yataylarda kullanılarak zıtlık oluşturulmak istenmiştir.

Sarı ve yeşil tonların ağırlıkta olduğu resimde sağ altta canlı bir pembe kullanılarak sıcak ve soğuk dengesi oluşturulmak istenmiştir. Merdiven duvarları sarı tonlarda, korkulukları yeşil tonlarda resmedilerek uyum yakalamaya çalışılmıştır. Sarı ve yeşilin farklı tonları kullanılarak oluşabilecek stabil görüntüden kaçılmıştır. Kullanılan her rengin kendi içinde değerleri araştırılmış ve güçlü bir armoni oluşturulmaya çalışılmıştır. Bunların yanı sıra pastel renklerin de kullanılmasıyla sıcak soğuk renkler arasındaki bağın kurulması ve renkli görüntünün yumuşatılması amaçlanmıştır. Ayrıca merdivenin etrafında beyaz bir çerçeve kullanılarak dikkat çekicilik artırılmak istenmiştir.

Resimde mimari yapının zikzak bir kompozisyon ile ele alınması yapının sahipsizliğine bir gönderme niteliğinde düşünülmüştür.

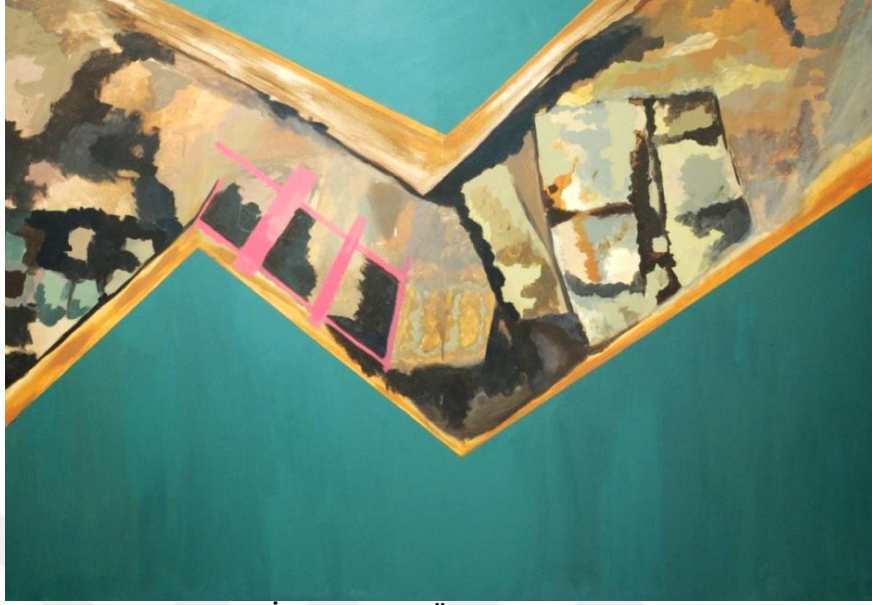


Resim 2.2: “İsimsiz”, T.Ü.Y.B, 120x140 cm, 2015

Resim 2. 2’de, saçakları alttan bir görüntüyle tuvale taşınan geleneksel Türk evi, asimetrik bir kompozisyonda resmedilmiştir. Zikzak bir görüntüye sahip olan resmin, arka planında düz renk tercih edilerek, ev ön plana çıkarılmıştır. Işık resmin sağ tarafında kullanılarak sol tarafta gölgelere yer verilmiş, böylece yapıda geriye doğru giden kısımlar gölgede kalmıştır. Bu durum ile resimde derinlik duygusu hissettirilmeye çalışılmıştır. Renklerle espas yapılarak derinlik hissi daha da desteklenmiştir. Tuval üzerinde oluşturulan bu asimetrik düzen ile resim üç farklı parçaya bölünerek biçimsel hareketlilik yaratılmak istenmiştir. Resmin oluşum aşamasında ışık gölge göz önünde bulundurulmuş ve seçilen gri renklerle, ufak nüanslar oluşturacak şekilde sıcak renkler de katılarak doğal bir görünüm kazandırmak istenmiştir. Gri renklerin hâkim olduğu resimde kırmızı, açık sarı ve hardal sarılarla kullanılarak resim zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Açık ve koyular hemen hemen aynı düzeyde kullanılarak tonal bağlamda gözde eşitlik hissi uyandırılmak istenmiştir.

Geniş fırça darbelerinin yanı sıra yine ince fırça darbeleriyle oluşturulan çizgisellikle, doku ve form güçlendirilmek istenmiştir. Yapıdaki dokusallık ön planda

tutularak, fonda kullanılan düz renk ile dokusal zıtlık oluşturulmuştur. Bu durumun resimdeki havayı daha da güçlendireceği düşünülmüştür.



Resim 2.3: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 120x140 cm, 2015.

Resim 2.3’de yine zikzak bir kompozisyon tercih edilerek resimler arasında bir bütünsellik yaratmak istenmiştir. Bu zikzak görüntü ile tuvali asimetrik parçalara bölerek biçimsel hareketlilik hissettirilmeye çalışılmıştır. Geometrik şekillerin kendini oldukça gösterdiği bu çalışmada, pencereler, balkon, balkon demirlikleri ve saçaklar lekesele ve çizgisel olarak ele alınmıştır.

Resimde ışık etkisi rengin tonlarıyla verilmek istenmiştir. Açık tonlar koyulara göre daha hakim olduğundan aydınlık bir görüntü elde edilmiştir. Açık ve koyu tonlar arasındaki uyum, orta tonlar ile yakalanmaya çalışılmıştır. Toprak renklerin yanı sıra solda, balkon demirliklerinde kullanılan pembe ile zıtlık oluşturulmaya çalışılmıştır. Sarı, hardal, kahverengi ve yeşillerle oluşturulan dokusal görüntüde, açıkla koyular yan yana kullanılarak tonal farklılıklar belirtilmeye çalışılmıştır. Her rengin birden fazla tonu kullanılarak renkler arasında uyumlu geçiş oluşturmak istenmiştir.

Lekesele fırça vuruşlarıyla oluşturulan dokusal görüntünün zemininde düz renk kullanılarak biçimsel zıtlık yaratmaya çalışılmıştır. Tüm bunların yanı sıra yapının formu soyutlanarak aktarılmıştır.



Resim 2.4: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 120x140 cm, 2015.

Resim 2. 4’de geleneksel evler, önceki resimlere nazaran başka bir bakış açısıyla yaklaşılarak cepheden resmedilmiştir. Böylece pencere, kapı ve çatı daha ayırt edilir duruma getirilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle kare, dikdörtgen gibi geometrik şekiller daha ön plana çıkarılmıştır. Bu çalışmada yapının formuna sadık kalınsa da kullanılan dışavurumcu (aktarımcılık) çalışma stiliyle, oluşabilecek gerçekliğin önüne geçilmek istenmiştir. Resim, yapılar ve zemin olarak iki bölümden oluşturulmuştur.

Önceki resimler gibi burada da leke ve çizgiler bir arada kullanılarak resimde hareketlilik oluşturulmaya çalışılmıştır. Buna benzer bir tavır da (Resim 1.39) İsmail Altınok’ un “Anadolu da bir sokak” adlı çalışmasında görülmektedir. Çalışmada beyaz çizgilerin zeminde ve yüzeyde kullanılmasıyla hareketlilik sağlamak amaçlanmıştır. Çalışmada görülen pencere ve çerçevesi belirgin bir şekilde işlenirken, Resim 1.4’te de kalın ve belirgin bir şekilde işlenmiştir. Resimde çatı sarı bir ton ile ifade edilirken, Resim 1.39’da da çatının sarı tonlar ile resmedildiği ve altına atılan lekesel siyah tonlar ile desteklendiği gözlemlenmektedir. En belirgin özellikleri ise geleneksel mimari yapıların cephesini ele almaları ve geriye doğru silik bir izlenim ile resmedilmesi olarak görülmektedir.

Koyu tonların egemen olduğu bu resimde (Resim 2. 4) mavi, lacivert ve mor gibi soğuk renklerin yanı sıra hardal, sarı, kahverengi gibi sıcak renklerde kullanılarak denge sağlanmaya çalışılmıştır. Yapının çatısında güçlü bir sarı kullanılarak resmin genelinde kullanılan mor ile zıtlık oluşturulmuştur. Bu sarı ton kendini yer yer göstermiştir. Daha çok çizgilerde kendini gösteren beyaz, resimde parlama etkisi verecek şekilde kullanılmaya çalışılmıştır. Resmin merkezindeki yapının ön tarafı aydınlık, yan tarafı ise karanlık resmedilerek ışık gölge ayrımı hissettirilmek istenmiştir. Böylece derinlik duygusu oluşturmak amaçlanmıştır.



Resim 2.5: “İsimsiz”, T.Ü.Y.B, 150x120 cm, 2015

Resim 2.5’te çapraz bir görüntüyle yansıtılan ev, formu çok bozulmadan, renkler ve fırça vuruşlarıyla yorumlanmaya çalışılmıştır. Hayri Çizel’ in “sokak” (Resim 1. 36) adlı çalışmasında da görülen bir benzer kompozisyonda geleneksel mimari yapı çaprazla yakın bir şekilde ele alınmıştır. Sanatçının çalışmasında geleneksel mimari yapı arkasında bulunan yapılar perspektife uygun ve büyüklü küçüklü resmedilerek bir hareketlilik sağlanmıştır. Resim 2.5’te ise arka planda silik bir şekilde çizgisel hareketlilik sağlanmak istenmiştir. “Sokak” adlı çalışmada mimari yapı üzerinde kullanılan kahve ve tonlarının

bir benzeri de Resim 2. 5'te kullanılmıştır. Her iki resimde de kullanılan çatı, pencere, duvar gibi mimari yapının bütünlüğünü sağlayan elemanlar lekesele ve çizgisel bir şekilde ele alınmıştır.

Geleneksel ev formu, çevresindeki belli belirsiz elektrik direkleri ile desteklenmiştir. Yapının saçak, balkon ve dış kapısı ele alınmıştır. Resimde serbest fırça darbeleri kullanarak formların birbirleriyle olan sınırları aşılmıştır. Duvar üzerine farklı tonlarda vurulan lekeler ile doku hissi yaratılmak istenmiştir. Çizgi ve büyük küçük lekelerle oluşturulan çalışmada toprak renkler tercih edilmiş, üzerine atılan soğuk renkler grubundaki mavi ile zıtlık oluşturulmaya çalışılmıştır. Arka planda, resmin genelinde kullanılan renklerden tamamen farklı olarak pembe tonlar kullanılmıştır. Kullanılan hardal ve sarı tonların üzerine maviler atılarak sıcak soğuk ilişkisi araştırılmıştır. Her rengin kendi içinde farklı tonları kullanarak derinlik hissi verilmeye çalışılmıştır.



Resim 2.6: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2015

Resim 2.6'da tek bir evin balkon ve pencereleri, kompozisyonun tamamını oluşturmuştur. Hafif çapraz resmedilen evin balkon çıkıntısında derinlik hissettirilmeye çalışılmıştır. Genel ışık kullanılan resimde, bazı bölgelerde çok açık tonlar kullanılarak aydınlık alanlar oluşturulmuştur. Dışavurumcu bir tavırla oluşturulmaya çalışılan resimde

rahatlık ön planda tutulmak istenmiştir. Bu nedenle evlerin formundan çok çalışmanın niteliğiyle ilgilenilmiştir.

Soğuk renklerin hâkim olduğu resimde oldukça açık tonlar kullanılsa da evde kullanılan koyu kahverengi ve mavilerle evin kendini göstermesi amaçlanmıştır. Çok fazla renk kullanılmayan resimde tonal zenginlik yaratılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle resimde var olan her renk farklı ton değerleriyle beraber espaslar oluşturarak kullanılmak istenmiştir. Lekeseli ve çizgisel olarak oluşturulan resimde belli belirsiz çizgiler de kullanılarak hareketlilik oluşturulmaya çalışılmıştır. Leke ve çizgilerle yapılmaya çalışılan dokunun yanı sıra anlık fırça darbeleriyle de eskitme hissi verilmek istenmiştir.



Resim 2.7: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2016.

Resim 2.7’de Malatya Beşkonaklar’dan esinlenilerek ele alınan evler, aşağıdan yukarı bakış açısıyla, çapraz bir kompozisyonda resmedilmiştir. Kompozisyon benzerliği olarak (Resim 1. 20) Halil Paşa’nın “Değirmen” adlı resmi örnek gösterilebilir. Halil Paşa’nın resminde sıcak tonlar hakimken Resim 2.7 de gri ve tonları hakimdir. Geleneksel mimari yapının cephesinde bulunan formlar birebir işlenirken, Resim2. 7 de asıl form değişikliklere uğratılarak resmedilmiştir.

Evlerin üzerinden devam eden uzun ve silik binalar ile yapıların devamlılığı ve derinlik duygusu hissettirilmeye çalışılmıştır. Işık sol üstten resme girerek evlerin ön

yüzünü aydınlatmış, yanlarını ise gölgede bırakmıştır. Çok fazla renk kullanılmayan bu resimde gri daha çok göze çarpmaktadır. Öndeki üç evi ön plana çıkarmak için dikkat çeken çarpıcı renklerden beyaz ve gri tonlar kullanılmış olsa da arkada yükselen binalarda kullanılan kahverengiler de beyazların yanına katılarak resimde bütünlük oluşturulmaya çalışılmıştır. Beyaz tonları daha belirgin hale getirmek için resmin kalan kısmında kahverengi tonlar kullanılmıştır. Bunların yanı sıra pencerelerde de siyahlar kullanılarak beyaz, gri ve siyah tonlaması devam ettirilmiştir.

Lekeseli ve çizgisel olarak ele alınan evlerde yer yer fırça darbeleriyle yer yer saydam boyama tarzı ile eskitme havası verilmeye çalışılmıştır. Evlerin büyük küçük, uzun kısa resmedilmesiyle çalışmada biçimsel hareketlilik yaratılmak istenmiştir. Böylece durağan bir görüntüden kaçılmış, izleyicinin resmin her köşesine göz gezdirmesi amaçlanmıştır.



Resim 2.8: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 60x81 cm, 2016.

Resim 2.8, estetik kaygıdan uzak bir şekilde konumlandırılan evlerden yola çıkılarak ele alınmıştır. Çarpık kentleşmeye örnek oluşturacak şekilde planlanan çalışmada evler rastgele konumlandırılarak yerleşim düzensizliğine gönderme yapılmak istenmiştir. Resim kuş bakışı denilen bakış açısıyla tepeden resmedilmiştir. Bu resmin bir benzer bakış açısı da resim 1. 46’da görülmektedir. Oya Katoğlu’nun “Sabah” (Resim 1.

46) adlı çalışmasında görülen, iç içe yapıların tepeden bir bakış açısı ile, yapının aşağı kısımlarına çok yer vermeden lekesel bir ifade ile sadece bıraktığı etki üzerinde durulmuştur. Resim 2. 8’de benzer bir üsluba rastlanmakta, iç içe resmedilen evlerin formlarından çok, gözde bıraktığı etki üzerinde durulmaktadır. Resim 1.46’da evlerin çatısı kahve ve tonları ile ele alınmış iken diğer resimde kırmızı ve tonları ile ele alınmıştır. Resim 1.46’da resmin genelini evler, geri kalanını ise gökyüzü oluşturmuştur. Resim 2. 8 tuval düzleminin 3/2 sini evler, geri kalanını ise gökyüzü oluşturmuştur. Evlerin yüzeyinde sıcak soğuk renkler kullanılarak resimde denge oluşturulmak istenmiştir. Aynı resimde çatıların üzerinde kullanılan çizgiler ve iç içe perspektif algısı de hissedilmektedir.

Evlerin uzaklaştıkça silik bir hal alması, derinlik duygusunu hissettirmek amacıyla yapılmıştır. Büyük küçük resmedilen evlerle biçimsel hareketlilik oluşturmak istenmiştir. Yönleri tamamen birbirinden farklı ve düzensiz konumlandırılan evler ile kentte yerleşim planının olmamasına bir gönderme yapılmaya çalışılmıştır.

Gri ve sıcak renklerden oluşturulan resimde sadece evlerin çatısında kırmızı renk kullanılmıştır. Burada geleneksel mimari yapıların betonarme yapılara dönüşmesi ve daha çok çatıların gözükmeye kötü kentleşmeye bir örnek niteliğindedir.

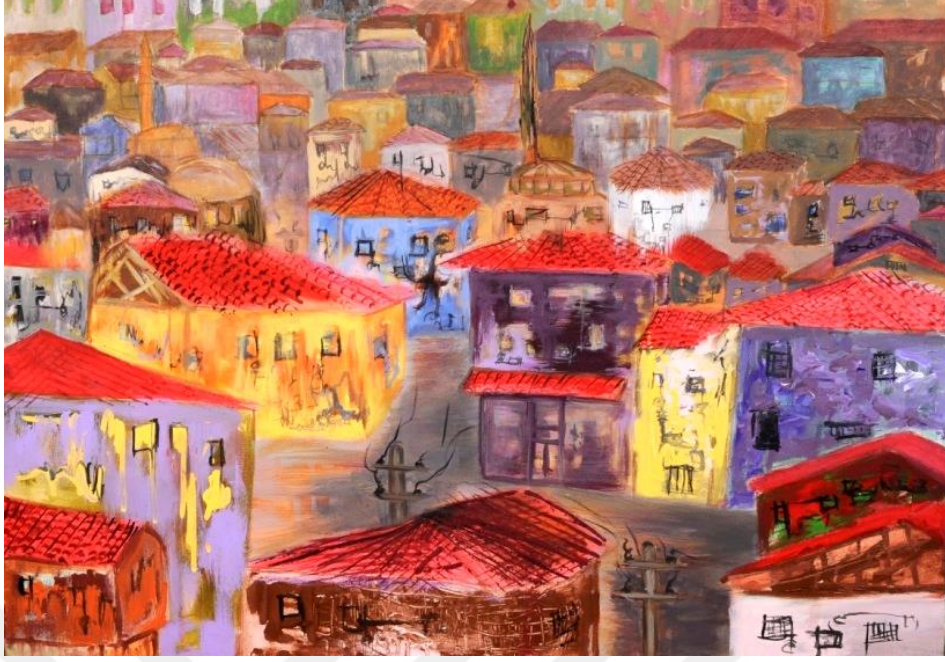
Bunların yanı sıra aralara belli belirsiz mor ve yeşil tonlar atılarak espas oluşturulmaya çalışılmıştır. Bazı yerlerde güçlü beyazlar kullanılarak kontrast yaratılmaya çalışılmıştır. Resmin tamamında lekesel ve çizgisel etkiler kullanılmıştır. Gökyüzünde yatay lekeler kullanılırken, evlerde dikey lekeler kullanılmış böylece yön bakımından da zıtlık oluşturulmaya çalışılmıştır.



Resim 2.9: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 120x145 cm, 2017.

Resim 2. 9’da yukardan bakış açısıyla ele alınan evler resim düzlemine açık kompozisyonda yerleştirilmiştir. Gökyüzüne yer verilmeyen çalışmada kompozisyonun tamamı evlerden oluşturulmuştur. Yine doğanın perspektif kuralına dikkat edilmiş, uzaktaki evler silik yakındaki evler ise daha net resmedilmeye çalışılmıştır. Böylece derinlik hissi oluşturmak amaçlanmıştır. Büyük küçük resmedilen evler; kare, dikdörtgen, üçgen ve yarım daireler ile biçimsel hareketlilik oluşturmak istenmiştir.

Sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılarak renk bağlamında zenginlik oluşturulmaya çalışılmıştır. Sarı-mor, mavi-turuncu, kırmızı-yeşil gibi zıt renkler de bir arada kullanılarak resme canlılık katılmak istenmiştir. Bunların yanı sıra açıklara karşılık koyularla da zıtlık oluşturmak amaçlanmıştır. Kullanılan her renk farklı bölgelerde tekrar kullanılarak resimde bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Lekesel ve çizgisel olarak oluşturulan resimde geleneksel evlerin en temel özelliği olan doku hissini verebilmek adına üst üste lekese fırça vuruşları yapılmıştır. Evlerin yüzeylerinde ve pencerelerinde, çatı kiremitlerinde ve elektrik direklerinde çizgi kullanılmıştır.



Resim 2.10: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.

Resim 2.10’da kuş bakışı dediğimiz bakış açısıyla açık kompozisyon oluşturulmuş ve oldukça fazla ev resmedilmiştir. Kompozisyonda gökyüzüne veya dağ manzarasına yer verilmemiş, resmin tamamı evlerden oluşturulmuştur. Bu kadar fazla evin resmedilmesi derinlik duygusunu da beraberinde getirmiştir. Ve bu derinliği hissettiren; uzaktaki evlerin silik, yakındaki evlerin daha net resmedilmesidir. Evlerin bu kadar sık ve birbirine yakın bir şekilde resmedildiği benzer bir kompozisyon da sanatçı Yüksel Arslan’ın “Le Kapital Serisi Artureix” (Resim 1. 43) adlı çalışmasında görülmektedir. Yüksel Arslan kapital sisteme bir sitem niteliğinde ele aldığı eserinde geleneksel evleri renksiz bir tavırla resmetmiştir. Sanatçının, binaları birbirine yakın bir şekilde geriye doğru bir perspektif vererek ele alması da eserin derinlik duygusunu artırmıştır. Yapıları uzun-kısa ve büyük-küçük ele alarak biçimsel farklılıklar yaratmıştır.

Resim 2.10’da benzer görünümlere rastlanmaktadır. Genel kullanılan ışıık öndeki evlerde daha çok hissettirilmeye çalışılmıştır. Enine ya da dikine evler resmedilerek biçimsel zıtlıklar oluşturulmaya çalışılmıştır. Yataylara karşılık dikeyler, üçgen, kare ve yarım daireler ile de bu zıtlık desteklenmeye çalışılmış, aynı zamanda biçimsel zenginlik de oluşturulmak istenmiştir. Resim 1. 43’te renksiz bir tavır sergilenirken, resim 2.10’da oldukça fazla renk kullanılmıştır. Sıcak renklerin egemen olduğu resimde zıt renkleri bir arada kullanarak resme canlılık katmak amaçlanmıştır. En çok göze çarpan sarı, kırmızı

ve morun hem kendi içinde uyum sağladığı hem de sarı ve morun oluşturduğu zıtlık nedeniyle dikkat çektiği düşünülmektedir. Kullanılan mor ve kırmızı ile geleneksel evlerin bizlere hissettirdiği sıcaklığı hissettirmek amaçlanmıştır. Her renk tonlarıyla beraber kullanılarak kendi içinde bir espas oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bazı evlerde lekese fırça vuruşları ve çizgilerle doku hissi verilmeye çalışılırken, bazı evlerde sadece çizgilerle pencereler belirtilmiş ve sade bırakılmıştır. Bunun nedeni birbirine çok yakın olan evlerde doku hissi vermeye çalışırken oluşabilecek karmaşık görüntünün önüne geçmeye çalışmaktır.



Resim 2.11: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.

Resim 2.11’de geniş bir alana yayılmış büyük-küçük evler resmedilmiştir. Bu çalışmada birbirine oldukça uzak konumlandırılan evler tepeden bir bakış açısıyla ele alınmış, böylelikle zemine de fazlasıyla yer verilmiştir. Yakındaki evlerin daha büyük ve detaylı resmedilmesine karşılık uzaktaki evlerin daha silik ve küçük resmedilmesiyle derinlik duygusu oluşturmak amaçlanmıştır. Farklı cephelerden ele alınan evler; üçgen, dikdörtgen, kare gibi formlardan meydana getirilmiştir. Bu çalışmada da leke ve çizgi bir arada kullanılmış, hatta çizgi tadında lekeler oluşturulmaya çalışılmıştır.

Resminde hakim olan beyaz ile diğer çalışmalardan farklı olarak karlı bir kış konsepti oluşturulmak istenmiştir. Zeminde beyazların arasına atılan sıcak renklerin

amacı bu soğuk görüntüyü az da olsa kırmaktır. Ayrıca evlerde kullanılan soğuk renklerle de konsepte bağlı kalınmak istenmiştir. Evlerin, beyazların arasında kaybolup geri planda kalmasını engellemek ve dikkat çekmek adına yüzeylerine belli belirsiz sıcak tonlar atılarak zıtlıklar oluşturulmak istenmiştir. Mavi, turuncu, sarı, mor gibi zıt renklerin yanı sıra kahverengi ve pembe tonlar da kullanılarak tamamen beyaz bir görüntüden kaçılmıştır. Çizgilerle de evlerin penceresi ve dokusu oluşturulmaya çalışılmıştır.



Resim 2.12: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.

Resim 2.12’de diğerlerinden farklı bir kompozisyon oluşturulmuştur. İki farklı evi cepheden görürken üçüncü evin sadece çatısının bir kısmını görerek, resmi anlık bir fotoğraf edasında ele almak amaçlanmıştır. Bu durum oldukça asimetrik ve spontane bir görüntü oluşturmuştur. Açık kompozisyon kullanılarak çalışmanın tuvalin dışında da devam ettiği izlenimi verilmiştir. Yapıların gerçek formlarına dikkat edilse de özgür çalışıldığı hissettirilmek istenmiştir. Daire, kare, dikdörtgen ve üçgen biçimlere yer verilen çalışmada biçimsel zıtlık oluşturulmaya çalışılmıştır. Işık resme eşit dağıtılmış ama bazı noktalarda parlama etkisi yaratacak tonlar kullanılmıştır.

Çalışmada birkaç renk tonlarıyla beraber kullanılarak çalışmanın kendi içinde bütünlük yakalanmaya çalışılmıştır. Sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılmış, sıcak

tonlara ağırlık verilmiştir. Sarı, yeşil, mor ve turuncu ile hem tonal uyum hem de zıtlık oluşturulmak istenmiştir. Bu durum sarı evin arkasında mor evin konumlandırılmasıyla desteklenmiştir. Yapılar üzerinde oluşturulan espaslar ile doku ve aynı zamanda derinlik hissi verilmeye çalışılmıştır. Evlerin çatısında, duvarlarında ve pencerelerinde çizgi kullanılarak, leke ve çizgi arasında biçim oluşturulmuştur.



Resim 2.13: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.

Resim 2.13’de, iki yapı arkada, iki yapı önde olacak şekilde dört yapı ile açık kompozisyon oluşturulmuştur. Biçimsel farklılıkların göze çarptığı düşünülen resimde kare, dikdörtgen ve üçgen formların yanı sıra silindirik minare ve yarım daire kubbe ile resme biçimsel hareketlilik kazandırılmak istenmiştir. Birbirine çok yakın resmedilen dört yapı sıkışık bir görüntü oluşturmuş olsa da kullanılan renklerin birbiriyle ilişkisi gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Bunların yanı sıra birbirine paralel çizgiler ve birbirini kesen dik çizgilerle de devinim oluşturmak istenmiştir.

Açık ve koyuların eşit kullanıldığı resimde daha çok sıcak renkler tercih edilmiştir. Sarı, yeşil, mavi, kırmızı, mor ve turuncu tonlar kullanılarak adeta bir renk çeşitliliği oluşturulmaya çalışılmıştır. Ana ve ara renkler bir arada kullanılarak aralarındaki geçişleri yumuşatmaya çalışırken, yer yer açıklar ve koyular üst üste vurularak sert

geçişler de oluşturulmak istenmiştir. Yapı üzerinde vurulan renklerin de açıktan koyuya koyudan açığa değerleri beraber kullanılarak ışık etkisi verilmeye çalışılmıştır.

Lekesel vuruşların yanı sıra zikzak, yuvarlak, düz ve oval çizgilerle de dokular oluşturulmuştur. Çatılardaki kiremit hissi de bu çizgilerle verilmeye çalışılmıştır. Evlerin duvarlarında kullanılan çizgiler ve lekeler, geleneksel evlerin eski yapısını andırır nitelikte kullanılmak istenmiştir.



Resim 2.14: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 90x70 cm, 2019.

Resim 2.14’te geleneksel mimarinin cephe kısmı, pencere ve kapılar ile desteklenerek oluşturulan kompozisyonda sıcak tonlar kullanılarak resimde canlı bir hava oluşturulmaya çalışılmıştır. Evlerin yüzeyindeki dokusal görüntü resmin genelinde kullanılarak bir bütünlük yaratılmak istenmiştir ve yoğun espaslar kullanılmıştır.

Kare, dikdörtgen, üçgen ve yarım daire gibi şekillerle biçimsel farklılıklar oluşturulmaya çalışılmıştır. Yatay çizgilere karşılık dikey çizgiler kullanılarak resimde hareketliliğin yanı sıra dengeyi de sağlamak amaçlanmıştır.

Sarı, turuncu ve kahverenginin yanı sıra mor, mavi ve yeşil gibi renklerde kullanılarak zıtlık oluşturulmaya çalışılmıştır. Açık tonların önünde koyu tonlar

kullanılarak espas oluşturulmuş, böylece derinlik hissi verilmek istenmiştir. Evlerin üzerinde farklı değerler ile oluşturulan doku sayesinde eskitme yapılmaya çalışılmıştır. Böylelikle sadece dokuyla geleneksel ev izlenimini vermek amaçlanmıştır. Evlerin arasında konumlandırılan gri tonlardaki elektrik direklerinde kıvrak çizgiler kullanılarak resme hareketlilik katmak istenmiştir.



Resim 2.15: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.

Resim 2. 15’de, üstten görünen evler ile açık kompozisyon oluşturulmuş ve çarpık kentleşmeye bir gönderme niteliğinde kurgulanmıştır. İhsan Cemal Karaburçak da “Kocatepe’den Ankara” (Resim 1.37) adlı resminde mimari yapıları üstten bir görünümle resmederek çarpık kentleşmeye bir gönderme niteliğinde çalışmıştır. Yukarıda görülen çatı formunun bir benzeri de sanatçının resimlerinde görülmektedir. Sanatçının çatı formunu kenti kaplar nitelikte yaptığı ve görüntü kirliliğini dile getirircesine ifade ettiği saptanmaktadır. Sanatçının resmine bakıldığında (Resim 1.37) soluk renkler kullandığı ve bir sitemi dile getirircesine resmettiği görülür iken, uygulama çalışmalarından Resim 2. 15’de renkli bir tavırla sitemin bir benzeri resmedilmiştir.

Çalışmada genel ışık kullanılmış ve açık tonlarla belirtilmeye çalışılmıştır. Oluşturulan bütün resimlerde olduğu gibi evlerin formları hissettirilmeye çalışılmış ancak realist tavırdan kaçılmıştır. Büyük küçük, uzun kısa, dar geniş olarak resmedilen evler, biçimsel hareketlilik yaratması amacıyla bir arada kullanılmıştır. Tek cepheden

resmedilen evlerin yanı sıra üç cephesi görünen evler de resmedilerek resme boyut kazandırmak istenmiştir.

Açık tonların hakim olduğu resimde, tam merkezdeki iki evde kullanılan koyularla çalışmanın geneline karşı bir zıtlık oluşturulmaya çalışılmıştır. Açıklar içinde koyu, koyular içinde açıklar kullanılarak espas yaratılmak istenmiştir. Resimde en belirgin renkler olarak kahverengi ve mavi göze çarpsa da bu renklerin yanı sıra turuncu, sarı, yeşil, mor, pembe ve pür renklerde kullanılmıştır. Mavi evin üzerinde mor tonlar kullanılarak, penceredeki sarı tonlarla zıtlık oluşturması ve dikkat çekmesi planlanmıştır. Önde bulunan çatılarda saydam boyama tarzı kullanılarak evlerin önüne geçmesi engellenmeye çalışılmıştır.

Tez kapsamında oluşturulan resimlerde lekesellik ön planda tutulmuş, verilmek istenen doku hissi ise çizgilerle desteklenmeye çalışılmıştır. Çizginin resme kendiliğindenlik duygusu kattığı düşünülmektedir. Evlerin arkasında noktasal fırça vuruşları kullanılarak belli belirsiz dağ manzarası izlenimi verilmeye çalışılmıştır.



Resim 2.16: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.

Resim 2.16, Resim 2. 17, Resim 2. 18, Resim2. 19’da tuval düzleminin 2/3 ü evler, geri kalanı ise dağ manzarası olarak tasarlanmıştır. Turan Erol’un (Resim 1. 48) eserinde de ön planda evler ve arka plana doğru dağların olduğu gözlemlenmiştir. Sanatçının çalışmasında kahverengi ve tonu hakim iken resim 3.16’da oldukça renkçi bir tavır

hakimdir. Turan Erol'un çalışmasında dağın yüksekliği ve keskinliği ön planda tutulur iken; Resim 2.16, Resim 2.17, Resim 2.18, Resim 2. 19 yumuşak geçişler ile yatay dağlardan meydana gelmiştir.

Büyük küçük, dar geniş gibi farklı özelliklere sahip evler bir arada kullanılarak biçimsel hareketlilik yaratılmak istenmiştir. Kare, dikdörtgen duvarlar ve üçgen, dörtgen çatılarla oluşturulmak istenen hareketlilik desteklenmeye çalışılmıştır. Yapıların formları hissettirilmeye çalışılmış ama realist tavırdan kaçılmıştır.

Açıklar ve koyular resim üzerinde eşit bir şekilde dağıtılmış, sıcak soğuk renkler bir arada kullanılarak zıtlık oluşturulmaya çalışılmıştır. Resmin tam merkezinde kullanılan mor ev, dağ manzarasında kullanılan mor tonlar, yine dağ manzarasında ve bazı evlerin pencere ve duvarlarında kullanılan sarılar ile zıtlıklar belirtilmek istenmiştir. Resmin genelinde bütünlük sağlamak için aynı renkler farklı bölgelerde kullanılmıştır.

Kullanılan leke ve çizgi kombinasyonu, evlerin duvarlarında ve çatılarında doku oluşturulmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra dağ manzarasında noktasal fırça vuruşları yapılarak ağaç izlenimi verilmek istenmiştir. Resimde doku ön planda tutularak geleneksel evlerin temel özelliğine vurgu yapmak amaçlanmıştır.



Resim 2.17: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.

Resim 2.17’de giderek yükselen evler ile yamaç evleri izlenimi verilmek istenmiştir. Ancak arka planda, evlerin iki dağın eteğinde olduğunu anımsatacak şekilde sağ ve sol üst köşeden çaprazlama inen ağaçlar ve iki dağı birleştiren yayımsı bir hareket oluşturulmaya çalışılmıştır. Bütün bunlar açık kompozisyonda kurgulanmış ve bu kompozisyon ile fırça darbeleri daha rahatlatılmıştır. Arkada oluşturulan silik görüntü ile derinlik hissi verilmeye çalışılmıştır. Lekeseli ve çizgisel üsluba boya akıtmaları da eşlik etmiş, böylece yeni arayışlara da girilmiştir. Evlerin hemen hemen hepsi iki cepheden resmedilmiş, az da olsa boyut katılmak istenmiştir.

Soğuk renklerin çoğunlukta olduğu resimde, mavi-turuncu, sarı-mor, yeşil-kırmızı gibi zıt renklerin bir arada kullanılarak hiçbir rengin geri planda kalmasına izin verilmemiştir. Bütün renklerin birbirini tamamlayıp resimde bütünlük oluşturması istenmiştir. Açıklar ile koyuların da bir arada kullanılmasıyla denge oluşturmak amaçlanmıştır. Çatılarda kullanılan çizgilerle kiremit, evlerin yüzeyinde kullanılan çizgiler ile kapı, pencere ve doku hissi verilmeye çalışılmıştır. Yer yer saydam boyamalar yapılarak resmin nefes alması istenmiştir.



Resim 2.18: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 120x150 cm, 2019.

Resim 2.18’de, Safranbolu evlerinden etkilenilerek yapılan çalışmada gece etkisi verilmek için arka planda koyu mavi renkler kullanılmış ve evlerin üzerine genel bir aydınlatma sağlanmıştır. Yine bir dağın tepesinde resmedilen büyük küçük evler ile açık kompozisyon oluşturulmuştur. Resmin 1/3 ü gökyüzü, geri kalanı ise dağ ve evlerden meydana gelmiştir. Evler birbirine yakın resmedilerek dağın dokusunun da görünmesi amaçlanmıştır. Bazı evler ön cepheden, bazı evler ise iki cepheden resmedilmiştir. Aynı zamanda resimde boyut hissi de oluşturulmak istenmiştir. Uzaktaki evler daha yüzeysel ve soluk renklerde resmedilirken yakındaki evler daha detaylı ve canlı renklerde resmedilmiş, böylece derinlik hissi verilmeye çalışılmıştır. Bunların yanı sıra leke ve çizgi bir arada kullanılmış, çizgiye daha çok doku oluşturmak için başvurulmuştur.

Dağ ve evlerde sıcak renklerin kullanılmasının yanı sıra gökyüzünde kullanılan lacivert ile zıtlık oluşturulmuş, böylece sarı ve turuncular ön plana çıkmıştır. Sağ alt köşede de kırmızı ve yeşil ev yan yana kullanılarak zıtlıklar çoğaltılmıştır. Bunlara karşılık resmin çeşitli bölgelerinde kullanılan saf renklerle bu zıtlıklar yumuşatılmaya çalışılmıştır. Dağın dokusunu hissettirebilmek adına yatay-dikey, uzun-kısa fırça darbeleriyle girintiler ve çıkıntılar oluşturulmak istenmiştir. Bu amaç için açık ve koyu tonlardan faydalanılmıştır. Girintili ve çukur bölgelerde koyu, çıkıntılı bölgelerde açık tonlar kullanılarak ışık gölge hissi verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca gökyüzünde kullanılan koyu lacivert ile resmin zaman dilimi hakkında ipucu verilmek istenmiştir.

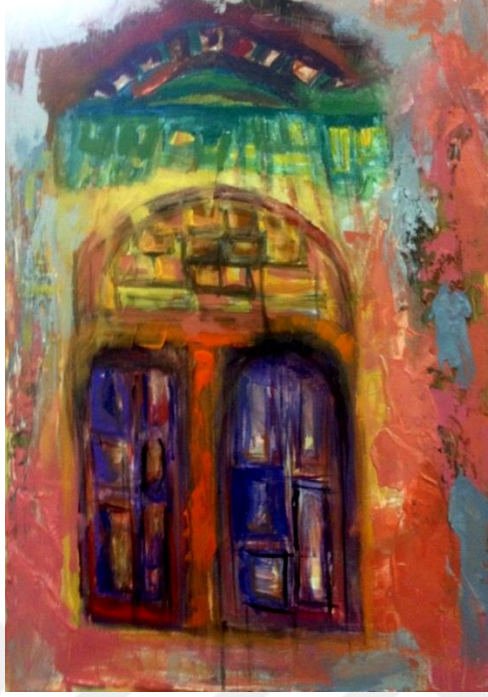


Resim 2.19: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.

Resim 2. 19'da tepeden bakış açısıyla ele alınan evler, bir dağın yamacında resmedilmiştir. Çarpık kentleşmenin doğaya verdiği tahribatı ifade etmek için oyulan dağlar ve onun altında evler yapılarak üste doğru bir yok olma serüveninin izlenimi yansıtılmak istenmiştir. Kompozisyonun yarıdan fazlasını dağ izlenimlerinden oluşturarak, dikkatlerin sadece evlerin üzerinde toplanmasını engellemek amaçlanmıştır. Formlar gerçeklikten uzak, izlenimlere dayalı olarak resmedilmeye çalışılmıştır. Leke ve çizgi bir arada kullanılarak anlatım güçlendirilmek istenmiştir. Evlerde üçgen, dikdörtgen ve kare formlara rastlanırken, dağ manzarasında düzensiz bir form kullanılarak biçimsel farklılık ve hareketlilik oluşturmak amaçlanmıştır. Çizginin yoğun kullanıldığı evlerde; çatıda kiremit hissi, yüzeyde ise pencere ve doku hissi verilmeye çalışılmıştır.

Resim oluşturulurken yoğun boya kullanılmayarak katı görüntülerden kaçılmıştır. Sıcak soğuk renkler bir arada kullanılarak zıtlık oluşturulmak istenmiştir. Sarı, kırmızı, turuncu ve yeşil çoğunlukta görünse de evlerin duvarlarında kullanılan mavi, yeşil ve grilerle sıcak soğuk dengesi sağlanmaya çalışılmıştır. Bazı bölgelerde saydam boyamalar yapılarak alttaki rengin gözükmesi sağlanmış, böylelikle hem resmin nefes alması hem de aydınlık bölgeler yaratılması amaçlanmıştır. Dağ manzarasında ağaçlık alan izlenimi verecek şekilde noktasal lekeler yapılarak, açıkly koyulu yeşiller ile uzak yakın ilişkisi hissettirilmeye çalışılmıştır. Dağın hemen yamacında her renk tonlarıyla beraber kullanılarak, güçlü bir armoni oluşturularak doğanın tahribatına vurgu yapılmak istenilmiştir

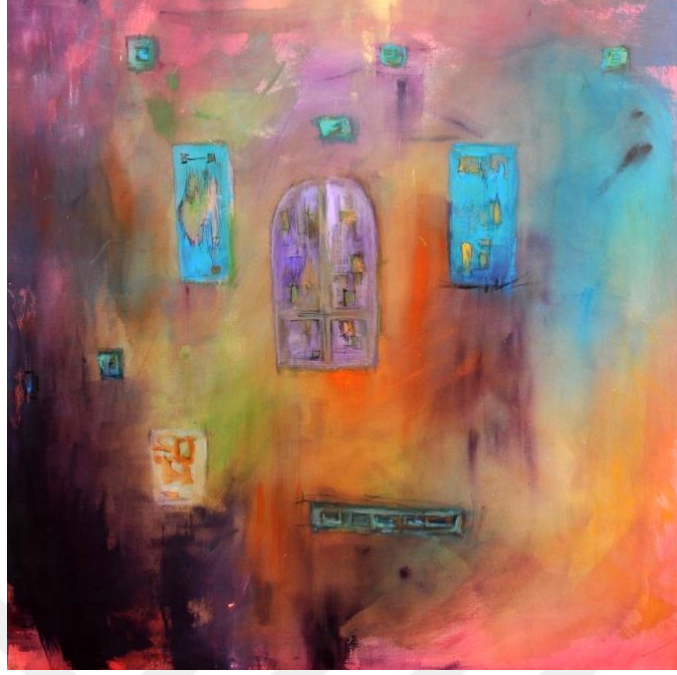
2.3. Mimari Yapılardan Ayrıntılar



Resim 2.20: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 60x81 cm, 2019.

Resim 2 20’de evden alınan pencere detayı lekesele olarak ele alınmış, çizgisellikle desteklenmiştir. İki pencere ve üstünde saçaklar olacak şekilde kurgulanmıştır. Pencereelerde derinlik hissi verecek şekilde açık-koyu kullanılmıştır. Bir detayın bu kadar yakından işlenmesinin sebebi geleneksel evlerin dokusunu daha belirgin bir halde yorumlama isteğidir. Diğer çalışmalardan farklı olarak bu çalışma kare, elips ve yarım dairelerden meydana gelmiştir.

Sıcak tonların hakim olduğu resimde sarı-mor, yeşil-kırmızı gibi zıt renkler bir arada kullanılarak dikkat çekmek ve resmi canlı göstermek amaçlanmıştır. Duvarlarda kullanılan pastel ve gri renkler ile pencere ve saçaklarda oluşturulan zıtlıklar, armoniler ve canlılık dizginlenmeye çalışılmıştır. Açık tonların yanı sıra koyu tonlarda kullanılarak ışık gölge etkisi verilmek istenmiştir. Saçaklarda kullanılan koyu tonlar pencere ve dokunun önüne geçmesini engellemek amaçlıdır. Açık-koyu, sıcak-soğuk espaslar oluşturularak farklı değerler araştırılmış, güçlü bir armoni yaratılmak istenmiştir. Saçaklarda kullanılan sarı ve yeşil ile renk armonisi oluşturulmaya çalışılmıştır. Böylece birbirlerinin güçlerini kıracağı ve yumuşak bir görüntü oluşturacağı düşünülmüştür.



Resim 2.21: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 100x100 cm, 2019.

Resim 2. 21’de, soyut bir ortamda, büyük-küçük pencereler ele alınmıştır. Farklı renklerden oluşturulan pasajın önünde kare, dikdörtgen ve elips şeklinde pencereler kurgulanmış, kapalı kompozisyonda betimlenmiştir. Fonda oluşturulan pasaj ve mimari öğelerin havada uçuyor gibi görünmesi ile uzay boşluğu dediğimiz bir ortam oluşturulmaya çalışılmıştır. Uzay boşluğunun verdiği sonsuzluk hissi, sınırlı ve oldukça az kullanılan öğelerle tezatlık yaratmış, böylece dikkat çekmek amaçlanmıştır. Herhangi bir benzetme kaygısı olmadan oluşturulan resimde serbest çizim ve rahat fırça darbeleriyle, mimari yapının doku tadı hissettirilmeye çalışılmıştır.

Sıcak-soğuk ve zıt renklerin bir arada kullanılmasıyla güçlü bir armoni oluşturulmak istenmiştir. Mavi-turuncu, sarı-mor gibi zıt renklerin yanı sıra ara değerlerde kullanılarak bütünlük yaratılmaya çalışılmıştır. Sarı ve yeşilin yan yana kullanılmasıyla birbirlerini tamamlaması istenmiş ve birbirlerinin güçlerini kırmaları beklenmiştir. Canlı renklerin kullanılmasına karşılık saydam boyama tarzı ile daha şeffaf bir görüntü oluşturmak amaçlanmış ve canlılık yumuşatılmak istenmiştir. Resmin sağ tarafında açık tonların kullanılmasının yanı sıra sol tarafında koyu tonların kullanılmasıyla tekdüze devam edebilecek armoninin önüne geçilmeye çalışılmıştır. Böylelikle ışık gölge etkisi de verilmek istenmiştir. Pencerelerde kullanılan lekesele

boyamalarda açıklıklar oluşturularak alttaki rengin gözükmesi sağlanmış, bu tavırla resmin nefes alması ve hareket kazanması amaçlanmıştır. Her renk farklı değerleriyle birlikte kullanılmış, çizgilerle de özellikle pencerelere doku hissi verilmeye çalışılmıştır.



Resim 2.22: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.

Resim 2.22’de yine soyut bir ortam oluşturularak büyük küçük pencereler kurgulanmıştır. Kare ve dikdörtgen formlarda oluşturulan pencerelerin tekrar edilmesiyle resimde ritim yaratmak amaçlanmıştır. Lekeseli çalışılan resimde çizgi yardımcı öğe olarak kullanılmıştır. Resim kapalı kompozisyonda kurgulanmış gibi gözüksün de sağ altta tam sınırdan ele alınan pencere detayı ile açık kompozisyonda kurgulandığı gösterilmeye çalışılmıştır. Fonda açık ve koyu renklerin harmanlandığı güçlü bir armoni oluşturulmak istenmiştir.

Soğuk renklerin hakim olduğu resimde bu kez güçlü zıtlıklar yerine birbirine yakın renklerin tercih edilmiştir. Renk armonisi oluşturulmaya çalışılırken tonal zıtlıklar yapılarak oluşabilecek tekdüzeliğin önüne geçilmek istenmiştir. Daha çok pencerelerin üzerinde kullanılan çizgiler, boşluk hissi yaratacak şekilde kullanılmaya çalışılmış ve aynı zamanda doku oluşturmak amaçlanmıştır. Açık yeşiller, turkuazlar, maviler, sarılar ve pembeler kullanılırken genellikle aynı renk ailesinden gidilerek araya farklı bir renk olan pembelerin atılmasıyla hafif bir zıtlık oluşturulacağı düşünülmüştür. Fırça yatay dikey hareketlerle vurularak hareket oluşturulmaya çalışılmıştır.



Resim 2.23: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.

Resim 2.23’de yine geleneksel evlerden pencere detayı alınmış, ekspresif bir tarzda işlenmiştir. Elips ve yarım daireden oluşan pencere ve saçak, lekesel fırça vuruşlarından meydana getirilmiş, bu lekesellik fonda da devam ettirilmiştir. Rahat fırça darbelerinin resme özgür bir tavır kattığı düşünülerek formlar bozulmuştur. Pencereelerde ve duvarda kullanılan çizgiler, geleneksel evlerin en önemli özelliklerinden biri olan dokuyu hissettirmek adınadır. Kare, dikdörtgen ve yarım dairelerden meydana getirilen pencere detayının üstünde belli belirsiz süslemeler resmedilmiştir.

Mavi pencerenin arka planında kullanılan turuncularla zıtlık oluşturularak dikkat çekiciliği artırılmaya çalışılmıştır. Yine arka planda kullanılan sarı ve morun resimdeki zıtlığı güçlendireceği düşünülmüştür. Resmin genelinde puslu bir görüntü oluşturulmaya çalışılmış böylece resme gizemli bir hava katılmak istenmiştir. Çizginin yanı sıra rahat fırça darbeleriyle de oluşturulmak istenen doku güçlendirilmeye çalışılmıştır. Arka planda kullanılan renklerle güçlü bir armoni oluşturmak amaçlanmıştır. Yer yer yumuşak yer yer ise keskin lekeler kullanılmış, üslupta çeşitlilik yaratılmaya çalışılmıştır.



Resim 2.24: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 70x100 cm, 2019.

Resim 2.24’de, soyut bir ortamda, elips şeklinde büyük bir pencere kullanılmış, etrafında ise çizgilerle küçük pencere silüetleri oluşturulmaya çalışılmıştır. Leke ve çizginin kullanıldığı resimde yine rahat fırça darbeleri kullanılarak, pencerenin, arka planda kullanılan renklerin içinden çıktığı hissi verilmek istenmiştir. Bu çalışmada dikkatler daha çok renk armonisine çekilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle mimari yapı öğelerine oldukça az yer verilmiş, sadece resmin içinde belirmişçesine pencereler çizilmiştir. Öğelerin oldukça az kullanılmasına karşılık fazlaca renk kullanılmaya çalışılmış, böylece resmin kendini tamamlaması amaçlanmıştır.

Arka planda oluşturulmak istenen armonide sarı, yeşil, turuncu, pembe, mor ve kahverenginin yumuşak tonları kullanılmış, pürüzsüz bir görüntü oluşturulmaya çalışılmıştır. Boyanın şeffaf kullanılmasıyla resmin sakin bir havaya sahip olacağı düşünülmüştür. Pencerenin sınır çizgileri gri tonlarla lekesel bir üslupta belirtilmiş orta kısımları boş bırakılmıştır. Böylece resmin nefes alması ve espas oluşturulması amaçlanmıştır. Sarı-mor, kırmızı-yeşil tonlarla resme zıtlık katarak heyecan uyandırılmak istenmiştir. Hemen hemen aynı derecede açıklıklar kullanılarak, oluşturulmak istenen sakinlik desteklenmiştir.



Resim 2.25: “İsimsiz”, T.Ü.A.B, 100x140 cm, 2019.

Resim 2.25’de sadece pencereler ele alınmıştır. Kompozisyonu, merkezde iki pencere ve üstündeki saçaklar oluşturmuştur. Geleneksel evlerden alınan bu detay ifadeci bir üslupta işlenmiştir. Kare, dikdörtgen ve yarım dairelerden oluşan çalışmada formlar hissettirilmeye çalışılmış, gerçekçilikten kaçılmıştır. Lekeseli tarzda işlenen çalışmada espaslar yapılmaya çalışılmış ve çizgi kullanılmıştır. Bazı yerlerde de boya akıtmaları yapılarak resme hareketlilik katılmak istenmiştir.

Resimde sıcak renkler hakim olsa da pencerelerde ve saçaklarda kullanılan soğuk renklerle zıtlık oluşturulmaya çalışılmıştır. En arkada kullanılan gri tonların üstüne kahve tonlar atılarak espas yapılmıştır. Yukarda gri ve kahvelerle meydana getirilen espas ile doku hissi oluşturulmaya çalışılmış, böylece evlerdeki duvar dokusu hissettirilmek istenmiştir. Mavi-turuncu, yeşil-kırmızı gibi zıt renklerin de kullanılmasıyla resmin canlı gözükmesi amaçlanmıştır. Pencerelerin kenarlarında koyu tonlar, ortasında ise açık tonlar kullanılarak derinlik duygusu oluşturulmak istenmiştir. Her renk tonlarıyla beraber kullanılmış, böylece tonal zenginlik oluşturulmaya çalışılmıştır. Bunların yanı sıra ana ve ara renkler de bir arada kullanılarak görsel uyum yakalanmak istenmiştir.

SONUÇ

Geleneksel mimari, bir ülkenin tarihi zenginliği, kültürel mirası ve maddi manevi paha biçilemez bir bütünlüğüdür. Mimari yapılar yapıldığı dönemin kültürü, ekonomisi, siyaseti, insanların yaşayış biçimleri vb. konular hakkında bilgi vermektedir. Geçmiş döneme aydınlık tutması bakımından da önemli bir tarihi kaynak olarak görülmektedir.

Çalışma kapsamında konu incelenirken çarpık yapılaşmanın geleneksel mimari yapılara ve kente nasıl olumsuzluklar kattığı gözlemlenmiştir. Geleneksel mimari yapıların yapıldığı dönemlerde görsel olarak güzellik kattığı görülür iken günümüzde gelişen teknoloji ve kapitalist sistem doğrultusunda ortaya çıkan yapılaşma ile görsel güzelliğin yerini kirli bir görüntü ve dağınıklığın aldığı gözlemlenmiştir. Buradan yola çıkılarak yapıtların kendi dönemi içinde değerlendirilmesinin daha sağlıklı olduğu saptanmıştır. Günümüz mimari anlayışın ekonomi ve kapitalist sisteme bağlı olarak geliştiği ve yapıların beton yığını şeklinde ele alındığı gözlemlenmiştir. Betonların üst üste yığılması ve bunun sonucunda yapıtların dokusal özelliğini kaybettiği gerçeği hazin bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal olarak insanların birbiri ile iletişimini kesen ve psikolojik bir buhrana sürükleyen betonarme yapılar, kent estetiğinin de yok olmasına sebebiyet vermiştir.

Tez kapsamında yirmi beş tane resim yapılmıştır. Yapılan uygulama çalışmalarında, geleneksel mimari yapılara ve kent dokusuna, kültürel yapı ve çevre faktörünün nasıl etki ettiği ve çarpık yapılaşmanın getirdiği olumsuzluklara dikkat çekmek amaç edinilmiştir. Bu da konuya olan ilginin artmasına sebep olmuş ve konunun içsel bir hale gelmesi resimlerin daha içten samimi bir his ile ele alınmasını sağlamıştır. Konunun sanatsal bir nesne haline dönüşmesi, yapılar üzerindeki dokusal haz ile oluşmuştur. Yapılar yerinde incelenirken zamanla oluşmuş renk değişimi ve eskimişlik hissi bu hazzı arttıran en önemli unsurlardan biri olarak görülmektedir. Çalışmalardaki çatı detayı ve üzerindeki çizgiler ise mimari yapıyı üstten bir bakış açısı ile incelendiğinde rastlanılan bir hareketlilik olarak görülmüş ve bu resimlere aktarılmıştır.

Çalışmalarda, geleneksel evlerin fotoğrafları çekilmiş ve bazen yerinde dokuları incelenerek tuvale aktarılmıştır. Evlerin yüzeyinde bulunan pencere, kapı, saçaklar vb. imgeler ile resim zenginleştirilmiştir. Geleneksel yapılar yer yer toplu bir şekilde ele alınarak sıkışıklık, dağınıklık etkisine dikkat çekilmiştir. Mimari yapıların üstten bir

görünüm ile sadece çatılara dikkatleri toplayacak şekilde resmedilmesiyle, yapıların uğradığı tahribatın ve görsel bozukluğun önüne geçilmek istenmiştir. Tezin çalışmalarına olan katkısına bakıldığında geleneksel mimari yapıların verdiği haz ile yola çıkılarak ele alınan resimlerde, tekli geleneksel mimari yapılardan toplu bir şekilde sıkışık bir kent görünümünün resmedilmesine ve yamaç evlerine olan ilgiye dönüşmesi olmuştur. Yamaç evlerinin yerleşim merkezi olarak daha sağlıklı yerleşim yerleri olduğu bilinmektedir. Resimsel olarak da dağların yamaçlarının rengarenk bir görüntüye sahip olması ve evlerin yüzeyindeki dokular ile birleşerek espas haline gelmesi plastik açıdan zengin bir görünüme dönüştürülmüştür.



KAYNAKÇA

Kitap

- Akay A., (1999), Sanatın Sosyolojik Gözü, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Aslanapa O., (2017), Türk Sanatı, (15. Baskı), Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Bacanlı H., (2014), Sosyal Beceri Eğitimi (5. Baskı), Yorum Basın Yayın ve Matbaacılık Ltd. Şti., Pegem Akademi, Ankara.
- Civcir E., (2015), Temel Tasarım ve Tasarım İlkeleri Akademisyen Kitap Evi, İstanbul.
- Eyice S., (1980) Çanakkale Boğazı Kalelerinin XVI. Yüzyılda İtalya’da Basılmış Gravürleri, Bedrettin Cömert’e Armağan, s.257-275 ’den Aktaran ÇAYCI, (2015), “Oryantalizm Oksientalizm ve Sanat”, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Ergün C., (2015), Türkler’in Kültür Kökenleri, (8. Baskı), Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul.
- Erzen J., (2013), Türk Modernizminde Düş ve Bellek, Anka Sanat, Ankara Antikacılık Yayınları, Ankara.
- Güner K., (2014), Modern Türk Sanatının Doğuşu, (1. Baskı), Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Keleş H., (2012), Sosyal Sermaye, Eğitim Yayınevi, Konya.
- Kuban D., (2002), Mimarlık Kavramları, (6. Baskı), Yem Yayınları, İstanbul.
- Kuban D., (2017), Türk Ahşap Konut Mimarisi, (2. Baskı), Kültür Yayınları, İstanbul.
- Onat H., (1997), Akbank’ın Bir Kültür Hizmeti Paşabahçe’de Müskirat Fabrikası, Apa Ofset Basımevi, İstanbul.
- Özsezgin K., (1986), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, (Cilt:4), Tıglat Basımevi, İstanbul.
- Pelvanoğlu B., (2018), Malatya Modern’e Doğru İlk Adım, Mas Matbaacılık, İstanbul.
- Südor G., (2006), Temel Sanat Eğitimi, Tıglat Matbaacılık, (3. Baskı), İstanbul.
- Sözen M., (1982), Anadolu Türk Mimarisi, Anadolu Uygarlık Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, (Cilt: 4-5), İstanbul.

Tönbekici M., (2009), Topraktan, Baldan, İlikten ve Gözyaşından Yapılan Boyalarla Sıra Dışı Resimler, Vatan Pazar Yayıncılık, İstanbul.

Turani A., (1984), Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Doğu Matbaası, Ankara.

Uçar Ö., (2011), Görsel Kültür, (Baskı Bilinmiyor), Eskişehir 2011, s.4.

Yazar E. A., (1998), Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e), Bilim Sanat Galerisi, Creative Yayıncılık İstanbul.

Dergi

Bilim C. E., "M. Seyid Abdül vahab Efendi, Yazar, Sefaret Tercümanı Bozoklu Osman Şakir Efendi Musavver İran Sefaretnamesi", *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 2002, ss. 262-283.

Arslantaş Y., "Paleolitik ve Mezolitik Çağ'da Barınma", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2014, (2): ss. 319-343.

Arslan H., "Shila Edward "Gelenek", *Çeviri, Doğu Batı Dergisi*, 2003, (25): ss.110-111.

Aaygün Ü., "Mısır'da Tolunoğulları Dönemi Türk Kültürü ve Mimarlığı", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 2008, (172): ss. 38.

Dikici A., "Geleneklerin Toplumdaki Yeri ve Önemi", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2001, (2): ss. 252-253.

Ertuğral H., "Rusya'da Devrim, Muhacirler ve Ekber Kazım Muğan", *Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırma Dergisi*, 2018, (2): ss. 47-51.

Gökkaya K. E., "Türk Resminde Öncü Bir İsim: Nazmi Ziya Güran Dönemi, Hayatı, Sanatı", *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2013, 3 (1), ss. 56-60-67.

Gürbüz Y. E., ve Çağdaş G., "Gaziantep Geleneksel Mimari Dokusunun Sosyo – Kültürel Bağlamda Mekân Dizimsel Analizi", *Sosyal Bilimler Dergisi, Gaziantep Üniversitesi*, 2018/17 (2): ss. 509-512-513.

Kılıç E., "Çağdaş Türk Resminin Panoraması" *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Atatürk Üniversitesi, 1995 (2): ss. 85-90.

Kılıç E., "Türk Resminde Sorgulama: Çağdaşlaşma Sorunu, "Müstakiller ve D Grubu", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 2002, (9): ss. 98.

Özdemir Ö., “Tuğla, Kiremit ve Standardlar”, *Standard Ekonomik ve Teknik Dergi*, 2009/566 (48): ss. 25-26.

Tali Ş., “Geleneksel Kayseri Evlerinde Süsleme”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2005/6 (2): s.52.

Yüksek Lisans / Doktora Tezi (Yayınlanmış / Yayınlanmamış Tezler)

Altun Başlılar S., (2008) *Geleneksel Türk Evleri, Kullanılan Yapı Malzemeleri, Yapı Elemanları ve Yapım Sistemleri*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Trabzon.

Baloğlu H., (2006) *Şeker Ahmet Paşa'nın sanatı ve sanatçı kişiliği*, (Yayınlanmış yüksek lisans tezi), Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Çanakkale.

Berk M., (2010) *Yurt Gezileri ve Resim Sanatına Yansımaları*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı Resim Programı İstanbul.

Büyükkahraman T., (2006) *Türk Resminde İstanbul*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çetin B., (2010) *Türk Resminde Geometrik ve Soyut Değerlerin Mimari ve Kentsel İmgelere Uyarlanması*, (Yayınlanmış yüksek lisans tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Edirne.

Çoban İ., (2014) *Anadolu Geleneksel Türk Mimarisinin 1940 Sonrası Çağdaş Türk Resmine Yansımaları*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı, Ankara.

Girgin F., (2009) *Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Yöresel Motifler*, (Yayınlanmış yüksek lisans tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim – İş Eğitimi Bilim Dalı, Edirne.

Gögebakan Y., (1999) *Malatya ve Çevresi Geleneksel Konut Mimarisinin Plastik Açısından Çözümlemesi*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

- Güven S., (2010) *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve d Grubu Ressamlar*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Hanay A., (2009) *1930 sonrası Türk Resminde Köylü Teması*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı Resim Bölümü, Edirne.
- Ötünç S., (2008) *Çağdaş Türk Resminde Bursa Manzaraları*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Sevindik Ö., (2003) *Hale Asaf: Hayatı ve Eserleri*, “Bursa'dan Manzara”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türk Araştırma Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Savacı H. C., (2010) *Cumhuriyet Dönemi Ressamlarının (1923-1950) Anadolu Kültürünü Tanımaya Yönelik Çalışmaları ve Türk Resmine Etkisi*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Konya.
- Şerbetçi F., (2008) “Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Şimşek H., (2007) *Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı)*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanat Bilim Dalı, İstanbul.
- Türe A., (2002) *1940'dan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yaşar M., (1996) *Ekspresyon Olarak Kahve Falından Plastik Dile*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yurdigül T. B., (2010) *Türk Resminde Hat Sanatı ve Türk-İslam Mimarisinin Yansımaları*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Katalog, Müzayede

Arkadaş F. Ö., (2014) “Anka Sanat Resim Katalogu Abidin Elderoğlu”, Görsel Yönetmen Muhsin Önder, Ankara.

Arkadaş F. Ö., (2017) “Antika ve Sanat Eserleri Müzayedesi”, Müzayede Yönetici Kurulu, İstanbul.

Elderoğlu A., (2015) “Anka Resim Katalogu, "Şeref Bigalı"”, Anka Sanat Resim Katalogu, Ankara.

Eldeoğlu A., (2014) “Anka Resim Katalogu”, Ankara Sanat Resim Katalogu, Ankara.

Elderoğlu A., (2017) “Antika ve Sanat Eserleri Müzayedesi”, Antikacılık Müzayede Organizasyonları, Arkadaş Basım Sanayi, Ankara.

İnternet, Online Katalog

Ankara Antikacılık, “Anka Sanat Karma 2”, Ankara 2015, s.41 – 75. İnternet Erişim Adresi: https://issuu.com/ankaraantikacilik/docs/22_ekim_2017_pdf , 05.09.2018

Beyaz Müzayede Resmi Web Sitesi, Sanatçı Muhsin Kut, İnternet Erişim Adresi: www.beyazart.com/sanatci/Muhsin-Kut , 10.10.2018

Çoşkun R., “Resmin Değişen İfadesi ve Mekanla İlişkisi”, E arşiv, İnternet Erişim Adresi: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/898/352311.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, 28.05.2019

Dolmacı S., “Ankaralı Renk Ustası: Eşref Üren”, Lebriz Sanal Dergi, Dergi Yayın Tarihi: 28 Eylül 2013, İnternet Erişim Adresi: <http://lebriz.com/pages/lstd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=370&bhcp=1>, 15.11.2018

Güvemli Z., “Nazmi Ziya Güran”, Taha Toros Arşivi, İnternet Erişim Adresi: <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/41603/001641449010.pdf?sequence=1> , 10.09.2018

İyem N., “Dünden Yarına Nuri İyem”, Evin Sanat Galerisi, İnternet Erişim Adresi: http://www.nuriiyem.com/wp-content/uploads/nuriiyem_2002_cilt1.pdf, 10.10.2018

- Kahraman M. E., ve Gülaçtı İ., “Osmanlı Devleti Dönemi Gravürlerinde İstanbul Betimlemeleri”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:8, Sayı:39, İstanbul, 2015, s.376-383. İnternet Erişim Adresi:http://www.sosyal-arastirmalar.com/cilt8/sayi39_pdf/3sanattarihi_arkeoloji_cografya/kahraman_mehmetemin.pdf, 15.03.2018
- Karaoğlu A., “Batılı Anlamda Türk Resminde Yerellik”, İnternet erişim adresi: http://erdemadali.blogspot.com.tr/2014/06/osman-hamdi-beyin-resimlerindeki_24.html , 05.05.2018
- Kaya E., Şentürk H., Danış O., Şimşek S., “Kent- Kentleşme ve Kent Yönetimi”, Modern Kent Yönetimi, Ergün M. “Türk eğitim tarihi”, s.4 – 18, İnternet Erişim Adresi: <http://erolkaya.com/wp-content/uploads/kitaplar/modern-kent-yonetimi.pdf>, 18.05.2018
- Kiran H., Resmi Web Sitesi, İnternet Erişim Adresi: <http://www.hasankiran.com>, 15.03.2018
- Kut E. K., “Çağdaş Türk Sanatında Soyut Resim”, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008, s.43 – 45. İnternet Erişim Adresi:<http://alanistanbul.com/turkce/wp-content/uploads/2010/08/7b.pdf> , 08.05.2018
- Model F., ve Adik Ş., “Karma 2”, Ankara Sanat Karma Müzayedesi, Ankara 2015, s.41. İnternet Erişim Adresi: <http://dosyalar.ankaraantikacilik.com/karma2.pdf> , 05.03.2018
- On5yirmi5, Potre ve Biyografi, Kültür Sanat, Görsel Sanatlar, Osman Zeki Okal Kimdir? İnternet Erişim Adresi: www.on5yirmi5.com/biyografi/kultur-sanat/gorsel-sanatlar/89273/osman-zeki-oral-kimdir.html, 20.10.2018
- Öndeş O., “Maltalı Ressam "Amadeo Preziosi"”, İnternet Erişim Adresi: <https://core.ac.uk/download/pdf/84782939.pdf> , 10.04.2018
- Özel Koleksiyonlardan, Özel Eserler "Ferman ve Türk Resmi Satışlı Sergi", s.11, İnternet Erişim Adresi: http://link.rportakal.com/Ozel_Koleksiyonlardan_Ozel_Eserler.pdf , 10.04.2018

- Paköz A. E., “Geleneksel Maraş Evleri”, Vakıflar Dergisi, Sayı:45, 2016, s.51 – 210 – 213. İnternet Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/230037>, 05.05.2018
- Raff Dergi, Beyazların Ressamı Cemil Eren'i Kaybettik, İnternet Erişim Adresi: <https://raffdergi.com/beyazlarin-ressami-cemil-ereni-kaybettik/> , 10.10.2018
- Sözen M. ve ark. “Anadolu Türk Mimarisi” başlıklı yazısı İnternet Erişim Adresi: <http://www.restoraturk.com/index.php/mimarlik/347-anadolu-turk-mimarisi> , 20.03.2018
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, "d" Grubu (1933-1947) Başlıklı Elektronik Kitap, İnternet Erişim Adresi: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80254/d-grubu-1933-1947.html>, 16.10.2018
- Toros T., “Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği”, İstanbul 2012. s.120, İnternet Erişim Adresi: <http://bellek.sehir.edu.tr/Pages/AnaSayfa.aspx> , 03.05.2018
- Toros T., Arşiv, 1987, s.24-25. İnternet Erişim Adresi: <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/139> , 20.03.2018
- Turkish Paintings, Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi, Ünlü Türk Sanatçıları, Hayri Çizel,İnternet Erişim Adresi:[www.turkishpaintings.com/index.php?p=37 &l=1 &modPainters_artistDetailID=572](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=572) , 10.10.2018
- Vargün Ö., ve Kaplıanoğlu L., “İstanbul Kent Gravürlerinde Farklı Bakışlar ve Kentsel Göstergelerin Yorumu”, İstanbul 2018, s.74. İnternet Erişim Adresi: <http://docplayer.biz.tr/20493507-Istanbul-kent-gravurlerine-farkli-bakislar-ve-kentsel-gostergelerin-yorumu.html> , 15.03.2018

RESİM KAYNAKÇA LİSTESİ

- Resim 1. 1:** Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Fırat University Journal of Social Science), Elazığ/4 (2): 2014, ss.323.
- Resim 1. 2:** Güven GÖKDERE, Patika Arkoloji Grubu, Meydan Gazetesi, Sayı:43, İnternet Erişim Adresi: meydangazetesi.org/gundem/2018/02/tarih-oncesi-donemin-efendisiz-kenti-guven-gokdere/, 01.09.2018
- Resim 1. 3:** Malatya Kültür Envanteri, "Hatice Günay Evi "Geleneksel Sivil Mimari"", T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İnternet Erişim Adresi: <http://www.malatyakulturturizm.gov.tr/Eklenti/37526,kultur-envanteri.pdf?0> , 01.03.2018, 2014, s.96.
- Resim 1. 4:** Edirne Konakları ve Evleri, Edirne Tarihi Kültürü, Edirne Vergi Dairesi Başkanlığı, İnternet Erişim Adresi: www.edirnevdb.gov.tr/kultur/konaklar.html , 01.03.2018
- Resim 1. 5:** Onur UYGUN, "Çatışma Keşfedilmeden önce", National Geographic, 2015, İnternet Erişim Adresi: www.nationalgeographic.com.tr/makale/kesfet/catisma-kesfedilmeden-once/2625, 17.04.2018
- Resim 1. 6:** “Göbeklitepe”, Şanlıurfa, İnternet Erişim Adresi. <http://xn--gbeklitepe-ecb.com>, 01.09.2018
- Resim 1. 7:** Doğan KUBAN, “Türk Ahşap Konut Mimarisi”, 17 – 19 Yüzyıllar, Türkiye İşbankası Kültür Yayınları, 2017, s.204.
- Resim 1. 8:** Safranbolu Evleri, “Safranbolu Kent Görüntüsü” İnternet Erişim Adresi: <http://www.safranboluevleri.org>, 15.07.2018
- Resim 1. 9:** Osman Rıfat, "Edirne Evleri" (Kapak Sayfasından alınmıştır), Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul 1975.
- Resim 1.10:** Andea Vavassore, “İstanbul Haritası”, İnternet Erişim Adresi: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-v/vavassore-giovanni-andrea/giovanni-andrea-vavassore-istanbul-haritasi/01.05.2018>
- Resim 1. 11:** Fausto Zorano, “Tophane Çeşmesi ve Kılıç Ali Paşa Camii”, İnternet Erişim Adresi: <http://wikigallery.org>, 05.06.2018

- Resim 1. 12:** Turan Büyükkahraman, “Türk Resminde İstanbul, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2006, s.10.
- Resim 1. 13:** Amedeo Preziosi, "İstanbul", İnternet Erişim Adresi: <http://www.leblebitozu.com/konu/amedeo-preziosi/>, 24.07.2018
- Resim 1. 14:** Oryantalist Resimlerde İstanbul Boğazı, AntaoineIgnaceMelling, "İstanbul Görünümü", 1787, İnternet Erişim Adresi: <https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/oryantalist-resimlerde-istanbul-bogazi/>, 30.09.2018.
- Resim 1. 15:** İbrahim Çoban, "Anadolu geleneksel Türk mimarisinin 1940 sonrası çağdaş Türk resmine yansımaları" "", Gazi Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara 2014, s.22.
- Resim 1. 16:** Bozoklu Osman Şakir, “Üsküdar”, İnternet Erişim Adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/uskudar>, 16.09.2018
- Resim 1. 17:** Baloğlu Hüseyin Avni, "Şeker Ahmet Paşa'nın sanatı ve sanatçı kişiliği". Yayımlanmış yüksek lisans tezi, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Çanakkale 2006, S. 148.
- Resim 1. 18:** Osman Hamdi, "Gebzeden Manzara", Tarihi bilinmiyor, T.Ü.Y.B,75x 119 cm İnternet erişim adresi; http://erdemadali.blogspot.com.tr/2014/06/osman-hamdi-beyin-resimlerindeki_24.html01.04.2018
- Resim 1. 19:** Hoca Ali Rıza, “Eski İstanbul Evleri Ve Yeniçeriler”, Tarihi bilinmiyor, Kâğıt üzerine sulu boya, 27x39 cm, İnternet erişim adresi; <https://ofpof.com/sanat/ressam-hoca-ali-riza-efendi-den-muhtesem-otesi-1manzara-ve-insan-tablosu> , 23.05.2018
- Resim 1. 20:** Burcu Pelvanoğlu, "Malatya Modern'e doğru ilk adım", Mas Batbağacılık, İstanbul 2018, s.17.
- Resim 1. 21:** Hatice Şimşek "Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı" ve "Eve Dönüş", Yıl:1903, T.Ü.Y.B, 33x55 cm, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanat Bilim Dalı, İstanbul 2007, s.59.

- Resim 1. 22:** İstanbul Şehir Üniversitesi Resmi Web Sitesi, İstanbul Şehir Üniversitesine ait Elektronik Arşiv Sitesi, İnternet Erişim Adresi: <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/40554/001521157006.pdf?sequence=5&isAllowed=y>, 18.06.2018
- Resim 1. 23:** Şeyda Aykuş, “Zeki Kocamemi”, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul 2010, s.205.
- Resim 1. 24:** Şeref Akdik, ”İstanbul Sokağı”, 1964, T.Ü.Y.B, 57,5x40 cm, İnternet Erişim adresi; <http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-a/akdik-seref/seref-akdik-istanbul-sokagi-9547/02.02.2018>
- Resim 1. 25:** Bircan Topçu YURDİGÜL, “Türk Resminde Hat Sanatı ve Türk – İslam Mimarisinin Yansımaları”, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2010, s.107.
- Resim 1. 26:** Burcu Pelvanoğlu, “Malatya Modern’e Doğru İlk Adım”, Mas Matbaacılık, 2018, s.17 – 36.
- Resim 1. 27:** Figer Girgin, “Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı’nda Yöresel Motifler”, Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim – İş Eğitimi Bilim Dalı, Edirne 2009, s.64.
- Resim 1. 28:** Özen M. E., “Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi’nde Kırsal Yaşamı Konu Alan Yapıtların İrdelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010 Çanakkale, s.26.
- Resim 1. 29:** Hikmet Onat, “Akbank’ın Bir Kültür Hizmeti “Paşabahçe’de Müskirat Fabrikası”, Apa Ofset Basımevi, 1997.
- Resim 1. 30:** Adnan Turani, “Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı”, Doğuş Matbaası, Ankara 1984, s. 63.
- Resim 1. 31:** İstanbul Şehir Üniversitesi Resmi Web Sitesi, İstanbul Şehir Üniversitesine ait Elektronik Arşiv Sitesi, İnternet Erişim Adresi: <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/40554/001521157006.pdf?sequence=5&isAllowed=y> , 13.05.2018

- Resim 1. 32:** Bahar Müzayedesi, Bali Art AuctionAntique, İnternet Erişim Adresi: www.balimuzayede.com/pPages/pBali.aspx?pmID=13&lang=TR§ion=4&aucID=239, s.27., 12.06.2018
- Resim 1. 33:** Adnan Turani, “Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı”, Doğu Matbaası, Ankara 1984, s. 66.
- Resim 1. 34:** Şefik Bursalı, “Bursa’dan Manzara”, 1963, T.Ü.Y.B, 94x121 cm, İnternet Erişim Adresi; <http://www.yenidonem.com.tr/haber/kultursanat/sehrindegerlerinden-biri-ressam-sefik-bursali/42670.html>, 19.07.2018
- Resim 1. 35:** Adnan Turani, “Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı”, Doğu Matbaası, Ankara 1984, s. 55.
- Resim 1. 36:** Fatih Önder Arkadaş, “Antika ve Sanat Eserleri Müzayedesi”, Müzayede Yönetici Kurulu, İstanbul 2017, s.165.
- Resim 1. 37:** Prof. Dr. Jale Erzen "Türk Modernizmde Düş ve Bellek "İhsan Cemal Karaburçak, "Kocatepe'den Ankara", tarihsiz, D.Ü.Y.B, 33x25 cm", Anka Sanat, Ankara Yayıncılık, 2013
- Müzayedesi, Ankara Antikacılık Organizasyonları, Ankara 2012. s.177.
- Resim 1. 38:** Abidin Elderoğlu, " Anka Resim Kataloğu, "Ören", 1971, K.Ü.S.B, 15x21 cm", Anka Sanat Resim Kataloğu, Ankara 2014, s.32.
- Resim 1. 39:** Kaya Özsezgin, "1940 sonrası Türk Resmi "Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, "İsmail Altınok, "Burdur’da bir sokak", tarihsiz, T.Ü.Y.B, 50x70 cm " " ", Cilt 3, Tıglat Basım Evi, İstanbul 1982, s.81.
- Resim 1. 40:** Abidin Elderoğlu, " Anka Resim Kataloğu, "Adnan Turani, "isimsiz", 2005, T.Ü.Y.B, 66x70 cm", Anka Sanat Resim Kataloğu, Ankara 2014, s.5.
- Resim 1. 41:** Abidin Elderoğlu, " Anka Resim Kataloğu, "Şeref Bigalı, "isimsiz", 1997, T.Ü.Y.B, 87x100 cm", Anka Sanat Resim Kataloğu Abidin Elderoğlu, Ankara 2016, s.57.
- Resim 1. 42:** Abidin Elderoğlu, "Necdet Kalay, "Safranbolu", 1997, TÜYB, 60x73 cm", Antika ve Sanat Eserleri Müzayedesi, Antikacılık Muzayede Organizasyonları, Arkadaş Basım Sanayi, Ankara 2016, s.80
- Resim 1. 43:** Yüksel Arslan, "Le Kapital Serisi Arture IX", 1971, T.Ü.Y.B, 30x40 cm", İnternet Erişim Adresi; <http://banualtuntas.blogspot.com.tr /2010/05/yuksel-arslan.html>, 20.06.2018

- Resim 1. 44:** Aziz Karadeniz, “Devrim Erbil, “Kırmızı İstanbul”, 2010, T.Ü.Y.B, 140x90”, 42. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi, Bilnet Matbaacılık ve Yayıncılık A.Ş., İstanbul 2018, s.335.
- Resim 1. 45:** Abidin Elderoğlu, "Muhsin Kut, "Peyzaj", 2006, TÜYB, 55x105 cm", Antika ve Sanat Eserleri Müzayedesi, Antikacılık Müzayede Organizasyonları, Arkadaş Basım Sanayi, Ankara 2017, s.74
- Resim 1. 46:** Oya Zaim Katoğlu, "Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, "Sabah", tarihsiz, TÜYB, 50x70 cm (Yazarsız, 1982:88), Cilt.4, Tıglat Basımevi, İstanbul 1989.
- Resim 1. 47:** Serdar Güven, “Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykel Tıraşlar Birliği ve d Grubu Ressamlar”, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara 2010, s.158.
- Resim 1. 48:** Turan Erol, “İsimsiz”, tarihi bilinmiyor, kontrplak üzerine yağlı boya, 5x50cm, Antika ve Sanat, Ankara Antikacılık Müzayedesi, Ankara 2017, s.42.