

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



**RESİM SANATINDA YÜZEY,
FİĞÜR VE GEOMETRİKSEL FORM
İLİŞKİLENDİRMELERİNE
YÖNELİK ARAYIŞLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

HAZIRLAYAN
İrfan AKTAŞ

MALATYA-2019

**Bu araştırma İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi
Tarafından 2015/07 Proje Numarası ile Desteklenmiştir.**

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**RESİM SANATINDA YÜZEY,
FİĞÜR VE GEOMETRİKSEL
FORM İLİŞKİLENDİRMELERİNE
YÖNELİK ARAYIŞLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

İrfan AKTAŞ

DANIŞMAN

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

MALATYA-2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
**RESİM SANATINDA YÜZEY, FİGÜR VE
GEOMETRİKSEL FORM
İLİŞKİLENDİRMELERİNE YÖNELİK
ARAYIŞLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

HAZIRLAYAN

İrfan AKTAŞ

Jürimiz 30.04.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans tezini (oybirliği /oyçokluğu) ile başarılı bulunarak Resim Ana Sanat Dalı, Resim Sanat dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

imzası

1. Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN (Danışman).....

2. Prof. Dr. İsmail AYTAÇ (Jüri Başkanı).....

3. Dr. Öğr. Üyesi Mesut YAŞAR.....

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun 11.04.2019 tarih ve 2019/18 sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Yüksel Göğebakan'ın danışmanlığında hazırlamış olduğum “Resim Sanatında Yüzey, Figür ve Geometrik Form İlişkilendirmelerine Yönelik Arayışlar” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

İrfan AKTAŞ

ÖNSÖZ

Resim sanatçısının mecburi olarak ilk muhatabı “yüzey” olmuştur. Yüzey ve devamında gelen tüm unsurlar sanatçının gerçekleriyle ve sorgulamalarıyla beraber tarihsel süreç içerisinde çeşitli anlamlara sahne olmuştur.

Bu tez çalışması ile birlikte, sanatsal süreçte yüzey, figür ve geometriksel form gerçekliği çeşitli akımlar ve sanatçılar bağlamında gözler önüne serilirken, yapılan çalışmalarla beraber özgün bir arayışta hedeflenmiştir.

Hazırlanmış olan yüksek lisans tezimin planlanmasından kaleme alınmasına kadar, bana her zaman yol gösteren danışmanım Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN’a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca eserin çeviri kısımlarında yardımlarını esirgemeyen Dennur Koçak’a, her türlü desteklerini sürekli hissettiğim aileme de sonsuz teşekkür ederim.

İrfan AKTAŞ

ÖZET

AKTAŞ, İrfan, Resim Sanatında Yüzey, Figür ve Geometrik Form ilişkilendirmelerine Yönelik, Arayışlar, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2019.

Resim Sanatının en eski belgeleri olarak kabul edilen mağara resimleriyle birlikte pratiğin kuramsal bilgiden çok daha eskiye dayandığı görülmektedir. Pratikte kuramsal bilgi gibi her çağın farklı dönemlerinde yeni arayışlara girerek kendini sorgulamıştır. Rönesans sanatının önemli kazanımlarından olan ışık, perspektif vb. elemanlar 20. yy. sanatıyla beraber bambaşka bir hal alırken, “Sanat ve Sanatçı” ise bu yenilikten, yüklendiği anlamlar bakımından etkilenmiştir. Şüphesiz bunda fotoğraf makinasının icadının etkileri çok büyüktür. Kuramsallaşma bağlamında da yeni arayışlar ve sorgulamalar beraberinde gelerek, resim sanatına yeni yollar açmıştır. Resimsel bir eleman olan “yüzey” ise Mondrian, Kandinsky ve Malevich gibi sanatçılar tarafından bölünerek yeni bir alana dönüşürken; figür imgesi ise, tüm bu tarihsel süreçler içerisinde varlığını hep koruyarak her dönemin gerçekliği içerisinde sorgulanmıştır. Türk Resim Sanatı’na dahil olan figüratif resim ise (Batılı anlamda) 1950 sonrası sanatçılarla beraber “Yüzey, Figür ve Geometrik Form” gibi resimsel elemanlarla “Yapısal anlamda” sorgulanmaya başlanmıştır. Ele alınan çalışma Dört bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde, “Resim Sanatında Yüzey” başlığı altında; Batı Resim Sanatında Yüzey ve Türk Resim Sanatında Yüzey incelenmiştir. İkinci bölümde ise, “Resim Sanatında Figür” başlığı altında; Batı Resim Sanatında Figür ve Türk Resim Sanatında Figür, üçüncü bölümde ise yine benzer şekilde, “Resim Sanatında Geometrik Form” başlığında Batı Resim Sanatında Geometrik Form ve Türk Resim Sanatında Geometrik Form ele alınmıştır. Çalışmada son bölüm olan dördüncü bölüm ise, araştırmacı tarafından yapılan resim çalışmaları ve bu çalışmaların yorumlarından oluşmaktadır.

Tez kapsamında ele alınmış olan “Yüzey”, Figür olarak; “Köpek Figürü” ve “Geometrik Form” unsurları irdelenmiş ve çoğu kez “kurgulanmış bir fotoğraf gerçekliğinde” gözler önüne serilmeye çalışılmıştır.

Plastik açıdan ele alınan çalışmalarda da amaç; “güzel bir köpek” görüntüsü değil, resim sanatının plastik dilini yitirmeden “etkili resimler” oluşturmak olmuştur.

Yapılan bu çalışma ile birlikte Batı Resim Sanatında yüzey, figür ve geometriksel formun hemen hemen her dönemde farklı kullanıldığı, Türk Resim Sanatında ise bu unsurların, özellikle 1950 sonrası birer yapısal eleman olarak resime dahil olduğu görülmüştür.

Uygulanan resimlerle birlikte yüzey, figür olarak seçilen “köpek” ve geometriksel form unsurları ile birlikte farklı kompozisyonlar oluşturma arayışına gidilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yüzey, Figür, Geometriksel Form.



ABSTRACT

AKTAŞ, İrfan, Searches for Surface, Figurative and Geometrical Form Associations in Painting Art, Master's Thesis, Malatya, 2019.

Together with the paintings of cave, which are considered the oldest documents of painting art the practice is much older than the theoretical knowledge. In practice, he has questioned himself by doing new searches in different periods of each age, such as theoretical knowledge. Light, perspective etc. elements are one of the most important achievements of the 20th century in Renaissance Art. "Art and artist" were influenced by this innovation in terms of their meanings. Undoubtedly, the effects of the invention of the camera are enormous. In the context of theorization, new research have emerged and opened up new paths in painting. The surface, a picture element, was transformed into a new space by artists such as Mondrian, Kandinsky and Malevich. The image of the figure was challenged in the reality of each epoch, while remaining intact in all these historical processes. The figurative painting (in the Western sense), which was included in the Turkish painting, was questioned in the structural sense (with the pictorial elements such as surface, figure and geometric form together with the artists after 1950). The study is divided into four parts: the first chapter is titled "Surface in Painting"; Surface in western painting and surface in turkish art. The second part under the title "Figure in Painting"; Figure in Western painting art and figure in Turkish art, and the third section, geometric form in Western art and geometric form in Turkish art. The fourth section, the final chapter of the study, consists of the researcher's studies and the interpretations of these studies.

The surface revision I dealt with in this work is a figure; The elements of the dog figure in front and the geometric shape are examined and often tried to show in a form that corresponds to reality.

The goal of plastic studies not a beautiful dog image is more of an effective painting without losing the plastic language of painting.

With this work, it has been observed that the surface, figure and geometrical form used in the art of Western Art is different in almost every period. In Turkish Art, these elements, especially after 1950, were included as structural elements.

With the pictures applied, a synthesis was wanted to be made with the “dog” and geometrical form elements chosen as the surface and figure.

Keywords: Surface, Figure, Geometric Form.



İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİMLER LİSTESİ	xi
KISALTMALAR	xviii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. RESİM SANATINDA YÜZEY	2
1.1. Batı Resim Sanatında Yüzey	2
1.2. Türk Resim Sanatında Yüzey.....	19

İKİNCİ BÖLÜM

2. RESİM SANATINDA FİĞÜR	30
2.1. Batı Resim Sanatında Figür	30
2.2. Türk Resim Sanatında Figür.....	37
2.3. Resim Sanatında Köpek Figürü	49
2.4. Batı Resim Sanatında Köpek Figürü	49
2.5. Türk Resim Sanatında Köpek Figürü	64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. RESİM SANATINDA GEOMETRİKSEL FORM	70
3.1. Batı Resim Sanatında Geometrik Form.....	70
3.2. Türk Resim Sanatında Geometrik Form.....	76

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ÇALIŞMALAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ	85
--------------------------------------	----

SONUÇ	106
KAYNAKÇA.....	109



RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1.** Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa”, A.Ü.Y.B., 77 cmx53 cm, 1503, Louvre Museum.....3
- Resim 2.** Giovanni Masaccio, “The Madonna and Child with Saint Anne”, Tempera on Panel, 175 cmx103 cm, 1424, Galleria delgi Uffizi, Florence.....4
- Resim 3.** Michelangelo Merisi da Caravaggio, “Medusa”, A.Ü.Y.B., 1597, Floransa Uffizi Galeri.....5
- Resim 4.** Rembrandt Van Rijn, “The Sampling Officials”, T.Ü.Y.B., 191.5x279 cm, 1662, Rijk museum, Hollanda.....5
- Resim 5.** Johannes Vermeer, “Süt Döken Kadın”, T.Ü.Y.B., 45.5 cmx41 cm, 1660, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.....6
- Resim 6.** Caspar David Friedrich, “Hayatın Evreleri”, T.Ü.Y.B., 1834, Almanya.....7
- Resim 7.** William Turner, “Denizde Kar Fırtınası”, T.Ü.Y.B., 91 cmx122 cm, National Gallery, Londra.....8
- Resim 8.** Gustave Courbet, “Günaydın Bay Courbet”, T.Ü.Y.B., 129 cmx149 cm, 1854.....8
- Resim 9.** Francois Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”, T.Ü.Y.B., 84 cmx111 cm, Orsay Müzesi.....9
- Resim 10.** Claude Monet, "Bridge Over a Pond of Water Lilies", T.Ü.Y.B., 92.7 cmx73.7 cm, 1899, H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer....9
- Resim 11.** Henri Matisse, “Dans”, T.Ü.Y.B., 260 cmx391cm, 1909, The State Hermitage Museum, Saint Petersburg.....10
- Resim 12.** Paul Gauguin, “When Will You Marry”, T.Ü.Y.B., 101 cmx77 cm, 1892, The Museum Of Modern Art New York.....10
- Resim 13.** Pablo Picasso, “The Weeping Woman”, T.Ü.Y.B., 60 cmx49 cm, 1937.....11
- Resim 14.** Franz Marc, “Hayvanlar Alemi”, T.Ü.Y.B., 196 cmx266 cm, 1913.....12
- Resim 15.** Piet Mondrian, “Composition 2 in Red, Blue, and Yellow”, T.Ü.Y.B., 1930.....12
- Resim 16.** Wassily Kandinsky, “Composition 8”, T.Ü.Y.B., 140 cmx201 cm, 1923, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Guggenheim Founding Collection.....13

Resim 17. Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, T.Ü.Y.B., 79.9 cmx79.9 cm, 1915, Tretyakov Galerisi, Moskova, Rusya.....	14
Resim 18. Wladyslaw Strzeminski, “Mimari Kompozisyon”, 13c, T.Ü.Y.B, 96 cmx60 cm, 1929.....	15
Resim 19. Salvador Dali, “Atomic Leda”, T.Ü.Y.B., 61 cmx49 cm, 1949, Dali Müzesi.....	16
Resim 20. Jackson Pollock, “Convergence”, T.Ü.Y.B., 37.49 cmx393.7 cm, 1952, Albright-Knox Art Gallery New York.....	17
Resim 21. Mark Rothko, “No.3/No.13”, T.Ü.Y.B., 1949, 204 cmx173 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US.....	18
Resim 22. Victor Vasarely, “Vega-Chey”, 99.5 cmx100 cm, P.Ü.A.B., Collection particulière, Paris.....	19
Resim 23. Matrakçı Nasuh, “16. yy. Tebriz Tasviri”, 1603.....	20
Resim 24. Levni, “Surname-i Vehbi”, 1720.....	21
Resim 25. Nurullah Berk, “İskambil Kağıtlı Natürmort”, T.Ü.Y.B.....	22
Resim 26. Feruh Başağa, “Yeşil Soyut”, T.Ü.Y.B., 140 cmx95 cm, 2006.....	23
Resim 27. Cemal Tollu, “Keçili Kompozisyon”, Duvar Pano, 150 cmx200 cm.....	24
Resim 28. Zeki Faik İzer, “Yosunlar ve Deniz Kabuğu”, T.Ü.Y.B., 70 cmx44 cm, 1968.....	25
Resim 29. Nejad Melih Devrim, “La Ville Abstrait”, T.Ü.Y.B., 97 cmx130 cm, 1962.....	25
Resim 30. Cemal Bingöl, “Soyut Kompozisyon”, 24 cmx22 cm, K.Ü.G.B., 1956, Eski Nahit Kabakçı Koleksiyonu.....	26
Resim 31. Adnan Çoker, “Ters Türk Üçgeni”, T.Ü.Y.B., 180 cmx180 cm, 1975-1989.....	27
Resim 32. Halil Akdeniz, “Kültür İmleri”, T.Ü.A.B., 240 cmx400 cm, 2010.....	27
Resim 33. Abidin Elderoğlu “İsimsiz”, T.Ü.Y.B., 89 cmx116 cm, 1970, Sabancı Üniversitesi Koleksiyonu.....	28
Resim 34. Sabri Berkel, “Kompozisyon”, P.Ü.A.B, 20 cmx25 cm.....	29

Resim 35. Şemsi Arel, “Yazılı Kompozisyon”, P.Ü.Y.B.....	29
Resim 36. Raffaello Sancio, “İskenderiyeli Azize Caterina”, A.Ü.Y.B., 72.2 cmx55.7 cm, 1507, The National Gallery, Londra.....	31
Resim 37. Michelangelo Buonarroti, “Adem’in Yaratılışı”, 1512, Fresk, Sistina Şapeli.....	31
Resim 38. Rembrandt Van Rijn, “Gece Devriyeleri”, T.Ü.Y.B., 363 cmx437 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.....	32
Resim 39. Jacques Louis David, “Horatius Kardeşlerin Yemini”, T.Ü.Y.B., 330 cmx423 cm, 1784.....	33
Resim 40. Claude Monet, “İzlenim”, T.Ü.Y.B., 48 cmx63 cm, Musée Marmottan Monet, 1872.....	34
Resim 41. Pablo Picasso, “Guernica”, T.Ü.Y.B., 349.3 cmx776.6 cm, 1937.....	34
Resim 42. Umberto Boccioni, “Mızraklı Süvarilerin Taarruzu”, K.Ü.K.T., 1915, Jucker Milano.....	35
Resim 43. Edward Munch, “Çılgılık”, T.Ü.Y.B., 84 cmx66 cm, 1893, Norveç Ulusal Galerisi.....	36
Resim 44. Ernst Ludwig Kirchner, “Gece Işığında Caddede Dolaşanlar”, T.Ü.Y.B., 87 cmx68 cm, 1927.....	37
Resim 45. Gentile Bellini, “Fatih Sultan Mehmet”, T.Ü.Y.B., 69,9 cmx52.1 cm, 1480, Victoria ve Albert Müzesi.....	37
Resim 46. Sinan Bey, “Fatih Sultan Mehmet Portresi”, 1480.....	38
Resim 47. Mehmet Siyahkalem, "Kâr-ı Üstad Muhammed Siyah Kalem" imzalı.....	39
Resim 48. Levni, “Surname-i Vehbi”, 1720.....	40
Resim 49. Osman Hamdi Bey, “Rahle Önünde Kız”, T.Ü.Y.B., 1880.....	41
Resim 50. İbrahim Çallı, “İstiklal Savaşı’nda Zeybekler, 1923”, T.Ü.Y.B., 1913.....	42
Resim 51. Refik Epikman, "Bar", 1928, T.Ü.Y.B., 46 cmx55 cm, Resim Heykel Müzesi, İstanbul.....	43
Resim 52. Zeki Kocamemi, “Genç Kadın”, T.Ü.Y.B., 1946.....	43
Resim 53. Zeki Faik İzer, “İnkılap Yolunda”, T.Ü.Y.B., 176 cmx237 cm. 1933.....	44

Resim 54. Cemal Tollu, “Ekin”, T.Ü.Y.B., 194 cmx114 cm, İzmir Resim Heykel Müzesi.....	45
Resim 55. Nuri İyem, “Üç Güzeller”, T.Ü.Y.B., 120 cmx80 cm, 1970.....	46
Resim 56. Fikret Otyam “Çoban ve Kadın”, T.Ü.Y.B.....	47
Resim 57. Orhan Peker, “Özden Hanım ve Komşu”, T.Ü.Y.B., 1967.....	47
Resim 58. Mehmet Güleriyüz “İftihar Vesilesi”, T.Ü.Y.B., 73 cmx60 cm, 2015.....	48
Resim 59. Alaaddin Aksoy, “Yalan”, T.Ü.Y.B., 50 cmx50 cm, 1996.....	48
Resim 60. Tiziano Vecellio, “ Urbino Venüsü”, T.Ü.Y.B., 119 cmx165 cm, 1538, Uffizi, Floransa.....	50
Resim 61. Vittore Carpaccio, “Ermiş Hieronimus”, T.Ü.Y.B., 141 cmx210 cm, 1502, Scuola San Giorgio delgi Schiavoni, Venedik.....	50
Resim 62. Jan Van Eyck, “Arnolfinin Düğünü”, L.Ü.Y.B., 83.7 cmx57 cm, 1434, National Gallery, London.....	51
Resim 63. Anthony Van Dyck, “Duke of Richmond and Lennox”, T.Ü.Y.B., 1633-1635, Marquand Collection, Gift of Henry G. Marquand.....	52
Resim 64. Frans Snyders , “Hounds Bringing Down a Boarb”, T.Ü.Y.B., 204 cmx154 cm, "Property from a Private Collection, Madrid, London.....	53
Resim 65. Jan Fyt, “The Big Dog”, T.Ü.Y.B., 138 cmx203.5 cm, 1652.....	53
Resim 66. François Desportes, “Self Portrait as a Hunter” , T.Ü.Y.B., 197 cmx163 cm, Museedu Louvre, 1699, Paris.....	54
Resim 67. William Hogarth, “Painterand his Pug”, T.Ü.Y.B., 90 cmx69 cm, 1745, The NG, London.....	55
Resim 68. James Seymour, “Pointer Bitch” , T.Ü.Y.B., 174. 92 cmx114 cm, Tate Gallery.....	56
Resim 69. Wenzel Peter, “Pointer’s”, T.Ü.Y.B., 99 cmx137 cm, Mutual Art Collection.....	56
Resim 70. Edwin Henry Land Seer, “Eos”, T.Ü.Y.B., 100 cmx120 cm, 1840, Derbyshire, İngiltere.....	57
Resim 71. Briton Rivière, “Compulsory Education”, T.Ü.Y.B., 1887, Private collection.....	58

Resim 72. Richard Andsell, “Lost in Thought”, T.Ü.Y.B., 51.3 cmx77 cm, 1850.....	58
Resim 73. Gustave Courbet, “Kendi Portresi ve Siyah Köpek”, T.Ü.Y.B., 210 cmx185 cm, 1841, Museum of fine arts, Boston.....	59
Resim 74. Claude Monet, “Le Déjeuner sur l’herbe”, T.Ü.Y.B. , 1865, Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow.....	60
Resim 75. Auguste Renoir, “Mlle Charlotte Berthier”, T.Ü.Y.B., 92.1 cmx73 cm, 1883, National Gallery of Art, Washington.....	60
Resim 76. Georgeus Seurat, “Study for "A Sunday on La Grande Jatte", T.Ü.Y.B., 70.5 cmx104.1 cm, 1884, The Metropolitan Museum Of Art.....	61
Resim 77. Andre Derain, “The Painter’s Dog” T.Ü.Y.B., 1915, Musee d’Art Moderne, Donation Levy, Troyes, France.....	61
Resim 78. Paul Gauguin, “Arearea”, 75 cmx94 cm, 1894, Museed’Orsay, Paris.....	62
Resim 79. Pablo Picasso, “Las Meninas”, T.Ü.Y.B., 105 cmx75 cm, P.Ü.K.T., Museum of Modern Art, New York, USA.....	62
Resim 80. Joan Miro, “Dog Barking at the Moon”, T.Ü.Y.B., 73 cmx92 cm, 1926, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, US.....	63
Resim 81. Şeker Ahmet Paşa, “Çoban Köpekli Peyzaj”, T.Ü.Y.B., Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi.....	65
Resim 82. Osman Hamdi Bey “Arzuhalcı” T.Ü.Y.B., 110 cmx77 cm.....	65
Resim 83. İbrahim Çallı, “Hesene Cimcoz Portresi”, T.Ü.Y.B., Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi.....	66
Resim 84. Cevat Dereli, “Kutlama”, T.Ü.Y.B., 38 cmx46 cm, 1846, Artam Antik A.Ş., Koleksiyon.....	66
Resim 85. Ali Avni Çelebi, “Uçurtma”, T.Ü.Y.B.....	67
Resim 86. Şeref Akdik, “Köpekli Kadın”, T.Ü.Y.B., 130.5 cmx75 cm, 1930, İstanbul Resim Heykel Müzesi.....	68
Resim 87. Oktay Anılanmert, “Köpek Terbiyecisi”, T.Ü.Y.B., 24 cmx27 cm, 1996.....	69
Resim 88. Mehmet Güleriyüz, “Köpeğin Gölgesi”, T.Ü.Y.B., 60 cmx70 cm, 1975.....	69
Resim 89. Wassily Kandinsky, “Black Relationship”, K.Ü.K.T., 36.8 cmx36.2 cm, 1924, New York, Museum of Modern Art.....	70

Resim 90. Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı”, 1919-1920., Moskova, Rusya.....	71
Resim 91. Alexander Rodchenko, “Kırmızının Zaferi”, T.Ü.Y.B., 78.5 cmx62 cm, 1918.....	72
Resim 92. Theo Van Doesburg, K.Ü.K.T., 29,5 cmx24,5 cm 1923.....	73
Resim 93. Piet Mondrian, “Broadway Boogie-Woogie, 1942.....	73
Resim 94. Piet Mondrian, “Victory Boogie-Woogie”, T.Ü.Y.B., 1944.....	74
Resim 95. Kazimir Malevich, “Kırmızı Kare”, T.Ü.Y.B., 55 cmx55 cm, 1915, State Russian Museum St. Petersburg.....	75
Resim 96. Kazimir Malevich, “Beyaz Üstüne Beyaz”, T.Ü.Y.B., 79,4 cmx79,4 cm, 1918, Museum of Modern Art New York.....	76
Resim 97. Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”, T.Ü.Y.B., 99 cmx99 cm, 1977.....	77
Resim 98. Erol Akyavaş, “Kuşatma”, T.Ü.K.T., 137 cmx264 cm, 1982.....	78
Resim 99. Hamit Görele, “Atom”, T.Ü.Y.B., 145 cmx97 cm.....	78
Resim 100. Ferruh Başağa, “Soyut”, T.Ü.Y.B., 100 cmx120 cm.....	79
Resim 101. Refik Epikman, “Düzen”, T.Ü.Y.B., 95.5 cmx122 cm, 1968.....	80
Resim 102. Cemal Bingöl, “Soyut Kompozisyon”, D.Ü.Y.B., 85.7 cmx58.4 cm.....	81
Resim 103. Şemsi Arel, “Yeşil Kompozisyon”, T.Ü.Y.B.....	82
Resim 104. Şemsi Arel, T.Ü.Y.B., 27 cmx30 cm.....	82
Resim 105. Sabri Berkel, “Soyut Kompozisyon”, T.Ü.Y.B., 38 cmx48 cm, 1975, Huma Kabakçı Koleksiyonu.....	83
Resim 106. Adnan Çoker, "Da Vinci'ye Saygı-Köprü", T.Ü.A.B., 50 cmx200 cm, 2014.....	83
Resim 107. Adnan Çoker, “5 Kare”, T.Ü.A.B., 180 cmx180 cm.....	84
Resim 108. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 1”, T.Ü.K.T., 140 cmx140 cm, 2014.....	87
Resim 109. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 2”, T.Ü.K.T., 105 cmx135 cm, 2014.....	88
Resim 110. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 3”, T.Ü.K.T., 140 cmx140 cm, 2015.....	90

Resim 111. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 4”, T.Ü.K.T., 140 cmx140 cm, 2015.....	91
Resim 112. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 5”, T.Ü.A.B., 140 cmx140 cm, 2015.....	93
Resim 113. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 6”, T.Ü.K.T., 110 cmx125.5 cm, 2015.....	95
Resim 114. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 7”, T.Ü.K.T., 117.5 cmx137.5 cm, 2015.....	96
Resim 115. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 8”, T.Ü.K.T., 105 cmx150 cm, 2015.....	98
Resim 116. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 9”, T.Ü.K.T., 105 cmx125 cm, 2015.....	99
Resim 117. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 10”, T.Ü.K.T., 105 cmx135 cm, 2015.....	101
Resim 118. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 11”, T.Ü.A.B., 85 cmx120 cm, 2019.....	102
Resim 119. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 12”, T.Ü.A.B., 85 cmx120 cm, 2019.....	104

KISALTMALAR

M.Ö.	: Milattan Önce
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
A.Ü.Y.B.	: Ahşap Üzerine Yağlı Boya
D.Ü.Y.B.	: Duralit Üzerine Yağlı Boya
K.Ü.G.B.	: Kağıt Üzerine Guaj Boya
K.Ü.K.T.	: Kağıt Üzerine Karışık Teknik
L.Ü.Y.B.	: Levha Üzerine Yağlıboya
P.Ü.A.B.	: Panel Üzerine Akrilik Boya
P.Ü.Y.B.	: Panel Üzerine Yağlı Boya
T.Ü.A.B.	: Tuval Üzerine Akrilik Boya
T.Ü.Y.B.	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Y.Y.	: Yüzyıl

GİRİŞ

Resim Sanatı tarihi içerisinde yüzey, Rönesans'tan bu yana farklı kullanımlara sahne olurken bu durum tabii ki figür sorgulamaları içinde geçerli olmuştur. Mağara resimlerinde ortaya çıkan figür, günümüz sanatına kadar farklı sanatçılar tarafından gözler önüne serilmesiyle birlikte bir döngü içerisinde ele alınarak günümüze kadar gelmiştir. Resim sanatı kadar eski olan, “Geometrik Form” unsurunun “salt” bir eleman olarak resim sanatına dahil olmasıyla, günümüz sanatçısı bu unsurları harmanlayarak yeni arayışlara girmiştir.

Bu çalışmadaki amaç, resim sanatında yüzey, figür ve geometriksel form unsurlarının sanat tarihi içerisinde belli başlı dönemler ve sanatçılar bağlamında incelenerek, sürecin gelişim ve değişiminin gözler önüne serilmesidir. Bu anlamda figür olarak ele alınan köpek imgesinin toplumda özellikle gençler üzerinde resimlere konu olabilecek bir imge olması adına, fikirler verebileceği düşünüldüğü önemsenmektedir.

Bu çalışma oluşturulurken, çeşitli yazılı ve görsel kaynaklar literatür tarama yöntemlerine uygun olarak kullanılmıştır. Çalışmada seçilen figür ise; köpek imgesi ile sınırlandırılmıştır.

Yapılan bu çalışma ile birlikte Batı Resim Sanatında yüzey, figür ve geometriksel formun hemen hemen her dönemde farklı kullanımlara sahne olduğu görülmüştür. Türk Resim Sanatında ise bu unsurların, özellikle 1950 sonrası birer yapısal eleman olarak resime dahil oldukları görülmüştür.

Uygulanmış olan resimlerle birlikte yüzey, figür olarak seçilen “köpek” ve geometriksel form unsurları ile birlikte adeta bir sentez ortaya koyulmak istenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. RESİM SANATINDA YÜZEY

Yüzey Genel bir ifadeyle üzerinde iki boyutlu çalışmanın yapılabileceği her türlü alan olarak tanımlanmıştır.

Dolayısıyla resim; bir yüzeyde anlamlı ve tutarlı bir bütün oluşturan görüntüler yaratmak için boya kullanma sanatı olarak da tanımlanmaktadır. Gürtuna (2007'den aktaran Cançat, 2016: 23)

Dolayısıyla bu tanımlamalardan da anlaşılacağı gibi resimde yüzey; kompozisyonun betimlendiği alan olmakla beraber, kendi özvarlığı ve betimlemelerdeki derinlik etkisi fonksiyonu bakımından farklı özellikler gösterir. Tuval yüzeyinin, genel itibariyle Resim sanatı tarihinde üç farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Rönesans'ta yüzey perspektifle birlikte derinliği olan bir yanılsama alanına dönüşmüştür. 20. yy.ın başlarında ise, perspektif yerini boya gerçekliğinin vurgulandığı bir düzleme bırakmış, Mondrian, Kandinsky, Malevich gibi sanatçılar, renklerle birlikte keşişen geometrik yüzeyleri kullanarak yeni bir yanılsama alanı oluşturmuşlardır.

20. yüzyılın başında renkçi anlayış, yüzey ve renge dayalı resim ilk olarak Nabiler ve Fovistler'le açığa çıkmıştır. İki akımda yüzeyde derinliği kaldırıp perspektifi yıkarak, form anlayışını renkle sağlamayı amaçlamıştır. Yeni düşünce, tuvaldeki doğa yanılsamasını, üçüncü boyut arayışını reddetmiştir. Nabiler grubundan Maurice Denis bir denemesinde “Unutmayın ki bir resim bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmaktan önce üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir” demiştir. (Lynton, 2009: 17).

1.1. Batı Resim Sanatında Yüzey

Rönesansla birlikte üç boyut kavramı resim sanatına tekrar dahil olurken şüphesiz bu etki Antik Yunan ve Roma sanatında da karşımıza çıkan perspektifle birlikte sağlanmıştır.

Rönesans öncesinde yalın ve ayrıntısız olan arka planda, perspektifin kullanılmasıyla birlikte resim yüzeyinde derinlik etkisi oluşturulmuştur. Bildiğimiz gibi, yassı tuval yüzeyi üzerinde, bir nesnenin üç boyutluymuş gibi resmedilmesi, Rönesans'tan beri süre gelen bir yanılsatma yöntemidir. Bu yöntemde, tuvalin yassılığı görmezden gelinmiş ve tuval bir uzaymış gibi ele alınmıştır. Yılmaz, (2006' dan aktaran Taşkanal, 2012: 15)

Her ne kadar da perspektifin ilk olarak 15.yy'da Filipo Brunelleschi tarafından “tek bakış noktalı” olarak kullanıldığı kabul edilmişse de “Antik Yunan ve Roma dönemlerinden bu yana biline gelen perspektif Hristiyanlık çağıyla birlikte ortadan kaybolmuş, Rönesansla birlikte yeniden gündeme gelmiştir”. Panofsky, (1995'den aktaran Gökova, 2018: 101).

Resim sanatının en önemli araçlarından olan perspektif, ışık-gölge ve hacim Rönesansla birlikte resim sanatına dahil olmuştur. Hacimleştirme de önemli araçlardan olan “gölge ve ışık”, Leonardo da Vinci tarafından nesnenin hacimlendirilmesi için

kullanılmıştır. Bu tekniğin yani hava perspektifinin kullanımıyla, yüzey; flulaşarak bir yanılısama alanına dönüşmüştür.



Resim 1. Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa”, A.Ü.Y.B., 77 cmx53 cm, 1503, Louvre Museum.

Kaynak: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/old-master-paintings-day-sale-n10008/lot.171.html>

İpşiroğlu (2011: 75), sanatçının Mona Lisa adlı tablosunu ifade ederken; “Konturları yumuşatan bir hava tabakası bütün formları dört bir yandan sarıyor ve geride sis perdeleri içinde gözden silinen peyzaj, gözü resim yüzeyinden ayırmaksızın derinliği duyuruyor.” demiştir. (Resim 1)

Rönesans resminde yüzey gerçekliği temsile dayanan üç boyutlu ve derinlik kavramları çerçevesinde sorgulanmıştır. Yüzey ise, salt bir unsur olmaktan ziyade konu ve ifade bütünlüğüne hizmet eden bir unsur olarak görülmüştür.



Resim 2. Giovanni Masaccio, “The Madonna and Child with Saint Anne”, Tempera on Panel, 175 cmx103 cm, 1424, Galleria delgi Uffizi, Florence.

Kaynak: <http://www.masaccio.net/madonna-and-child-with-st-anne>

“Işık, bir resim elemanı olarak Batı resmine Masaccio ile beraber girmiş ve resmin temel elemanlarından birisi olmuştur.” (Tunalı, 2011: 48-49). Bu dönemde kullanılan ışık, doğada görülen bir ışık değil, idealize edilmiş bir ışıktır.

Rönesans’ın klasik anlayışına ve antik Yunan sanatına tepki olarak ortaya çıkan Barok sanatı için hareketlilik esas olmuştur. Rönesans’ın katı durağan ve donuk figür grupları yerini sayıca daha az olan figür gruplarına bırakmıştır. Öte yandan vurgulanacak alana yoğunlaşan güçlü ışık, yüzey üzerinde derinliği sağlarken güçlü kontrastlarla hareketli figürler ve betimlemelerle kendini göstermiştir. En önemlisi ise ışık sadece forma hizmet etmekle kalmamış, aynı zamanda bağımsız bir özellik kazanmıştır.



Resim 3. Michelangelo Merisi da Caravaggio, “Medusa”, A.Ü.Y.B., 1597, Floransa Uffizi Galerisi.

Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2013/05/21/medusa-caravaggio/>

Barok Sanatın önemli temsilcilerinden Caravaggio’nun “Medusa” (Resim 3) adlı yapıtında ise yuvarlak koyu zemin üzerinde gergin ifadeli kesik kadın portresi güçlü sarı tonlarda betimlenmiştir. Saçlarına dolanan yılan figürleri dairesel formdaki zeminle güçlü bir şekilde pasaj yapmıştır. Caravaggio, konuyu daha dramatize ederek izleyici üzerinde güçlü bir korku ve gerilim hissettirmektedir.



Resim 4. Rembrandt Van Rijn, “The Sampling Officials”, T.Ü.Y.B., 191.5x279 cm, 1662, Rijk museum, Hollanda.

Kaynak: <https://www.webstagram.one/tag/thesamplingofficials>

Rembrandt'ın grup portrelerinin en önemlileri arasında gösterilen çalışmada (Resim 4), altı erkek figürün portrelerinde görülen ışıkla birlikte, karanlık fon üzerinde adeta ritmik leke etkisine dönüşen hareketli bir görsellik ifade edilmiştir.



Resim 5. Johannes Vermeer, “Süt Döken Kadın”, T.Ü.Y.B., 45.5 cmx41 cm, 1660, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.

Kaynak: <https://www.pivada.com/sut-doken-kadin-1660-dolaylari>

Hollanda resminin en önemli temsilcilerinden Vermeer'in “Süt Döken Kadın” adlı çalışmasında, merkeze konumlandırılan figür gündelik hayattan bir sahneyi betimlemiştir. Sol taraftan resme dahil olan ışık, figür ve resme ait diğer imgelerle pasaj yaparken, sağ tarafta ise figürü fondan ayırarak kontrast bir alan oluşturmuştur. Böylelikle dar alanda yüzey üzerinde bir espas sağlanmıştır.



Resim 6. Caspar David Friedrich, “Hayatın Evreleri”, T.Ü.Y.B., 1834, Almanya.

Kaynak: <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/05/16/the-stages-of-life-hayatin-evreleri-1835-ressam-caspar-david-friedrich/>

Romantizmde ise arka plan olarak kullanılan “manzara” bu dönemde “fon” olmaktan çıkmış “figür resmi”nin önüne geçmiştir. Alman Romantizm akımının önemli bir sanatçısı olan 20. yy’da eleştirmenler tarafından eserleri daha fazla irdelenen “Casper David Friedrich”in resimlerinde yüzey; daha belirgin bölünmelerle betimlenmiştir. Sanatçının resimlerinde yüzey, neredeyse geometrize olabileceğini düşündürten biçimlerle birlikte daha kısıtlı pasaj özelliği gösteren keskin renk alanlarına dönüşmüştür. (Resim 6).

“Işığın Ressamı” olarak da adlandırılan William Turner ise; renk ve biçim gibi resimsel öğelerle manzaraya yenilikler getirmiştir. Sanatçı, ışık oyunlarından faydalanarak yüzey üzerinde soyut sembolik bir ifadeye başvurmuştur. Hayal gücüyle birlikte düşsel öğelere de başvurarak sembolistleri de etkilemiştir.

Romantik ve dramatik manzaraları resmeden “Turner”, ışık ve renklerin eridiği soyut bir sanata ulaşmıştır. Atmosfer ve ışık etkileriyle birlikte rengi özgürce kullanmıştır. Turner’ın atmosferik bir yüzeyle birlikte eriyen biçimleri, adeta soyut imgelere dönüşmüştür. (Resim 7)



Resim 7. William Turner, “Denizde Kar Fırtınası”, T.Ü.Y.B., 91 cmx122 cm, National Gallery, Londra.

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-t/turner-joseph-mallord-william/joseph-mallord-william-turner-denizde-kar-firtinasi-9200>



Resim 8. Gustave Courbet, “Günaydın Bay Courbet,” T.Ü.Y.B., 129 cmx149 cm, 1854.

Kaynak: <https://www.tarihnotlari.com/gustave-courbet/>

Realizm’de ise konu ve teknik bağlamda akademik üsluplara tepki gösterilmiştir. Konuların idealist bir tarzda ele alındığı Romantizm’e bir tepki olarak başlamış, sıradan veya gerçekçi temalar işlenmiştir. Yüzey ise; bir gerçekliğin betimlenmesinden öteye

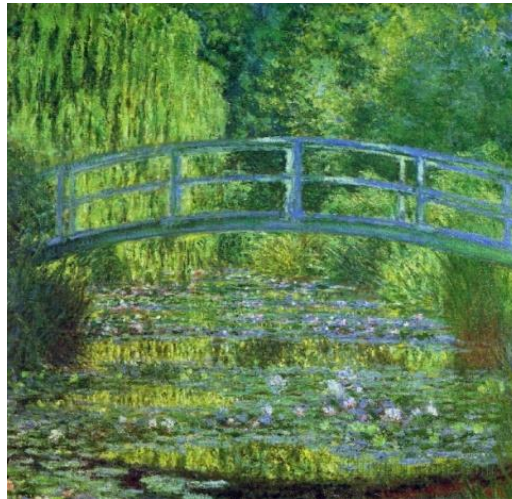
gidememiştir. Realizm’de sanatçılar dramatik teatral öğelerden ve sanatın klasik formlarından uzaklaşma eğiliminde olmuşlardır. (Resim 9)



Resim 9. Francois Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”, T.Ü.Y.B., 84 cmx111 cm, Orsay Müzesi.

Kaynak: [http://elfyasar.blogspot.com/2014/01/koylulerin-ressam-jean-francois - millet.html](http://elfyasar.blogspot.com/2014/01/koylulerin-ressam-jean-francois-millet.html)

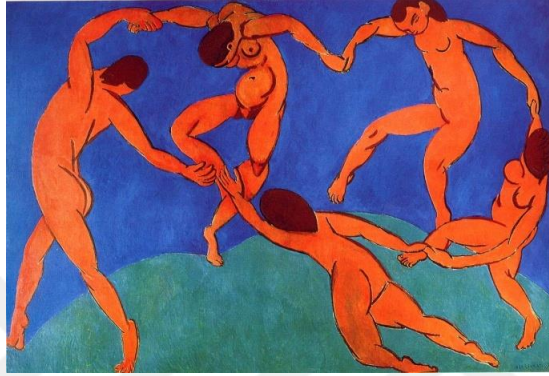
1839’da fotoğraf makinasının icadıyla birlikte sanata ve sanatçıya yeni anlamlar yüklenmiştir. Böylelikle yüzey; resmin diğer elemanları gibi daha özgür ve daha farklı kullanımlara sahne olmuştur.



Resim 10. Claude Monet, "Bridge Over a Pond of Water Lilies", T.Ü.Y.B., 92.7 cmx73.7 cm, 1899, H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer.

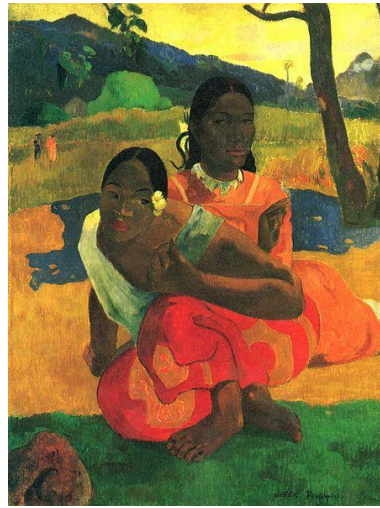
Kaynak: [https:// https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437127](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437127)

Empresyonizmde ise anlık konular resmedilirken mekan derinliği, güneşin renkleri arasında kaybolmuştur. Yüzey ise yoğun ve zengin renk alanlarına dönüşmüştür. (Resim 10) 20. yy. sanatında ilk büyük avangart sanat hareketi olan Fovizmde ise çizgisel perspektif ile verilen derinlik yerini renklerle oluşturulan derinliğe “espas”a bırakmıştır. Yani renk yüzeye çekilmiş ancak rengin espas’ı öne çıkartılmıştır. Henri Matisse’in resimlerinde yüzeyde daha büyük renk alanları, tuvalde kendini göstermeye başlamış, tuvalin yassı yüzeyi vurgulanmıştır.



Resim 11. Henri Matisse, “Dans”, T.Ü.Y.B., 260 cmx391cm, 1909, The State Hermitage Museum, Saint Petersburg.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/411235009716075519/>



Resim 12. Paul Gauguin, “When Will You Marry”, T.Ü.Y.B., 101 cmx77 cm, 1892, The Museum Of Modern Art New York.

Kaynak: <http://www.paulgauguin.org/when-will-you-marry/>

Kuşkusuz günümüz resim sanatına renkçi anlayış Fovistlerle beraber gelmiştir. Fovistlere bu yolu açan sanatçılar içerisinde kuşkusuz “Gauguin”ın payı büyüktür. Sembolist ve sentetizm dönemlere ait eserler üreten Gauguin, doğa betimlemelerinde dahi yüzeyi çeşitli büyüklüklerdeki renk alanlarına dönüştürmüştür. Çoğu kez doğadan bağımsız renk tercihlerinde bulunarak renkçi bir anlatım tercih etmiştir. (Resim 12)



Resim 13. Pablo Picasso, “The Weeping Woman”, T.Ü.Y.B., 60 cmx49 cm, 1937.

Kaynak: <https://www.pablopicasso.org/the-weeping-woman.jsp>

Kübistler ise; yüzey üzerindeki renk oyunları ile, aslında o güne kadarki estetik ilkelerini de bir taraf bırakarak nesnelerin geometrik yapısını ön plana alarak, şekil-zemin ilişkisi bağlamında oluşan kübik, geometrik yapıları ön plana taşıyıp, yüzeyi parçalayarak resim sanatının araçları ile yeniden yapılandırıp inşa etmişlerdir. Yüzey adeta geometrik bir inşa alanına dönüşmüştür.

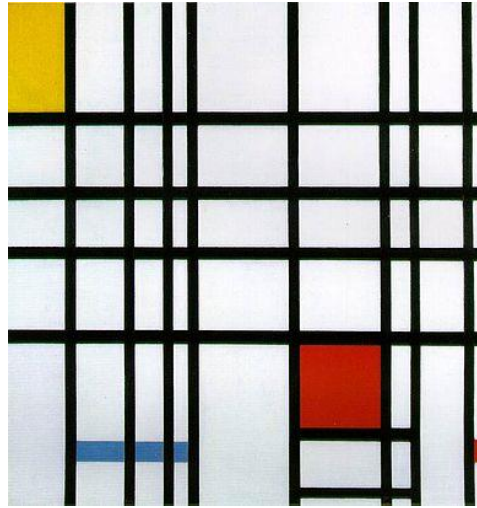
Özet olarak geleneksel perspektifin kırıldığı kübizm ile, “Kübistler resimde düz yüzey vurgusu yapmışlardır. Kavramsal bir anlayışla nesneye yaklaşmışlardır. Çoklu bakış açısıyla tuval yüzeyini çeşitli biçimsel yapıların yerleştirildiği bir ağ sistemi olarak algılamışlardır. Kavukcu (2013’den aktaran Taşkanal, 2015: 35)



Resim 14. Franz Marc, “Hayvanlar Alemi”, T.Ü.Y.B., 196 cmx266 cm, 1913.

Kaynak: <https://www.wannart.com/ekspresyonizm-akimi-resim-sanatina-ne-kadar-hakimsin/>

Alman Dışavurum sanatçısı Franz Marc hayvanları derin düşüncelere dalmış bir şekilde resmederken Fovizm ve Matisse’in canlı renk alanlarından etkilenmiştir. Yüzey üzerinde neredeyse soyuta varan doğa ve hayvan tasvirlerini canlı renklerle ifade etmiştir. Renk, biçim ve içerik bütünlüğü Franz Marc’ın sanatının temel dayanağı olmuştur. (Resim 14)

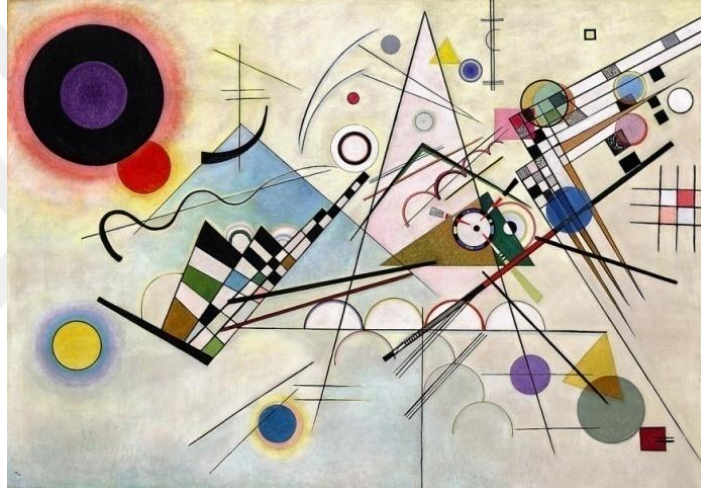


Resim 15. Piet Mondrian, “Composition 2 in Red, Blue, and Yellow”, T.Ü.Y.B., 1930.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mondrian-no-vi-composition-no-ii-t00915>

Soyut sanatçı Mondrian ise Soyut sanatın evrenselliğinden bahsederek resimde dengeyi esas almıştır. Denge ve ritim ile beraber soyutlama üzerinde yoğunlaşmıştır. “Mondrian’ın sanatında varmak istediği denge oynak (kalıplaşmamış) bir dengeydi” (İpşiroğlu, 2011: 53).

Geometrik biçimlerle uyum ve denge arayışında olan sanatçı, nesneleri yüzey haline getirerek, düz ve yalın görsel bir ifade tercih etmiştir. Soyut bir espas anlayışı olan Piet Mondrian, geometrik biçimlerin büyüklüğü ve küçüklüğüyle asimetrik bir durum ifade etmiştir. Sanatçı renk alanlarını siyah kontörlerle çevreleyerek yüzey üzerinde kontrastlıklardan da faydalanarak diri öz bir anlatım seçmiştir. (Resim 15).



Resim 16. Wassily Kandinsky, “Composition 8”, T.Ü.Y.B., 140 cmx201 cm, 1923, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Guggenheim Founding Collection.

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-w-kandinsky>

Mondrian’ın eserlerinin aksine, Kandinsky’nin eserlerinde yüzey üzerinde adeta bir uzay boşluğunda hareket edencesine duran geometrik biçimler çeşitli büyüklüklerde betimlenmiştir. Mondrian’ın resimlerinde tüm geometrik yapılar birbiri ile adeta temas halindeyken Kandinsky’in çalışmalarında ise geometrik yapılar daha serbest halde kurgulanmıştır. (Resim 16)

Soyut ve geometrik sanat akımı olan “Süprematizm” le birlikte, nesneler bir sanat imgesi olma adına önemini yitirmiş, resim sanatı bu öğelerden arındırılmıştır. Bu süreç te geometrik biçimlerin önemi yadsınamaz. Tabii ki ilk kez “geometrinin” resim

sanatına dahil olması süprematizm’le başlamamıştır. Bu durum Cezanne’dan beri vardır. Fakat salt geometrik sanat ilkeleri süprematizm’le birlikte çağdaş sanata yön vermiştir. Kübizm’de bozulan, deforme olan nesne Süprematizm’le tamamen ortadan kalkmıştır. Bu durum tabii ki resmin yüzeyinde daha geniş boya alanlarına sebep olmuş, resim sanatının yüzey gerçekliğini vurgulamasına imkan tanımıştır. Bunun en önemli sebebi ise Süprematizm’in içeriksiz bir anlayışa sahip olmasıdır.

Hislerin öneminden bahseden ve nesnel dünyanın tek başına varlığı anlamsızdır diyen Süprematist sanatçılara göre resim sanatı, nesnesiz bir temsile ulaşmalıdır.

"Malevich hissiyatın belirleyici etmen olduğundan bahsederek, sanatın nesnesiz temsile ancak Süprematizmle ulaşabileceğini söylemiştir. “Ona göre bireysel ayrıcalıklar, hiçlik içinde silinecek ve Suprematist sanatın varmak istediği 'kozmetik-bütün' eşitliğin dengesi olacaktı" (İpşiroğlu, N. ve M. İpşiroğlu, 2011: 58).



Resim 17. Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, T.Ü.Y.B., 79.9 cmx79.9 cm, 1915, Tretyakov Galerisi, Moskova, Rusya.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/malevich-dynamic-suprematism-t02319>

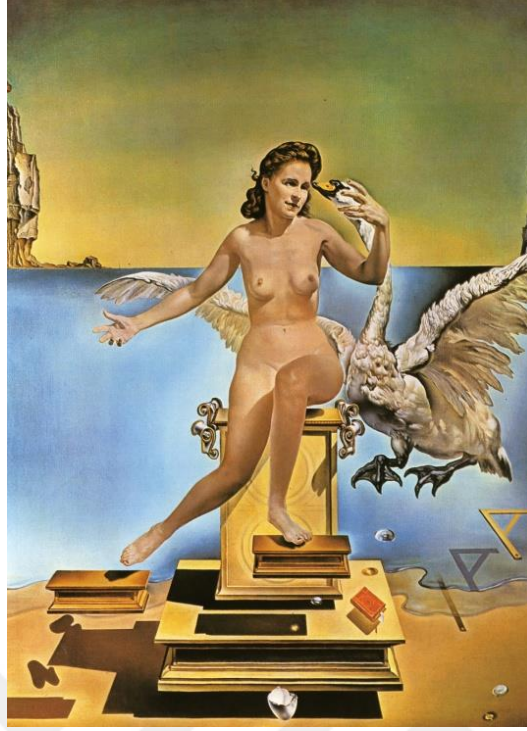
“Malevich’ in sanat anlayışının doruk noktası “beyaz üzerine siyah kare” olarak kabul edilir. Boşlukta yüzdüğü varsayılan kare biçimi ile Malevich yüzeyi etkisizleştirmeye çalışmıştır. (Resim 17) “Kare biçimi ile son aşamaya ulaşan sanat için yalnızca yüzey vardır” (İpşiroğlu, N. ve M. İpşiroğlu, 2011: 58).



Resim 18. Wladyslaw Strzemiński, “Mimari Kompozisyon”, 13c, T.Ü.Y.B, 96 cmx60 cm, 1929.

Kaynak: https://marrickvillegarage.com/2013/07/30/august-projects-2013/mroberts_strzeminskiac/

Derinlik kavramını sorgulayan diğer bir Süprematist sanatçı “Strzemiński” düzlemsel yüzey resimleriyle yüzeyin maddesel gerçekliğine vurgu yapmıştır. Yüzey üzerinde belli zorunluluklara tabi olmayan sanatçı salt geometrik biçimlerle resmin yüzey üzerinde olduğunu vurgulamıştır. Wladyslaw Strzemiński tuval yüzeyindeki her türlü ikilemi ortadan kaldırarak geometrik biçimlerin büyüklükleri ve rengin kromasına göre (gücü-şiddeti) ile yapılan bir espas anlayışı tercih etmiştir. (Resim 18)



Resim 19. Salvador Dalí, “Atomic Leda”, T.Ü.Y.B., 61 cmx49 cm, 1949, Dalí Müzesi.

Kaynak: <https://www.salvador-dali.org/es/museos/teatro-museo-dali-de-figueres/coleccion/132/leda-atmica>.

Surrealist Salvador Dalí'nin birçok resminde görülen büyük yüzey alanları, adeta biçime dönüşen büyük geometrik renk alanlarına dönüşmüştür. Resmin merkezine yerleştirdiği anıtsal kadın figürü aslında eşi “Gala”, “Leda” isimli bir karakter olarak resmedilmiştir. Figür ise sanatçının altın oran hesabıyla yerleştirilmiştir. Sanatçının atom fiziğine gönderme yaptığı resim olarak bilinir. Bunun sebebiyse Hiroşimaya atılan atom bombası olmuştur. (Resim 19)

Belli bir tarzdan ziyade genel bir tavrın adı olarak adlandırılan Soyut Dışavurumculuk'ta ise genel itibarıyla dışavurumcu sanatçılar için bireysel, anlık hisler ve spontane vuruşlar önemliydi. Dışavurumcu sanatçılar duygularını bireysel ve doğaçlama bir şekilde ifade etmiştir. Sanatçılar kendilerine özgü bir üslupla birlikte büyük tuvaler, resimlerin çerçevesiz olması ve geniş boya alanları gibi ortak bir tavır sergilemişlerdir.

Üç boyutluluk heykelin, iki boyutluluk resmin alanıydı. O halde herkes kendi alanına çekilmeliydi. Resim denen şey madem ki hiçbir derinliği olmayan -yassı- bir yüzeye yapılıyordu, o halde bir derinlik yanılsaması yaratmak için uğraşmasına gerek yoktu.

Modernlerin resminde bir derinlik görölse bile, bu, eski ustalarinki gibi sanki içine yürünüp gidecek bir derinlik yanılması değil, ancak gözlerin dolaşabileceği bir yanılmasaydı. (Yılmaz, 2006: 173).

Amerikan soyut dışavurum resminin aksiyon kanadını temsil eden Jackson Pollock 20. yy.ın en önemli sanatçılarından. Damlatma tekniği ile boya karıştırma, fırça kullanımı gibi alışlagelmiş uygulamaları bir kenara bırakmış, derinliği yüzey üzerinde ve uzamı, spontane etkiler yardımıyla aramıştır. “Pollock” bilinçaltı duygularını tuvale aktararak ritmik bir etkiyle derinlik algısı oluşturmuştur. (Resim 20)



Resim 20. Jackson Pollock, “Convergence”, T.Ü.Y.B., 37.49 cmx393.7 cm, 1952, Albright-Knox Art Gallery New York.

Kaynak: <https://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp>

Amerikan Soyut dışavurumunun boyasal renk alanı temsilcisi Mark Rothko ise düz renk alanlarıyla birlikte geniş boyasal alanlara yer vererek yüzeyin iki boyutluluğunu vurgulamıştır. Yüzey resmini Matisse’den öğrendiğini söyleyen “Rothko” için renk ve yüzey daha ön planda olmuştur. (Resim 21)



Resim 21. Mark Rothko, “No.3/No.13”, T.Ü.Y.B., 1949, 204 cmx173 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US.

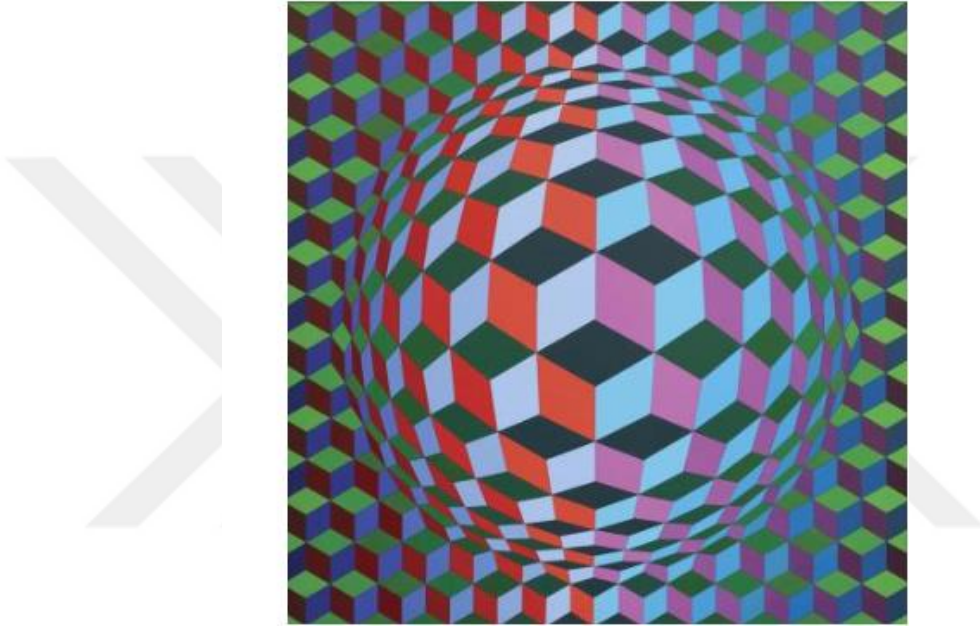
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-3->

Geometrik biçimleri çevrelerinden flulaştırarak derin bir renk atmosferi oluşturan sanatçı, derinliği olan bir yüzey üzerinde bu etkiyi vermiştir. Bununla birlikte tüm geometrik yapılar birbiriyle pasaj halindedir. Yüzey resimlerinde Matisse'den etkilendiğini ifade eden Rothko'nun resimleri hem durağan bir görünümü temsil ederken aynı zamanda da hareket eden bir his uyandırmaktadır. (Resim 21)

“Temsil edilen resim nesnesinden, renk ve yüzey zenginliği Rothko için daha önemli olmuştur. Newman gibi Rothko da resimleri ile mekanı doldurarak, izleyici ile yakın bir ilişki kurmak ve izleyiciyi resmin içine çekme arzusundadır” (Taşkanal, 2015: 58).

Yanılsamanın sadece betimleme ile sınırlı olmadığı, soyut şekiller ya da renk ile de bir yanılsama olabileceğini belirten Victor Vasarely “Op art” adıyla optik sanatın ilk uygulayıcısı olurken, gözün kusurlarından da faydalanarak yükselen, alçalan, geriye doğru giden biçim yanılsamaları oluşturmuştur. Sanatçı, üç boyutlu form izlenimi yaratmak için, mozaik nesneler yapmıştır. Fransız ressam, yüzey üzerinde ki iç içe

girmiş kareler, yuvarlaklar, elipsler, yamuklar ve çokgenler ile çok renkli bir soyutlamaya ulaşarak Op Sanatı'nın en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Yapıtlarında görsel bir devinim egemen olan Vasarely'nin amacı, izleyiciyi rahatsız etmeden, onlardaki saf görsel tepkileri ortaya çıkararak göz yanılsaması sağlamaktır. Resmin temel elemanları olan çizgi, nokta ve şerit gibi göze enteresan gelen kompozisyonları tasarlayan Vasarely, gözün algı kapasitesini zorlamıştır.



Resim 22. Victor Vasarely, “Vega-Cheyt”, 99.5 cmx100 cm, P.Ü.A.B., Collection particulière, Paris.

Kaynak: <http://www.cornettedesaintcyr.fr/html/fiche.jsp?id=7490405>

Eserlerinde optik duyarlılığın ön planda olduğu sanatçı; renk ve çizgiyi matematiksel ve geometrik bir hesaplamanın sonucu olarak tasarlamış, yüzey resim sanatı ile matematiğin bir harmanı olmuştur. (Resim 22)

1.2. Türk Resim Sanatında Yüzey

Türk Resim Sanatında, resim yüzeyini derinlik kaygısı olmadan ilk boyayanlar; minyatür sanatçılarımızdır. Bununla birlikte ilk kez Fatih Sultan Mehmed zamanında başlayan padişah portreciliği geleneğiyle birlikte Batı Resim Sanatı gelenekleri, aşama

aşama minyatür sanatçılarından başlamak üzere hissedilmiştir. Bu anlayış Osmanlı imparatorluğunun batılılaşma hareketleriyle birlikte artarak devam etmiştir. Fakat derinlik kaygısı taşımadan boyanan yüzey anlayışı aslında minyatürcülerimizden sonra kesintiye uğramıştır.



Resim 23. Matrakçı Nasuh, “16. yy. Tebriz Tasviri”, 1603.

Kaynak: [http://www.wikiwand.com/tr/Tebriz_Ku%C5%9Fatmas%C4%B1_\(1603\)](http://www.wikiwand.com/tr/Tebriz_Ku%C5%9Fatmas%C4%B1_(1603))

Osmanlı minyatüründe kent tasvirlerinin gelişiminde önemli rol oynayan Matrakçı Nasuh aynı zamanda Osmanlı minyatürünün en çok bilinenleri arasındadır. Kent tasvirlerinde yüzey, şehirlerin kuşbakışı olarak tasvir edilirken büyük renk alanları ve birkaç adım sonra geometrize olabilecek geniş biçimler göze çarpar. (Resim 23)

Batı Resim Sanatı’nın gelenekleri olan hacimlendirme ve üç boyut gibi unsurlar Türk Resim Sanatı’na öykünme şeklinde girmiş ve Batılılaşma hareketlerinde etkisiyle iyice kendini hissettirmiştir. Müstakil resamlardan sonra gelen “D grubu” ve sonrasında “Yeniler” ve “Onlar” grubuyla beraber Kübist, Konstrüktivist Dışavurumcu vb. etkiler hissedilerek, yüzey boyama gerçekliği öykünme şeklinde tekrar Türk Resim Sanatına dahil olmuştur.



Resim 24. Levni, “Surname-i Vehbi”, 1720.

Kaynak: <https://İslam ansiklopedisi.org.tr/levni>

Osmanlı minyatürünün diğer önemli bir ismi olan Levnî ise Surname-i Vehbi adlı eserinde, III. Ahmed’in şehzadelerinin sünnet düğününden gece gösterilerini tasvir eden minyatürlerinde renkli yüzeyler, Osmanlı eğlence hayatını da tasvir etmiştir. (Resim 24)

Osmanlı’nın son dönemleri ve Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte Türk resim sanatçılarının eğitim amacı ile Avrupa’nın çeşitli şehirlerine gönderilmesi Türk sanat tarihinin seyrini değiştirmiştir. Türk resmindeki batılaşma sürecinde, Kandinsky’nin 1910’da gerçekleştirdiği ilk soyut kompozisyona gelene kadar tüm resim sanatına romantik, gerçekçi, akademik, oryantalist v.b. tarzların hakim olduğunu söyleyebiliriz. Tüm resim tarzları ne olursa olsun doğa çıkışıdır. O dönemde kurulan bütün grupların temelinde figüratif bir anlayış söz konusu olduğu gösterilebilir. 1950’lere kadar ülkenin sosyokültürel değişimleri doğrultusunda sanatı yönlendirdiği gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte çeşitli sanatçılar ülkenin dört bir yanına yollanmasıyla birlikte bir belgesel niteliği ile yapıtlar ortaya çıkmıştır. (Kayapınar, 2016: 14).



Resim 25. Nurullah Berk, "İskambil Kağıtlı Natürmort", T.Ü.Y.B.

Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/>

Nurullah Berk'in "D gurubu"nun ilk yıllarında yaptığı bu çalışmada, Léger ve Lhote atölyelerinde almış olduğu inşacı ve kübist etki, belirgin olarak görülür. İskambil kağıtları, sürahi ve meyve tabağı gibi geometrize edilmiş kübist form ve öğeler yüzey üzerinde merkezde yer almışlardır. İlk dönem resimlerinden sonra, daha geometrize ve inşacı olmakla beraber sağlam desen anlayışıyla figür betimlemelerine de devam etmiştir. (Resim 25)

1950'den itibaren Türk resim sanatı farklı görüşlerin yan yana iç içe gelişme gösterdiği bir döneme girmiştir. Bir yanda ulusal niteliklerin ağır bastığı diğer yanda evrensel anlamlı bir yaklaşımın bir arada yürüdüğü bir ortam yaşanmıştır. Yöresel ve ulusal kaynaklara dönülmesini savunan sanatçılar Batı'dan öğrenilen tekniklerle Türk resmini kendi toplumsal yapı dinamiği ile birleştirerek bir senteze varmaya çalışırken, geleneğin çağdaş yorumunu içeren insanı görsel olarak anlatmak istemişlerdir... Ersoy (2000'den aktaran Kutlu, 2010: 65)

...Yani sanatçılar bir yandan Türkiye'nin toplumsal yaşam koşullarını göz ardı etmeden ve bu koşullara özgü anlatım dili ile Batı'nın biçimsel üslupların bir potada karıştırarak yeni ve özgün yapıtlar üretmek zorunda kalmışlardır. Türk resminin belki de en önemli sorunu bu noktada düğümlenmiştir. Ersoy (2000' den aktaran Kutlu, 2010: 65)

1950'li yıllarda ülkemizde yaşanan birtakım teknolojik, politik ve kültürel değişimlerle birlikte, Türk sanatçılar eskiye nazaran daha fazla batı sanatını diğer bir değişle güncel sanatı takip edebilmişlerdir.

Batılı anlamda Türk Resim Sanatında “Yüzey gerçekliği”ni vurgulayan sanatçılar, Geometrik Soyutlamacılar, Lirik Soyutlamacılar, Geometrik non-figüratifler ve Lirik nonfigüratifler olarak dört başlık altında incelenebilir.

Geometrik soyutlamacılar; Ferruh Başağa, Hamit Göreli, Salih Urallı, Refik Epikman, Cemal Tollu, Sabri Berkel’dir.

Ülkemizde geometrik soyutlamanın görülmesinin en önemli sebeplerinden biri olarak Kübizmi göstermemiz mümkündür. Avrupa’da, Kübizmin etkileri yoğun olarak görülürken birçok Türk sanatçı buna kayıtsız kalamamıştır. Kaligrafik ve oryantal motiflerden sıyrılan bazı sanatçılar, Türk Resim Sanatında da yeni bir anlatım dili olan geometrik yaklaşımlı resim anlayışını tercih etmişlerdir.

Bu bağlamda Türk sanatçıları geometriyi renk ve biçim olarak Avrupa ile benzer zamanlarda ele almış ve direkt olarak özümsemiş gibi gözükmemektedir. Bu soyutlama yöntemiyle birlikte geleneksel Türk sanatlarını ve motiflerinede yer vermeyi ihmal etmemişlerdir (Kayapınar, 2016: 14).



Resim 26. Ferruh Başağa, “Yeşil Soyut”, T.Ü.Y.B., 140 cmx95 cm, 2006.

Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/Ferruh-Ba%C5%9Fa%C4%9Fa>

Ferruh Başağa'nın çalışmaları uyumlu bir geometrik düzen içerisinde yer alırken yüzeyde beliren iç içe geçmiş üçgen formlar eserlerinde sık sık kullandığı yapılar olmuştur. (Resim 26)

1940'larda "Yeniler Grubu"na katılmasıyla birlikte soyuta yönelen sanatçı, aynı zamanda Türk resminde soyut resmin öncülerinden kabul edilmiştir. 1950'ler den sonra çeşitli ülkelerde sergilere katılan sanatçı, geometrize olmuş iç içe geçmiş üçgenlerle soyut kompozisyonlara ağırlık vermiştir.



Resim 27. Cemal Tollu, "Keçili Kompozisyon", Duvar Pano, 150 cmx200 cm.

Kaynak: <http://maksivizyon.blogspot.com/2015/05/cemal-tollu-eser-biyografi.html>

Geometrik soyutlamacı diye tabir edilen Cemal Tollu ise izlenimci "Çallı" atölyesinden mezun olduktan sonra "Kübit", Lhote ve Leger gibi sanatçılardan da eğitim almıştır. Sanatçının eserlerinde kübit etkilerle beraber hacimsel bir etki de söz konusudur. Sanatçı, Batı Sanatı'nın etkileriyle yerel kültür değerlerini kaynaştırmaya çalışmıştır. (Resim 27)

"Lirik Soyutlamacılar; Zeki Faik İzer, (Resim 28) Ercüment Kamlık, Abidin Dino, Turan Erol, Oya Kınıklı, Devrim Erbil, Zafer Gençaydın, Zahit Büyükişleyen, Nejat Melih Devrim, (Resim 29) Burhan Uygur, Güngör Taner" (Turani, 1981: 179).



Resim 28. Zeki Faik İzer, “Yosunlar ve Deniz Kabuğu”, T.Ü.Y.B., 70 cmx44 cm, 1968.

Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/Zeki-Faik-%C4%B0zer>



Resim 29. Nejad Melih Devrim, “La Ville Abstrait”, T.Ü.Y.B., 97 cmx130 cm, 1962.

Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/Nejad-Melih-Devrim>

Cemal Bingöl (Resim 30) ve Adnan Çoker “Geometrik Non-figüratifler” diye adlandırılan grubun önemli temsilcilerindendir.



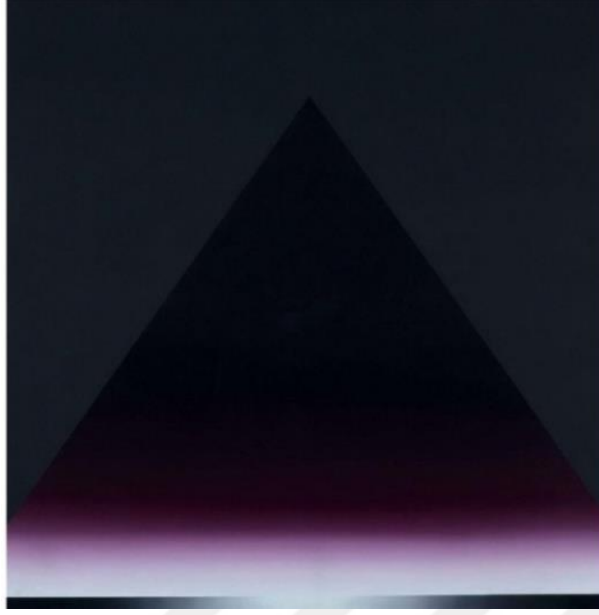
Resim 30. Cemal Bingöl, “Soyut Kompozisyon”, 24 cmx22 cm, K.Ü.G.B., 1956, Eski Nahit Kabakçı Koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.ozbilenlermuzayede.com/muzayedeler-detay.aspx?ID=4&SanatciID=106>

Batıyla eş zamanlı olarak Türk geometrik non- figüratif sanatçıların eserlerinde görülen nesneler büyük renk alanlarıyla parçalanırken, geleneksel yüzey şematizmiyle beraber geometrik renk planlarıyla da çeşitli arayışlara girmiştir. Soyut çalışmalar yapan Türk ressamı, bu süreç içerisinde non – figüratif anlayışla birlikte oldukça kararlı çalışmalar ortaya koymuşlardır.

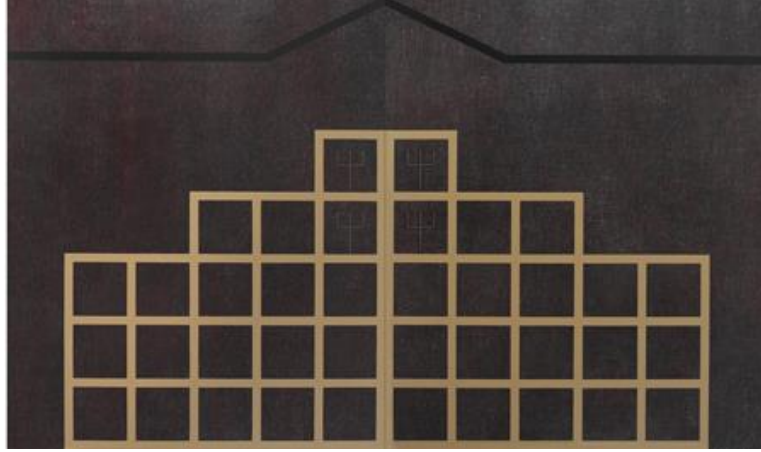
Türk Resim Sanatının önemli soyut temsilcilerinden olan Adnan Çoker temiz, sade aynı zamanda disiplinli bir prensiple, büyük bir gelişim sergilemiştir. (Resim 31)

Adnan Çoker Batı kültürü ile beslenmiş sanatçı kişiliğini kendi geleneksel öz kültürümüzle bütünleştirmiştir. 1965’den itibaren soyut anlatımı yerini daha şematik bir anlatıma bırakmıştır. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden seçtiği bazı öğelerle yeni biçimsel şemalar geliştirmiştir. Somut mimari öğelerden soyut biçimler yaratmıştır. 1964 yılından bugüne resimlerinde hâkim olarak kullandığı renk siyahtır. Siyah zemin üzerine gelen renk değerlerini çarpıcı bir şekilde kullanmıştır. Renk, biçim ve yüzey uyumu biçim elemanlarının dengelenmesini sağlar (Ersoy, 1998: 409).



Resim 31. Adnan Çoker, “Ters Türk Üçgeni”, T.Ü.Y.B., 180 cmx180 cm, 1975-1989.

Kaynak: <https://www.artamonline.com/274-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/5266-adnan-coker-1927-ters-turk-ucgeni>



Resim 32. Halil Akdeniz, "Kültür İmleri", T.Ü.A.B., 240 cmx400 cm, 2010.

Kaynak: <https://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/halil-akdeniz/html-cv/halil-akdeniz.htm>

Geometrik soyut sanatın günümüz temsilcilerinden olan diğer bir önemli sanatçı Halil Akdeniz (Resim 32) ise, sanat anlayışını şöyle açıklamıştır:

Benim sanatım, düşüncelerimin notlarıdır. Her eser, kendi içinde otonom bir yapı ve bütünsellik içerse de, genel olarak düşüncelerimin notlarıdır. Araştırmalarım kişisel seçim ve duyarlılıklarımın yaşamın ve kültürlerin ayrıntılarında bulduklarımın, değişik bağlamlarda ‘şimdi’de sanat düzleminde yansımaları ve kendi sanatsal çözümlerime yöneliktir. <https://www.cnnturk.com/yurttan-haberler/istanbul/resim-sanatinin-ustasi-halil-akdeniz-ikusagda> (21.03.2019)

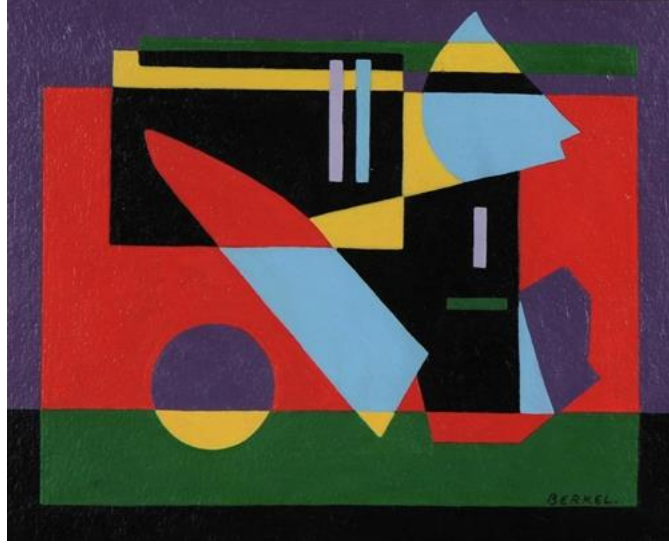
Nejad Devrim, Selim Turan, Fahrün Nisa Zeid gibi sanatçıların içerisinde yer aldığı “Lirik Nonfigüratifler” den Abidin Elderoğlu’nun (Resim 33) görülen eserinde geometrik unsurlar transparan bir etkiyle yüzey üzerindeki kaligrafik öğelerle beraber bir sentezin içinde yer almaktadır.

Abidin Elderoğlu da Sabri Berkel (Resim 34) ve Şemsi Arel (Resim 35) gibi resim mantığı içerisinde kaligrafik imgeler içeren soyut bir anlayışla eserler üretmiştir. (Resim 33)



Resim 33. Abidin Elderoğlu “İsimsiz”, T.Ü.Y.B., 89 cmx116 cm, 1970, Sabancı Üniversitesi Koleksiyonu.

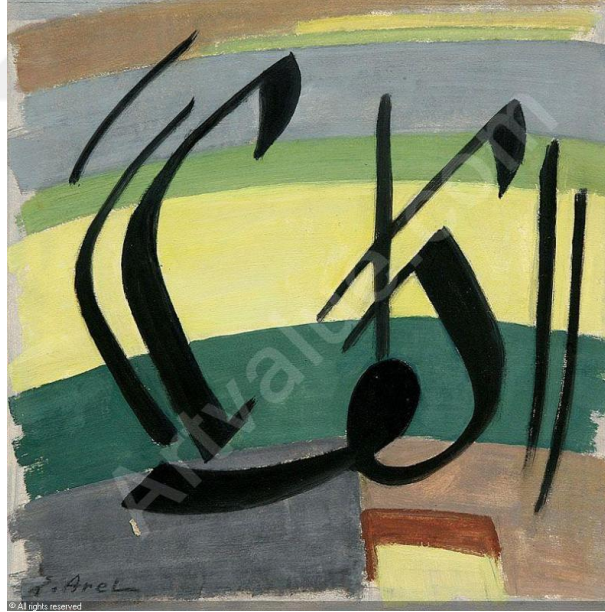
Kaynak: http://digital.sabanciuniv.edu/arsiv/freeaccess/su_sanateserleri/abidin_elderoğlu_01.php



Resim 34. Sabri Berkel, “Kompozisyon”, P.Ü.A.B., 20 cmx25 cm.

Kaynak: <http://www.artsuitesgallery.com/sergi-detay.php?Sergi-ID=42&>

Kategori =2



Resim 35. Şemsi Arel, “Yazılı Kompozisyon”, P.Ü.Y.B.

Kaynak: [http://www.ansiklopedi.biz/biyografi/semsi-arel-hayati-ve-](http://www.ansiklopedi.biz/biyografi/semsi-arel-hayati-ve-eserleri)

eserleri

İKİNCİ BÖLÜM

2. RESİM SANATINDA FİGÜR

Sanatın hemen hemen her dalında sıklıkla duyulan “Figür”ün tanımını Turani (1990: 42) şöyle ifade etmiştir; “Resim ve heykel sanatlarında doğadan alınmış canlı ve cansız varlıkların betimlenmesi ya da düşsel olarak kurgulanan her türlü nesne ve varlık, figür olarak adlandırılır.”

En bilinen anlamıyla “İnsan figürü” görsel sanatlarda ise betimlenen doğal ya da düşsel varlıklar olarak adlandırılan “figür”, resim sanatının ilk örnekleri olması bağlamında insanlık tarihi kadar eskidir denilebilir. M.Ö. 40-50 binli yıllarda Fransa’da “Lascaux” İspanya’da “Alta Mira” mağaralarında gerçekçi bir şekilde resmedilen “hayvan resimleri” tamamen bir beslenme ihtiyacının giderilmesi amacıyla (büyük amaçlı) yapılan resimlerdir. Günümüz sanatında figür her ne kadar da “İnsan figürü” kavramıyla özdeşleşmiş olsa da, resim sanatında “figür” hayvan betimlemeleriyle başlar. Her çağın kendi doğruları içinde anlamlandırılan bu eski imge; tanrısallık, fantastik vb. birçok anlam bulmuştur. Ayrıca daha sonraki kültürlerde insanın betimlenmesinin gerektirdiği çeşitli değer ve oran ölçülerine göre değişen bir gelişim yaşamıştır. Bu tür kültürlerde ve özellikle de batı sanatında insan figürünün betimlenmesi, nesnel gerçeğe öykünmekten çok, çeşitli üslup eğilimlerin gereklerine göre biçim bulmuştur.

2.1. Batı Resim Sanatında Figür

Figür geleneklerinin temellerini eski Yunan ve Roma sanatından alan “Batı Sanatı” figüratif resimde Rönesans’la birlikte zirve yapmıştır. Figür; İlk kez bilimsel anlamda yine bu dönemde irdelenmiştir. Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans, aynı zamanda bilimde, sanatta ve akla gelebilecek birçok alanda insanı ele alarak onun yeniden doğuşunu da gerçekleştirmiştir.

Bu anlamda Rönesans sanatçısı adeta bir kaşif gibi resim sanatına keşfedilmemiş yeni konular ve keşfedilmemiş plastik unsurlar kazandırmıştır. Rönesans’la birlikte doğup gelişen portre sanatı insanın hem fiziksel özelliklerini hem de iç dünyasına tutulan ayna olmuştur (Akyürek, 1991: 80).

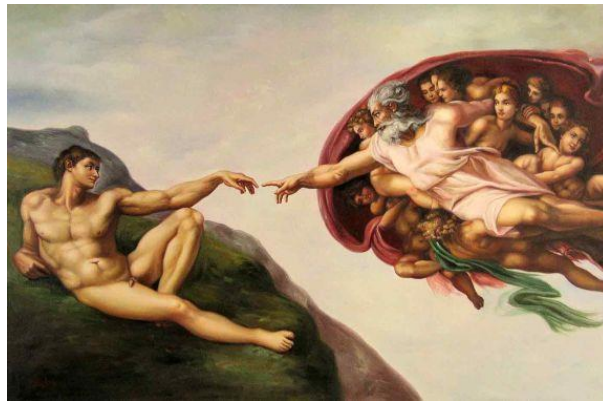
Bu dönemde figürler, piramidal düzen içinde yerleştirilmiştir. (Resim 36)



Resim 36. Raffaello Sancio, “İskenderiyeli Azize Caterina”, A.Ü.Y.B., 72.2 cmx55.7 cm, 1507, The National Gallery, Londra.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/360639882636003960/>

Yüksek Rönesans’ta ise Michelangelo’yla birlikte kendini hissettiren “Dev Figür” ve figürü nesnelliğinden ayıran ruhsal bir görüntü kazandıran, farklı bir eğilim vardır. Bu anlamda figür iki ayrı boyut kazanır. Figürü daha gerçekçi işleyen kuzey sanatı doğalcı yönüyle güney sanatından ayrılır. Michelangelo’dan hareketle Maniyerizm’in, klasik ölçülere karşı bir tutumla geliştirdiği biçim ve içerik karşıtlığı geliştirmiştir. (Resim 37)



Resim 37. Michelangelo Buonarroti, “Adem’in Yaratılışı”, 1512, Fresk, Sistina Şapeli.

Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2012/05/02/ademin-yaratilisi-the-creation-of-adam-michelangelo/>

Michelangelo figürü, nesnelliğinden arındırarak, duyumsal ve ruhsal enerjilerin arasındaki gerilimin biçimsel karşılığına dönüştürmüştür. Barok dönemde figür en hareketli biçimine kavuşur ve sahne kısa bir bakış uzaklığından görünür. Figür, çeşitli kısaltım (rakursi) alanları içinde ele alınarak bu hareket etkisi daha da şaşırtıcı bir hal alır. El-kol hareketleriyse (jestüel hareket) teatral düzeyde abartılmıştır.

Barok figürün karşısında, nesnel güzelliğe içsel bir derinlik kazandıran bir başka yaklaşım biçimiyle hareket eden Rembrandt Van Rijn ise, figüre özgü kişisel ve tinsel ifadeleri ruhi bir boyutta işler. Barok, anlatıma çeşitlilik ve vurgu kazandırmış, bu etki Yeni Klasikçilik ve Romantizm’de çok etkili olmuştur. (Resim 38)



Resim 38. Rembrandt Van Rijn, “Gece Devriyeleri”, T.Ü.Y.B., 363 cmx437 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Kaynak: [http://www.sanatinoykusu.com/aslinda-gun-isiginda-betimlenen-gece - devriyesi-rembrandt/](http://www.sanatinoykusu.com/aslinda-gun-isiginda-betimlenen-gece-devriyesi-rembrandt/)

18. yy.’dan itibaren insanın bireyselleşmesiyle beraber artık gündelik yaşama ait durumlarda betimlenirken, kadın figürü ise 19. yy.’la birlikte hem cinsel bir sembol hem de estetik bir nesne olmuştur. Romantizmde figür, peyzajın içerisinde etkin olmayan bir öge iken, 20. yy.’la birlikte ise resmin ilgi merkezine yerleşmiştir.

Barok sonrası ise, Neoklasizm, Romantizm ve Realizm önemli akımlar olarak ortaya çıkmaktadır. Fransız ihtilalinin (1789) yaşandığı bir dönemde beliren Neoklasizm’de ise Jacques Louis David, akımın önemli bir sanatçısı olarak görülmektedir. Sanatçı bir yandan mitolojiden ilham alırken öte yandan idealize edilmiş formlarını resimlerindeki kahramanlara dönüştürmüştür. (Resim 39) Jacques Louis David’in, “Horatius Kardeşlerin Yemini” en bilinen eserleri arasındadır.



Resim 39. Jacques Louis David, “Horatius Kardeşlerin Yemini”, T.Ü.Y.B., 330 cmx423 cm, 1784.

Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2012/07/19/horaslarin-yemini-oath-of-the-horatii-david/>

1839’da fotoğraf makinasının icadıyla birlikte resim sanatçısının yeni bir yöne kayması adeta bir zorunluluk haline gelmiş, sanata ve sanatçıya yepyeni anlamalar yüklenmiş ve tüm bunların sonucu olarak Empresyonizm (İzlenimcilik) ortaya çıkmıştır. Modern resim sanatında ilk büyük devrimci hareketi gerçekleştirmiş sayılan izlenimci sanatçılarla anın etkisinin yakalanması, ışığın nesneler üzerinde bıraktığı etkinin ressam tarafından belirginleştirilmesiyle resimde konu, teknik renk gibi önemli unsurlar değişmiştir. (Resim 40)



Resim 40. Claude Monet, “İzlenim”, T.Ü.Y.B., 48 cmx63 cm, Musée Marmottan
Monet, 1872.

Kaynak: <http://www.dergibursa.com.tr/dogadan-isik-dolu-izlenimler/>

20. yy.ın başında Paris, modern sanatın adeta merkezi haline gelmiş, dönemin sanatçıları kente akın etmişlerdir. Yüzyılın ilk yirmi yılında yer alan bütün modern akımlar, ayrıntılı ve gerçekliği yansıtmaya fikrini ortadan kaldırmayı amaçladılar. Bunun yerine iki boyutlu, kendine ait kuralları olan eserler ortaya çıkardılar. 20. yüzyıl başındaki temsile dayalı sanat anlayışı yerine, çok yeni ve çok önemli bir anlayış ortaya çıkmıştır. Sanat tarihi açısından bir devrim sayılabilecek “Kübizm”le birlikte Pablo Picasso ve Georges Braque, konuyu aynı anda farklı açılardan göstererek sunabilecek, geometrik biçimli şekiller kullanmışlardır.



Resim 41. Pablo Picasso, “Guernica”, T.Ü.Y.B., 349.3 cmx776.6 cm, 1937.

Kaynak: <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/06/22/guernica/>

İspanya'nın, 1936'da yaşamış olduğu iç savaşı anlatan eserde, milliyetçi kesimin cumhuriyetçileri vurma sahnesini betimleyen “Picasso” insan ve hayvan figürlerini de kullanmıştır. Koyu tonlardan oluşan bir yüzeyde yer alan kübik geometrik biçimlerden oluşan eserde bir korku ve gerilim hissedilmektedir. (Resim 41)

20. yy.’da adeta bir devrim yaratan kübizm ve tabii ki uygulayıcıları olan Picasso ve Braque, doğanın gerçekliğini kübist bir anlayışla yansıtırken, sanat tarihi içerisinde de yeni bir kapıyı aralamış oluyordı. İtalya’da ise 1909’da endüstriyel gelişmeleri izleyen ve destekleyen bir sanat akımı ortaya çıktı. İnsanlığa yararlı olmayı amaçlayan Fütürizm’in temsilcileri hızı ve hareketliliği resimlerine konu olarak aldılar.



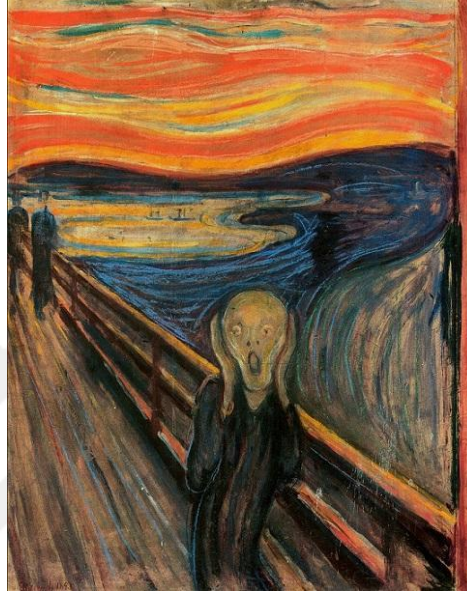
Resim 42. Umberto Boccioni, “Mızraklı Süvarilerin Taarruzu”, K.Ü.K.T., 1915, Jucker Milano.

Kaynak: <http://www.gaziakademikbakis.com/dosyalar/50c2af65-2fde-44a1-be31-249917462f6e.pdf>

Fütürist sanatçı Boccioni; 1915 tarihli “Mızraklı Süvarilerin Taarruzu” isimli eserinde Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ve Rus askerleri arasındaki mücadeleyi konu almıştır. (Resim 42)

Doğadan ziyade kişisel tutumun ve tavrın etkin olduğu Ekspresyonizmde ise ister spontane olsun ister kurgusal bir kompozisyon olsun sanatçının duyguları ve tavrı en belirleyici öğedir. Bir hayat tarzı olarak da görülen “Ekspresif Tutum”, Ekspresyonist eserlerin en belirgin özelliği olmuştur.

Ruhsal ve duygusal konuları işleyen Norveçli ekspresif sanatçı Edward Munch “Vampir” ve “Madonna” da dahil en ünlü eserlerini Almanya’da resmetmiş, dışavurumculuk akımının gelişmesine önemli katkıları olmuştur. Başlangıçta resimlerinde egemen olan içe dönük ve karamsar havanın yerini, yaşamının son yıllarına doğru yaşama sevinci almıştır.



Resim 43. Edward Munch, “Çıglık” , T.Ü.Y.B., 84 cmx66 cm, 1893, Norveç Ulusal Galerisi.

Kaynak: <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/ciglik-tablosu-ve-ressam-edvard-munchun-hikayesi-28896649>:

“Hayatın Frizleri” adlı serinin de bir parçası olan Çıglık; (Resim 43) ilk adı ile “Umutsuzluk”, üzüntü ve aşk gibi daha çok soyut öğeleri işlemiştir. Sanatçı, diğer birçok eserinde olduğu gibi, Çıglık adlı eserinin de, birçok versiyonunu yapmıştır.

Ekspresyonizm’de (Dışavurumculuk) sanatçılar doğaya adeta gözlerini kapayarak zihinden çalışmışlardır. Kişisel görüşün ön plana çıktığı resimlerde sanatçılar doğrudan doğruya kendiliğinden, spontane yapılmış etkisini vermişlerdir. Bir yaşam tarzı olarak görülen Ekspresyonizm tamamen insanın içine yönelmiştir. “Hiçbir sanat akımına ve modern sanat hareketine katılmamış olan Alman sanatına yön veren Kirchner (Resim 44) çoğu Ekspresyonist sanatçı gibi somut resim değil, insanın içini anlatan, yansıtan resimler yansıtmıştır (Turani, 1999: 559).



Resim 44. Ernst Ludwig Kirchner, “Gece Işığında Caddede Dolaşanlar”, T.Ü.Y.B., 87 cmx68 cm, 1927.

Kaynak: <http://www.artacademy.com.tr/dbpics/Dictionary/117.jpg>

2.2.Türk Resim Sanatında Figür

Türk Resim Sanatında figür öğesinin göze çarptığı minyatürleri çoğunlukla Osmanlı sanatında görülmektedir. Bununla birlikte;

Minyatürleri hakkında çok fazla bilgiye ulaşılamayan Selçuklu sanatından sonra, Osmanlı sanatı 14. ve 15. yüzyıllarda gelişim göstererek, 16. yüzyılda ise olgunlaşma dönemine girerek klasik biçimini almıştır. Ayrıca Osmanlı sanatı, Klasik İslam kültürüne dayalı ancak yeniliklere açık bir yaratıcılığın ürünü olmuştur. Bu yaratıcılık özellikle çini ve minyatür sanatında kendini göstermiş, mimarlıkla yücelmiştir. Ayrıca, yarattığı plastik sanatlarda kendine özgü bir üslubu da gerçekleştirmiştir. Bu üslup, monarşik dönemlerin tüm büyük kültürlerinde gözlemlenen, çağlara özgü bir biçimleme ile ilgili olmuştur. Kuran (2008’den aktaran Pehlivan, 2010: 27).



Resim 45. Gentile Bellini, “Fatih Sultan Mehmet”, T.Ü.Y.B., 69,9 cmx52.1 cm, 1480, Victoria ve Albert Müzesi.

Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2017/04/05/fatih-sultan-mehmet-sultan - mehmet>

Osmanlı İmparatorluğu'nda değişim Fatih Sultan Mehmet zamanında, İstanbul'un alınmasıyla, birlikte Batılılaşma adıyla başlamıştır. Fatih Sultan Mehmet'in Batılı sanatçıları saraya davet etmesiyle birlikte aslında Osmanlı minyatür sanatı da bir gelişim ve değişimi sürecine girmiş ve gelişimini yepyeni etkilerle sürdürmüştür. İlk kez Padişah portreciliğinin başlaması da yine bu dönemde Fatih Sultan Mehmet'in kendi portresini yaptırmalarıyla başlamıştır. Fakat Fatih Sultan Mehmet önce Belliniye saraydan birçok kişinin portresini resmettirerek bir anlamda sanatçının da yeterliliğini de görmek istemiştir. (Resim 45)

Saraya gelen Avrupalı ressamlarla başlayan yağlı boya portrecilik Osmanlı nakkaşlarının elinde kısa bir süre içinde minyatür portreciliğine dönüşmüştür. Dönemin önemli minyatür sanatçıları arasında Sinan Bey, öğrencisi Şiblizade Ahmet sayılabilir. Fatih Sultan Mehmet'in (Resim 46) bağdaş kurmuş otururken, bir elin de hükümdarlık simgesi mendil, ötekinde gül tutan tasvirinin Sinan Bey tarafından yapıldığı kabul edilmiştir (Sözen, 1998: 125).



Resim 46. Sinan Bey, “Fatih Sultan Mehmet Portresi”, 1480.

Kaynak: <https://www.uludagsozluk.com/k/g%C3%BCI-koklayan-fatih-sultan-mehmet-portresi/>

Victoria Albert Müzesi küratörlerine göre; Fatih Sultan Mehmet portresini resmettirmeden önce Bellini'ye saraydan çeşitli kişilerin portrelerini yaptırarak onun yeteneğinden emin olmak istemiştir. <https://www.cnnturk.com/2009/kultur.sanat/diger/12/16/fatihin.portresi.muze.degistir-di/555641.0/index.html> (20.02.2019)

Önemli minyatür ustalarından olan Mehmet Siyahkalem ise Bozkır Sanatıyla birlikte figüratif resim açısından da önemli bir isimdir. Bozkır Sanatını bilmediğimiz bir yanıyla bize yansıtmış, göçebelerin yaşamlarını anlatan eserler vermiştir. Doğalcı sanat

gelenegiyle birlikte dışavurumcu bir üslup Mehmet Siyahkalem resimlerinin karakteristik bir yanıdır. (Resim 47)



Resim 47. Mehmet Siyahkalem, "Kâr-ı Üstad Muhammed Siyah Kalem" imzalı.

Kaynak: <http://www.gezgindergi.com/siyah-kalemin-seyah-kelami>

Türk minyatürünün ana karakterini belirleyen örnekler ise, Yavuz Sultan Selim döneminde ilk eserlerini vermiştir. Konusu sefer olan tarihi yazmalardan ve resimlerden en önemlileri; yazar, ressam, hattat ve matematikçi olan Matrakçı Nasuh tarafından resmedilmiştir.

Kanuni dönemi ise kitap resimlerinin yanı sıra, portre ressamlığının da önemli örneklerinin verildiği bir dönem olmuştur. Nigari mahlasını kullanan Türk denizcisi Haydar Reis'in yaptığı Kanuni Sultan Süleyman, Sultan II. Selim ve Barbaros Hayrettin Paşa'nın portreleri, Fatih döneminde başlayan Türk portreciliğinin en güzel örneklerindendir. Sözen (1998'den aktaran, Pehlivan, 2010: 30).

Osmanlı'da geleneksel minyatür anlayışının çözülmesi ise III. Ahmet (1703-1730) dönemine rastlar. Fransız sarayının hayat tarzına büyük bir öykünme başlamış, batı kültürü moda haline gelmiştir. "... Bu dönemde Levni tarafından resimlenen bir kitapta, üçüncü boyutun gösterilmesi yönünde bazı işaretler görülmüştür." (Arsal; 2000: 39).

Levni'nin ilk büyük çalışması; Dimitri Kantemi'nin Osmanlı Tarihi ile ilgili kitabı için II. Mahmut'a kadar hüküm süren yirmi iki padişahın portreleridir.

Topkapı Sarayı Kütüphanesindeki "Silsilename" de ise I. Osman'dan III. Ahmet'e kadar olan yirmi üç padişahın portresi bulunur.

Levni'nin belli bir metne bağlı olmadan hazırlamış olduğu portrelerde Nakkaş Osman'dan itibaren başlayan geleneksel oturma şekli görülür. III. Ahmet portresi hariç diğerleri yastıklı minderler üzerinde resmedilmişlerdir. Padişahların başları hafif sağa ya da sola dönük rahat bir pozisyon içerisinde resmedilmiştir. (Resim 48)



Resim 48. Levni, “Surname-i Vehbi”, 1720.

Kaynak: http://www.wikiwand.com/tr/III._Ahmed

Kullandığı Levnî mahlası olup gerçek ismi değildir, çok yönlü, renkli anlamına gelmektedir. Çalışmalarında kendisinden önceki ustaları izlemekle beraber, kendine has üslubunu da geliştirerek Lâle Devri’nin şaheserleri sayılan eserlerini üretmiştir.

Sanatçı tasvirlerinde boyayı yan yana değil üst üste sürerek hacim ve ton arayışlarına girmiştir.

Batı tipi resim eğitiminin verildiği ilk kurum ise 1773’te kurulan Mühendishane-i Bahri-i Humayun olmuştur. Fakat 1795’te kurulmuş olmasına rağmen Mühendishane-i Berri-i Humayun daha iyi organize olmuş ve çok daha etkili olduğu için batılı anlamda kurulan ilk resim okulu olarak adlandırılmıştır. Batı usulünde resim yapan ilk önemli sanatçıların yetiştirildiği Mühendishane-i Berri Hümayün (1795) adlı askeri okulda, perspektif, modle, ışık ve gölge gibi birçok yeni resim tekniği ve kuralları eğitim-öğretim programı içinde yer almıştır.

“Türk Primitifleri diye bilinen ilk kuşak ressamları, figürsüz, dingin, değişmez saf bir dünyayı resmetmişlerdir” (Duben 2007: 36). Gerçek doğa görüntüleri ile doğadışı bir rüya alemini birlikte yaratan sanatçılar, Türk resminde minyatürden gerçekçi üsluba geçişi temsil etmişlerdir.

Şeker Ahmet Paşa'nın doğa resimlerinde ve Süleyman Seyyid'in natüremortlarında izlenen keskin bir gözlemciliğe karşın, figürden kaçınmaları, İslam geleneğinde sureti günah sayan inancın yarattığı çekingenliğe bağlanabilir. Çekingenlik göstermeyen Osman Hamdi de ise figür, resmin en baskın öğesidir. Rahle Önünde Kız, geleneksel inançlara, örf ve adetlere meydan okuyan bir yapıttır (Duben, 2007: 36).



Resim 49. Osman Hamdi Bey, “Rahle Önünde Kız”, T.Ü.Y.B., 1880.

Kaynak: <https://twitter.com/celinesymbioss/status/811288371951796224>

Osman Hamdi Beyin, “Rahle Önünde Kız” adlı eserinde, Türk çinilerinin önünde hafif başı açık bir şekilde kuran okuyan kız figürü, o güne kadar hiçbir Türk ressamının, cesaret edemeyeceği bir şekilde resmedilmiştir. (Resim 49)

Türk Resim sanatında bugünkü adıyla Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar fakültesi olan Sanayi Nefise mektebinin kuruluşuna kadar, askeri okullarda verilen sanat eğitimiyle birlikte askerlik mesleğinin bir arada götürülmesi, pek örneğine rastlanılmayan bir durum olmuştur.

“Batı anlayışında resmin yaygınlaşması ve benimsenmesinde de bu kuşağın çok önemli rolü olmuştur. 1883’den itibaren resim öğrenimi sivillerin eline geçmiş ve gelişebilmek için yeni bir zemin bulmuştur.” Ersoy (1998’den aktaran Pehlivan, 2010: 45). “İlk açılan Sanayi-i Nefise Mektebi’nin öğretmenleri genellikle yabancıdır ve eğitim akademik gerçekçi bir çizgide olmuştur.” Gören (1998’den aktaran Pehlivan, 2010: 45). Ancak 1914 Kuşağı üyeleri, ülkeye döndüklerinde Sanayi-i Nefise’deki öğretim kadrosuna katılmış, okulun yabancı öğretim üyelerinin otoritelerini yavaş yavaş kaybetmelerine neden olmuşlardır. “Bu yeni öğretmenler dalgasıyla birlikte, gösterişe ve beceriye dayalı zanaatkarlık ideali yerini, yaratıcılığı amaç edinen, özellikle rengin

önemini vurgulayan ve portre resmine duyulan ilgiyi arttıran bir anlayışa bırakmıştır.”
(Arsal 2000: 79)



Resim 50. İbrahim Çallı, “İstiklal Savaşı’nda Zeybekler, 1923”, T.Ü.Y.B., 1913.

Kaynak: <https://salutatorium.com/2018/07/13/ibrahim-calli-136-yasinda/>

İbrahim Çallı’nın “İstiklal Savaşı’nda Zeybekler” adlı eseriyle ilgili (Resim 50) ilginç bir anısı da vardır. Çallı, Atatürk’ün isteği üzerine atı çok zayıflamış bir şekilde tekrar boyar. Etnografya Müzesi’nde bir sergi açar. Bu sergide de yer alan İstiklal Savaşı’nda Zeybekler tablosunu gören Atatürk, Çallı’ya döner ve “Biz Kurtuluş Savaşı’nda yiyecek ekmek bulamıyorduk, senin resmindeki atlar nasıl semirmiş böyle?” diye sorar. Usta ressam malzemelerini alır ve tablosundaki atı bir deri bir kemik olarak resmeder.

1923-1933 yıllarında Türkiye’nin kültür politikası, çağdaşlaşmak için sanat alanında en uygun olanı uyarlamak olarak belirlenmiştir. Sanat alanında Kübizm’in gelecekçi ve yapısalcı nitelikleri ile yeni ulusun sanatına en uygun akım olduğu düşünülmüştür. Ama oluşacak yeni ortamda Türk Kübizmi ulusal nitelikleri ile diğerlerinden farklı olacaktır (Yaman, 1994: 156).



Resim 51. Refik Epikman, "Bar", 1928, T.Ü.Y.B., 46 cmx55 cm, Resim Heykel Müzesi, İstanbul.

Kaynak: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/395336>

Refik Epikman'ın "Bar" adlı eseri, 1928 yılında resmedilmiş olup resimde kompozisyon içerisinde yer alan figürlerin kübist-konstrüktivist bir anlayışla biçimlendiği görülmektedir. (Resim 51) Kompozisyonda etkili olan ışık, loş bir ortamı betimleyecek niteliktedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan dans eden çift, belirgin bir hareket etkisini yansıtacak şekilde biçimlenmiştir. Bu hareket etkisi, figürler üstüne düşen parlak ışık ve devinimin gereği biçim bozma çabasıyla desteklenerek sergilenmiştir. http://www.sanathaber.net/haber/turk-resim-sanatinda-iz-birakmis-20-siradisi-ressam.../5371/tr_ (01.11.2018).



Resim 52. Zeki Kocamemi, "Genç Kadın", T.Ü.Y.B., 1946.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/yemine367/ahmet-zeki-kocamemi>

D Grubu, Türk resim sanatının Batı resim sanatını geriden takibine son verdikten sonra Türk resim sanatı için kimlik arayışına girmiştir. 1934 yılından sonra başlayan ve 1940 yılından itibaren hızlanan Anadolu insanı ve onun sosyal yaşantısına, rengine, desenine bir yaklaşım söz konusu olmuştur (Çeken, 2004: 95).

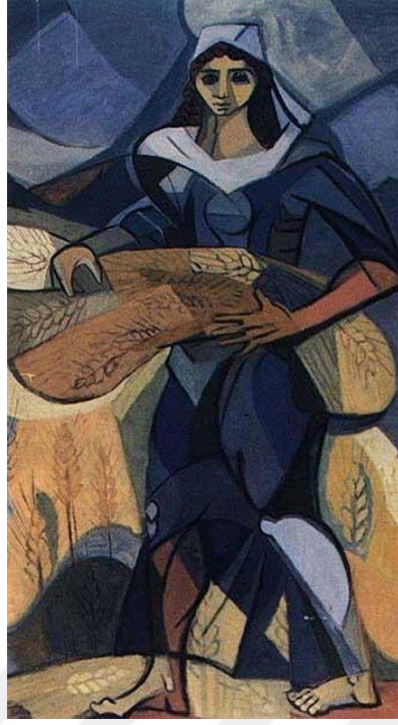
Zeki Faik İzer’ den başka Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu’ndan oluşan gruba “D Grubu” isminin verilmesinin nedeni 4.sanat grubu olması nedeniyle alfabenin 4.harfi olan D harfini isim olarak seçilmesidir.



Resim 53. Zeki Faik İzer, “İnkılap Yolunda”, T.Ü.Y.B.,176 cmx237 cm. 1933.

Kaynak: <https://isteataturk.com/g/icerik/Zeki-Faik-Izer-Inkilap-Yolunda-1933/> 1571

... Delacroix’den mülhem (esinlenmek) olmuştum. Aslında bu fikri bana Heykeltıraş Ali Hadi (Bara) vermişti. ‘Çaldı’ dediler. Açıktı, oysaki durumumuz...” diyerek resmin öge düzeni ve şematizasyonunu Delacroix’nın “Özgürlük Halka Yol Gösteriyor” adlı tablodan esinlendiğini belirttiği resmi, kimi çevrelerce çok beğenilmiştir. (<https://isteataturk.com/g/icerik/Zeki-Faik-Izer-Inkilap-Yolunda-1933/1571> (22.11.2018).



Resim 54. Cemal Tollu, “Ekin”, T.Ü.Y.B., 194 cmx114 cm, İzmir Resim Heykel Müzesi.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/03afmzgmo05suzv/cemal-tollu/>

D Grubuna göre Türkiye’deki resim ve heykel anlayışı en azından elli yıllık bir gecikme gösteriyordu ve empresyonist eğilimleri reddeden grup kübist ve konstrüktivist akımlardan yola çıkarak sağlam bir desen ve inşa temeline oturtulmuş bir sanatsal anlayışı ilke edinmiştir. Nurullah Berk’e göre, D Grubu’nun birlikteliği aralarındaki bağla ilişkili olarak estetik ve ideolojiktir. Üsluplarında kübizm ve konstrüktivizmin yanı sıra yumuşatılmış bir dışavurumculuk mevcut olmuştur. Renkler empresyonist biçimden çok daha biçimsel ve plastiktir (Akay, 2005: 70-71).

Türk resim sanatında yeni bir gelişmeyi amaçlamış olan ve “Yeniler” adı altında buluşan isimlerden; Kemal Sönmezler, Nuri İyem, Selim Turan, Mümtaz Yener, Fethi Karakaş, Ferruh Başağa, Faruk Morel, Turgut Atalay, Nejat Melih Devrim, Agop Arat, Haşmet Akal ve Avni Arbaş bir sanatçı topluluğu olarak toplum kesitlerinin yaşam özelliklerini yansıtan resimler yapmayı hedeflemişlerdir.



Resim 55. Nuri İyem, “Üç Güzeller”, T.Ü.Y.B., 120 cmx80 cm, 1970.

Kaynak: <http://www.nuriiyem.com/eser/s2015-045/>

Türk Resim Sanatı’nın önemli isimlerinden olan Nuri İyem (Resim 55) 1950’den sonra soyut sanata yönelmiş fakat 1960’lı yıllardan itibaren resim anlayışını figüratif bir şekilde değiştirmiştir. Köylü insanların yaşamlarını ve genç kadın portrelerini resmetmiş, somut içerik ve sağlam bir yapı İyem’ in resmini niteleyen başlıca elemanlardır.

Yeniler Grubu, Türk resim sanatında toplumsal bir konuyu veya içeriği ortak bir anlayışla ve bireysel üsluplarıyla resimlemenin gereğine inanmışlar, sanatın gerçek yaşamı yansıtmayı, toplumun sorunlarını, mutluluk ve acıları ifade etmesi gerektiğini düşünmüşlerdir. Ulusallık, toplumsallık, yöresellik sorununa yeni bir bakış getiren grup sanatçıları, toplumsal içerikli konuları yöntem ve teknik açısından Batı’dan kopmadan, kendi anlayışları doğrultusunda işlemişlerdir (Buğra, 2006: 222-223).

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölye öğrencilerinden oluşan “Onlar” grubu; Batı Sanatı’nın temel ilkeleriyle “Anadolu” motiflerini buluşturarak halkı sanata özendirmeyi hedeflemiştir.

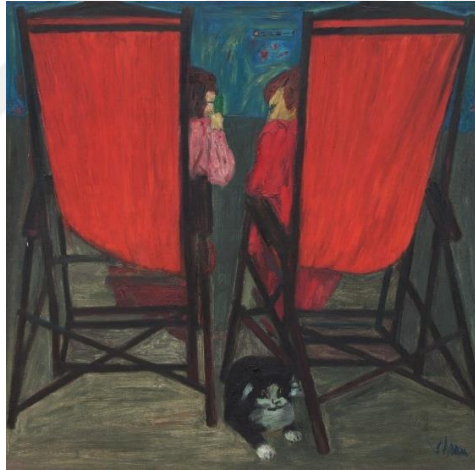
Türk resim sanatı tarihinde Onlar Grubu, yöresel ve geleneksel sanat biçimlerinden yola çıkarak Türk resmine hem özgün hem de çağdaş bir yorum kazandırma amacı güden bir grup olarak karşımıza çıkar. 1946 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun 10 öğrencisi (Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız Sarptürk, Fikret Elpe, Mehmet Pesen, Nedim Günsür, Saynur Kıyıcı Güzelson, Hulusi Sarptürk, Ivy Stangali, Fahrünnisa Sönmez ve Maryam Özacul Özcilyan) tarafından oluşturulan Onlar Grubu’nun üye sayısı, Turan Erol, Orhan Peker, Osman Zeki Oral, Fikret Otyam, Adnan Varınca gibi sanatçıların katılımıyla kısa sürede 20’nin üzerine çıkar. (Enginoğlu, Karaaslan 2018: 7).



Resim 56. Fikret Otyam “Çoban ve Kadın”, T.Ü.Y.B.

Kaynak: <https://m.34volt.com/fikret-otyam-hayatini-kaybetti-haberi>

1950 Sonrası Türk Figüratif ressamlar olarak şu isimlerin öne çıktığını görüyoruz; Nuri İyem, Cihat Burak, Neşet Günal, Haşmet Akal, Nedim Günsur, Orhan Peker, Yüksel Arslan, Mehmet Güleriyüz, Özdemir Altan, Mustafa Ayaz, Burhan Uygur, Neşe Erdok, Alaaddin Aksoy.



Resim 57. Orhan Peker, “Özden Hanım ve Komşu”, T.Ü.Y.B., 1967.

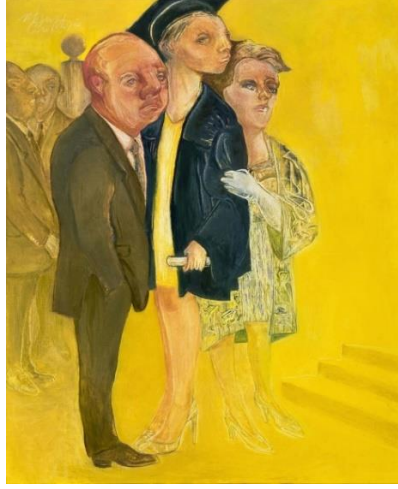
Kaynak: www.leblebitozu.com/orhanpeker

Resimle ilişkisini içten olmak sözcükleriyle açıklayan Orhan Peker, sanat anlayışı konusunda şunları belirtmiştir:

Resim sanatında her şeyden önce içtenliğe inanırım. Sanatçı topluma bu yoldan varabilir. Sanatçı her şeyden önce içinden geldiği gibi çalışmalıdır. Gerçi üslup bir tutsaklıktır. Üstelik günümüzde fabrikasyon yapan patent ressamı da alabildiğine çoğalmıştır... Ben değişmeyi, ana görüşlerden sapmadan doğal buluyorum. <http://arsiv.ntv.com.tr/news/135181.asp> (03.04.2019).

Sanatçının “Özden Hanım ve Komşu”, adlı resmi (Resim 57) en bilinen başyapıtları arasında yer alıyor. Orhan Peker, 1967 yılında Ankara’da oturduğu çatı katının balkonunda kırmızı şezlonglar üzerinde oturan eşi Özden Hanım’ı ve komşusunu, çok değer verdiği kedisi

“Başka”yı resmetmiş. <http://www.leblebitozu.com/turk-resim-sanatinda-iz-birakmis-20-siradisi-ressam/> (02.11.2018).



Resim 58. Mehmet Gülerüz “İftihar Vesilesi”, T.Ü.Y.B., 73 cmx60 cm, 1915.

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/mehmet-guleryuz-iftihar-vesilesi>

Ben resmimin belli bir jسته bağı kalmaması, alan karşısında otomatik kararlara düşmemesine çok özen gösteriyorum. Bazı sanatçıların yaptığı gibi tek kompozisyon şeması esasından hareket etmiyorum. Değıştirdiğim yüzeylerde alan ve el kontrolüne sahip olmak, farklı boyutlara rağmen etkilerin sürekliliğini, aynı dinamiğı korumak önemli. Büyük yüzeylerde renk lekelerinin etkileri de farklılaşıyor; bunu dikkate alan, desen aracılığıyla iç alanı hareket ettirilen organizasyonlar kurmayı önemsiyorum. www.sanatburada.com (15.11.2018).



Resim 59. Alaaddin Aksoy, “Yalan”, T.Ü.Y.B., 50 cmx50 cm, 1996.

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/alaattin-aksoy/fig%C3%BCratif-kompozisyon-TEsfmjay7lzl6q903Jsm6Q2>

Figürlerin karakter ve tiplerleri, insanların yaşam içerisindeki durumları, davranış ve jestleri, kesin tanım olmayan mekanlarda mizahi fantastik görünüm olarak sunulmaktadır. (Resim 59) <http://sanatmekanzaman.com/07-ekim-2015-3/> (03.04.2019).

2.3. Resim Sanatında Köpek Figürü

“Resim ve heykel sanatlarında doğadan alınmış canlı ve cansız varlıkların betimlenmesi ya da düşsel olarak kurgulanan her türlü nesne ve varlık, figür olarak adlandırılır.” (Turani, 1990: 42).

En bilinen anlamıyla “İnsan figürü” görsel sanatlarda ise betimlenen doğal ya da düşsel varlıklar olarak adlandırılan “figür”, resim sanatının ilk örnekleri olması bağlamında insanlık tarihi kadar eskidir denilebilir. M.Ö. 40-50 bin’li yıllarda Fransa’da “Lascaux” İspanya’da “Alta Mira” mağaralarında gerçekçi bir şekilde resmedilen “hayvan resimleri” tamamen beslenme ihtiyacının giderilmesi amacıyla “büyü amaçlı” yapılan resimlerdir. Günümüz sanatında figür her ne kadar da “İnsan figürü” kavramıyla özdeşleşmiş olsa da, resim sanatında “figür” hayvan betimlemeleriyle başlar. Her çağın kendi doğruları içinde anlamlandırılan bu eski imge; tanrısallık, fantastik vb. birçok anlam bulmuştur.

2.4. Batı Resim Sanatında Köpek Figürü

Genel itibariyle Batı Resim Sanatına bakıldığında, ister Rönesans’ta olsun ister Barok’ta olsun, ağırlıklı olarak köpek resimleri daha çok Kuzey sanatında görülmektedir.

İtalya sanatındaysa sınırlı kaldığını görürüz. Bunun nedeni, İtalyan Rönesansı’nın kuzeye oranla doğaya daha erken açılmış olmasında aranabilir. İtalya’da pagan-antik gelenekler etkisini sürdürdüğü için doğa değerlerine açılma hızlı olmuştur. Giotto (1266-1337) ile başlayan gelişim sanatçıları doğa gerçeğini sanat gerçeği ile bütünleştirmeye, doğayı ve insanı en güzel, en uyumlu biçimde görselleştirmeye götürdü (İpşiroğlu, N. ve M. İpşiroğlu, 2010: 15).

İnsanoğlunun köpeklerle olan dostluğunun çok eskilere dayandığı bilinmektedir. Tarım toplumuyla beraber daha da fazla önem kazanan köpek figürü, sosyal hayatımızda ki bir yardımcı olmasıyla birlikte ona dini ve mitolojik anlamlarda yüklenmiştir. Örneğin; hristiyanlığın eski ahitinde şeytan anlamına gelen “Köpek”, yeni ahitte ise İsa’nın savunucuları olarak anılmıştır. Genel olarak tarihe bakıldığında av sahneleriyle tanınan köpekler, Gotik el yazmalarından Rönesans panellerine, Gustave Courbet’ den günümüz resim sanatına kadar hemen hemen her dönemde görülür.



Resim 60. Tiziano Vecellio, “ Urbino Venüsü”, T.Ü.Y.B., 119 cmx165 cm, 1538, Uffizi, Floransa.

Kaynak: <http://www.banucarmikli.com/tarihe-isik-tutan-koleksiyon/>

Barok dönemi sanatçılarından Tiziano'nun “Urbino Venüsü” adlı eserinde sanatçı, köpek figürünü; Venüs'ün çıplak vücudu kadar duyusallıkla resmetmiştir. (Resim 60)



Resim 61. Vittore Carpaccio, “Ermiş Hieronimus”, T.Ü.Y.B., 141 cmx210 cm, 1502, Scuola San Giorgio delgi Schiavoni,Venedik.

Kaynak: <https://www.baskiloji.com/kanvas-tablo/Sanatci/348/vittore-carpaccio>

Rönesans'ta genellikle av sahnelerinde sahibiyle beraber görülen köpek imgesi aristokratların bir zevk imgesi olarak görülürken; bazen de mitolojik ve alegorik kompozisyonlarda yer alır.

Rönesans'tan itibaren köpek figürü bağımsız olarak ele alınmış, genelde zengin İtalyan aileleri tarafından güç, sadakat ve prestij imgesi olarak görmüşlerdir. 16. yy'da köpekler sahiplerinin karakterlerini yansıtan güç ve asaletin temsilcileri olarak resmedilirken şöyle de bir fark vardı; süs köpeği dişiliği, av köpeği ise erkeğin gücünü temsil ediyordu.



Resim 62. Jan Van Eyck, “Arnolfinin Düğünü”, A.Ü.Y.B., 83.7 cmx57 cm, 1434, National Gallery, London.

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-e/eyck-jan-van/jan-van-eyck-arnolfininin-dugunu-10745/>

15.yy.'da yağlıboya tekniğini yetkinleştirmesiyle bilinen Flaman ressam Jan Van Eyck, “Arnolfinin Düğünü” adlı eserinde betimlenen sahnede köpek figürünü bir sadakat unsuru olarak kullanmıştır. ABD’li sanat tarihçi Erwin Panofsky’ye göre ise resimdeki köpek Roma mitolojisindeki vefa ve sadakatin tanrıçası “Fides”tir. Köpek, evliliğe duyulan ve duyulması gerekli olan sadakatin bir temsilidir. (Resim 62)



Resim 63. Anthony Van Dyck, “Duke of Richmond and Lennox”, T.Ü.Y.B., 1633-1635, Marquand Collection, Gift of Henry G. Marquand.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436252>

17. yy. da ise köpek sadece zenginlerin sahiplendiği bir imge değil aynı zamanda fakir insanların da hane halkının bir üyesi gibi gördüğü bir figür olmuştur. 17. yy. ın sonlarına doğru köpeği bir güç imgesi olarak resmin ana temasına yerleştiren Hollandalı sanatçı “Frans Snyders” olmuştur. “Bu konuda en yetenekli Hollandalı ressam olan Frans Snyders’ın, köpek figürünü resimde insansız, yalnız olarak kullanan ilk ressam olması (Resim 64) onu sanat tarihi açısından çok önemli bir yere konumlandırır.” Bowron v.d. (2000’den aktaran Süreken, 2012: 49)



Resim 64. Frans Snyders , “Hounds Bringing Down a Boar”, T.Ü.Y.B., 204 cmx154 cm, "Property from a Private Collection, Madrid, London.

Kaynak: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/master-paintings-n09515/lot.42.html>

Frans Snyders’ten etkilenen diğ er önemli bir sanatçı Jan Fyt’tır. Resimlerinde köpek çalışmaları ve av sahneleri yaygın olarak görülür. Sanatçı, resimlerinde köpekleri, tiplerine, formlarına, tavırlarına ve ifadelerine göre resmetmiştir. (Resim 65)



Resim 65. Jan Fyt, “The Big Dog”, T.Ü.Y.B., 138 cmx203.5 cm, 1652.

Kaynak: https://arthive.com/artists/39~Jan_Fyt/works/649~Big_dog_dwarf_and_boy#show

Köpekler 17.yy.'da Hollanda resminde hüküm sürmeye devam etmişlerdir. Çoğunlukla fakirlerin kır evlerinde geleneksel orta sınıf domestik iç mekanlarda, tavernalarda, genelev ve kiliselerde-ki bunlara “Janr” resimleri diyoruz-resmedilmişlerdir (Süreken, 2012: 50).

Köpek figürünün resim sanatında yer almasının en önemi sebebi, hiç kuşkusuz av sahneleri gösterilebilir. Resim Sanatı içerisinde insan figürü nasıl ki her dönem farklı farklı betimlenmişse, köpek figürü de aynı şekilde irdelenip sorgulanmıştır.



Resim 66. François Desportes, “Self Portrait as a Hunter”, T.Ü.Y.B., 197 cmx163 cm, Museedu Louvre, 1699, Paris.

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/d/desporte/selfport.html

17 ve 18. yy.lar da avlanma Fransa’da en yüksek popülaritesine kavuşmuş François Desportes ise köpek tasvirlerinin en önde gelen isimlerinden olmuştur. Resimlerinde kendini bir avcı olarak resmederek popüler olan avcılığı eserlerinde göstermiştir. (Resim 66)



Resim 67. William Hogarth, “Painter and his Pug”, T.Ü.Y.B., 90 cmx69 cm, 1745, The NG, London.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-the-painter-and-his-pug-n00112>

İngiliz resminin en ünlülerinden biri olan William Hogarth, resimlerinin bir tiyatro sahnesi gibi olmasını arzulamış, İngiliz janr resminin temsilcisi olmuştur. Sanatçı kendiyile beraber köpeği Trump’ı da betimlemiştir. (Resim 67)

Bununla birlikte hem şehvetin hem de itaatin sembolü olması ise başka bir çelişkiydi. Bu çelişkilerin en yoğun yaşandığı dönemlerden biri ise 18. yy.’dı. “Köpek” farklı betimlemeler içinde yer almış ve en önemlisi ise “Köpek Portreleri” başlı başına bir konu haline gelmiştir. Ayrıca 18. yy.da hayvanları anatomik ve bilimsel anlamda inceleyen ilk ülke İngiltere olmuştur.

...Görüş farklılığındaki değişikliğin kaydedildiği en belirgin zaman 18.yy’ dır... En sadık canlılar olan köpeklerin de neşeli veya melankolik, masum ya da yaramaz, yalnız veya sosyal olarak sahiplerine uyum sağladıkları düşünülürse dostları olan insanların onlara değişik senaryolarda rol vermeleri kadar doğal bir şey olamaz. Rosenblum (1988’den aktaran Süreken, 2012: 61)

18. yy.ın sonları ve 19. yy.ın başlarında ise köpek sadakat vb. rollerinin dışında doğaya hakim güçlü bir varlık rolü de kazanmıştır. Adeta bir insanmışçasına betimlemelerde yer almıştır. Tekli ve çoklu figür kompozisyonlarıyla resmedilmiştir.



Resim 68. James Seymour, “Pointer Bitch” , T.Ü.Y.B., 174. 92 cmx114 cm, Tate Gallery.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/seymour-pointer-bitch-t02264>

İngiliz sanatçı James Seymour resimlerinde tekli ve çoklu köpek figürlerini sıklıkla kullanmıştır. (Resim 68)



Resim 69. Wenzel Peter, “Pointer’s”, T.Ü.Y.B., 99 cmx137 cm, Mutual Art Collection.

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/A-pointer-and-two-setters-in-a-classical/988373DDB43B3A60>

Resimlerinde köpek figürünü sıklıkla kullanan Wenzel Peter, aynı zamanda çeşitli hayvanların dövüş sahnelerine de yer vermiştir. (Resim 69)

İngiliz sanatçı Edwin Henry Land Seer sanat tarihi içerisinde Köpek resimleri denilince akla ilk gelen isimlerdendir. Popülaritesi o kadar büyüktür ki literatürde kendi isminin verildiği bir türde bulunmaktadır. (Resim 70)

Sanatçının insanlığa hizmet eden köpek resimleri öylesine popüler ve etkileyicidir ki, siyah yada çoğunluğu siyah olan Newfoundland köpeğiyle Landseer'in ismi özdeşleşmiştir. Bu yüzden bu köpek türü sanatçı tarafından çokça resmedildiği için cinsi "landseer" olarak anılmaktadır yani bu cinse sanatçı adını vermiştir diyebiliriz. http://en.wikipedia.org/wiki/Sir-Edwin_Landseer (20.02.2019)



Resim 70. Edwin Henry Land Seer, “Eos”, T.Ü.Y.B., 100 cmx120 cm, 1840, Derbyshire, İngiltere.

Kaynak: <https://www.oilpaintingsgallery.com/paintings/Eos.asp> Gallery.

19. yy.la birlikte insanla köpeğin dostluk temasının da resme damga vurduğu görülür. Breton Rivière (Resim 71), Richard Ansdell (Resim 72) ve Edwin Henry Land Seer (Resim 70) gibi sanatçılar bu konuyu başarıyla resmetmişlerdir.



Resim 71. Briton Rivière, “Compulsory Education”, T.Ü.Y.B., 1887, Private collection.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Briton_Rivi%C3%A8re_Compulsory_Education.jpg



Resim 72. Richard Andsell, “Lost in Thought”, T.Ü.Y.B., 51.3 cmx77 cm, 1850.

Kaynak: <https://www.christies.com/lotfinder/paintings/richard-ansdell-ra-lost-in-thought-5460073-details>

19. yy.la birlikte köpek, her anlamda önemini arttırmıştır. Çeşitli cinsler ortaya çıkmış, köpekler yüz ifadelerine varıncaya kadar detaylandırılmıştır. Sanatçılar, resimlerinde köpeğe çok yer verdikleri gibi, köpeği kişiselleştirerek portrelerini de

yapmışlardır. İngiliz sanatında Sir Edwin Henry Landseer'in, Fransız sanatında Gustave Courbet'in köpek resimleri bu gelişime en güzel örneklerdir.



Resim 73. Gustave Courbet, “Kendi Portresi ve Siyah Köpek”, T.Ü.Y.B., 210 cmx185 cm, 1841, Museum of fine arts, Boston.

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/courbet-gustave/gustave-courbet-kendi-portresi-ve-siyah-kopek-4801/>

Çiftçi bir ailede yetişen Gustave Courbet aynı zamanda usta bir avcı olup köpek figürlerini av sahneleriyle resmetmiştir. Bunun dışında aynı kare içinde kendi portresiyle beraber köpeği resmedip ona olan düşkünlüğünü ve sevgisini de göstermiştir. (Resim 73)

Courbet için gerçekçilik sadece çizgilerde ve biçimde mükemmelliği yakalamak değildir. Ayrıca, doğadaki düzensizlikleri anlatan ressamın kendiliğinden gelişen ve kaba boyamalarını da içerir. Hayatın sertliğini betimlemiş ve bunu yaparken çağdaş fikirler geliştirmiştir. http://tr.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet (22.11.2018)

Empresyonistlerle aynı dönemi paylaşan Gustave Courbet, Claude Monet'yi etkilemeyi başarmıştır. Köpek figürünü çok nadir kullanan bir sanatçı olan “Monet”, Courbet’ den etkilenerek “Le Déjeuner sur l’herbe” resminde (Resim 74) Courbet’le beraber, köpek figürünü de betimlemiştir.



Resim 74. Claude Monet, “Le Déjeuner sur l’harbe”, T.Ü.Y.B. , 1865, Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow.

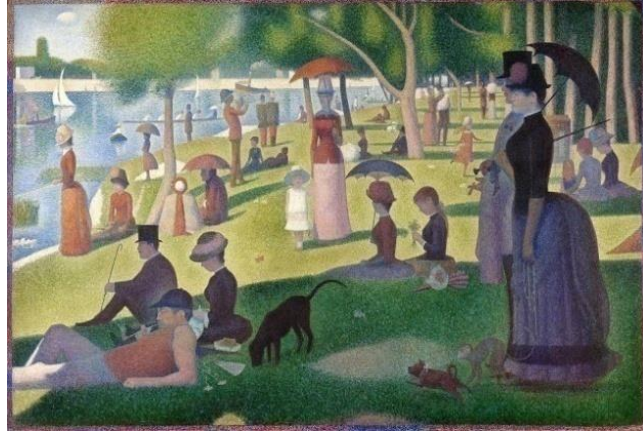
Kaynak: <https://www.pinterest.com.au/pin/113715959319154647/>

Monet’in Empresyonist arkadaşı olan Auguste Renoir da “Mlle Charlotte Berthier”, adlı resminde iç mekanda kadın figürünün kucağında cins bir süs köpeğini koyu gri ve siyah renklerle görselleştirmiştir. (Resim 75) Burada siyah bir süs köpeği; kadın figürünün kucağında modern bir öge olarak dönemin “güzellik anlayışı”na uygun bir şekilde görülmektedir.



Resim 75. Auguste Renoir, “Mlle Charlotte Berthier”, T.Ü.Y.B., 92.1 cmx73 cm, 1883, National Gallery of Art, Washington.

Kaynak: <https://www.alamy.com/stock-photo-mlle-charlotte-berthier-by-auguste-renoir-1883-french-impressionist-115917171.html>



Resim 76. Georgeus Seurat, “Study for "A Sunday on La Grande Jatte”, T.Ü.Y.B., 70.5 cmx104.1 cm, 1884, The Metropolitan Museum Of Art.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/51.112.6/>

Puantilizm le birlikte Empresyonistlerden farklı bir yol izleyen Georgeus Seurat aynı zamanda rengin bilimiyle de ilgilenmiştir. Sanatçı, bazı eserlerinde köpek imgesini gündelik yaşamın bir parçası olarak betimlenmiş, (Resim 76) bazen de bu imgeyi tek başına bir resmin merkezine yerleştirmiştir.

Andre Derain’ın 1915’te yaptığı “The Painter’s Dog” adlı eserinde resmettiği “Doberman” cinsi köpek, resmin merkezinde yer alarak anıtsal duruşuyla “Güçlü Köpek” kavramına iyi bir örnek olmuştur. (Resim 77)



Resim 77. Andre Derain, “The Painter’s Dog” T.Ü.Y.B., 1915, Musee d’Art Moderne, Donation Levy, Troyes, France.

Kaynak: <https://www.lessingimages.com/viewimage.asp?i=39190628>



Resim 78. Paul Gauguin, “Arearea”, 75 cmx94 cm, 1894, Musee d’Orsay, Paris.

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-g/gauguin-paul/paul-gauguin-arearea-318/>

Gauguin’ in 1894 tarihli “Arearea”, adlı çalışmasında iki kadın figürü ile beraber görülen köpek figürü resmin neredeyse ¼’lük alanını kaplarken bu anlamda büyük oranlarda çizilen köpek figürlerine örnek teşkil eder. (Resim 78)



Resim 79. Pablo Picasso, “Las Meninas”, T.Ü.Y.B., 105 cmx75 cm, P.Ü.K.T., Museum of Modern Art, New York, USA.

Kaynak: <https://www.artwiseonline.com/pablo-picasso-las-meninas-lithograph-gh1704.html>

Pablo Picasso, Velazques'e övgü amaçlı yaptığı eserlerinden biri olan "Las Meninas" adlı resimde (Resim 79) köpek ve insan figürünü diğer imgelerden farklı olarak daha elastik çizgilerle betimlenmiştir. Resimde köpek figürü, sağ alt köşeye daha yakın olarak koyu yüzey üzerinde daha açık bir leke etkisiyle resmedilmiş, bu durum köpek figürünü daha belirgin hale getirmiştir.

Eserlerinde çocuksu duyarlılığın oyun ve oyuncak kavramlarına da dönüştüğü görülen Joan Miro'nun çizgi film sahnelerini andıran "Dog Barking at the Moon" adlı çalışması, köpek resimleri bağlamında ilginç bir örnek olmuştur. (Resim 80)



Resim 80. Joan Miro, "Dog Barking at the Moon", T.Ü.Y.B., 73 cmx92 cm, 1926, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, US.

Kaynak: <http://www.joan-miro.net/dog-barking-at-the-moon.jsp>

20.yy. ın özgür sanat ortamı içerisinde köpek figürü, artık resim sanatı içerisinde baş aktör olma adına da defalarca sorgulanmış olup farklı teknik ve yaklaşımlarında merkezinde yer almıştır. Dünya savaşlarının da etkisiyle sanatçılar köpeği yalnızlığın, yabancılaşmanın, sosyal adaletsizliğin sembolü olarak kullanmaya başlamışlardır.

Köpek figürünün insan figürüne ait rolleri de yüklendiği görülmüştür. Bununla beraber köpek figürü teknolojiye de değişimlerle birlikte sadece resim sanatında değil afiş ve fotoğraf gibi her türlü görsel medyada da kullanılmıştır.

18. yy. da başlayan köpeğin portresini resimleme olgusu, köpeğin kişiselleşmesi noktasına gelmiş olup, günümüz sanatında da farklı sanatçıların farklı teknik ve sorgulamalarıyla devam etmiştir.

2.5. Türk Resim Sanatında Köpek Figürü

Toplumsal hayatın çok önemli bir parçası olan “Köpek”, evcilleştirildiği günden bugüne sürekli insanoğlunun en önemli dostlarından olmuştur. İnsana olan dostluğu ve av arkadaşılığıyla bilinen köpekler, destanlarımızda, masallarımızda çokça görülmüştür. “On İki Hayvanlı Türk Takvimi”nde ise on birinci yıl Köpek yılı olmuştur.

...köpek imgesi; destanlarımızda, masallarımızda ve söylencelerimizde çokça görülmekle birlikte Türkler İslam Dinini kabul ettikten sonra da köpek Kuran’da Kehf suresinde “Yedi Uyurlar” söylencesinde geçer. Söylenceye göre inançlarını korumak için, puta tapan Roma hükümdarı Decius’tan kaçan altı gence yolda rastladıkları çoban ve köpeği Kıtımr de katılır. Çoban gizlenmeleri için onları bir mağaraya götürür. Orada üç yüz yıllık bir uykuya dalarlar. Köpeğin mağaranın girişinde yattığı söylenir (18. Sure ayet 18).Sözü edilen surede Kıtımr adı geçmez, buna rağmen “Kıtımr” bağlılığın simgesi olarak Tasavvuf edebiyatına girmiştir. (İpşiroğlu, 2011: 16).

“20. yy’ ın ikinci yarısından sonra toplum yaşamındaki hızlı değişim, özellikle olumsuz yaşamışlıklar, yalnızlık, içe dönüklük, kuşatmışlık, başkaları tarafından güdümlenme, çıkarıcılık, saldırganlık sanatçıların eğildikleri konular oluyor. Bu bağlamda sanatçıların köpeğe bakışlarında değişiyor. Köpeği çeşitli işlevleriyle, duyarlılığı ve çok gelişmiş duyu algılarıyla düşüncelerini ifade edebilecekleri bir araç olarak görüyorlar. Bu yaklaşımla köpek ne kadar insanlaştırılıyor? İnsan ne kadar köpekleştiriliyor?” (İpşiroğlu, 2011: 43).

Batılı anlamda Türk resim tarihinde ise köpeğin, resmin ana teması halinde işlenmesinden çok figüratif kompozisyonlarda resmin bir elemanı olarak kendi anlamında betimlemek daha yaygın bir alışkanlıktır. Bu anlamda batı tarzı resmin adeta tohumlarının atıldığı Osmanlı İmparatorluğunun son zamanlarında, 19. yy. ın ikinci yarısında yabancı ressamılar doğu kenti olarak değerlendirdikleri İstanbul’dan görünümüleri Oryantalist bir anlayışla betimlemişlerdir. Böylelikle köpek figürünün Türk sokaklarında batılı anlamda resmedilmesi serüveni de başlamıştır. Bu ressamılar Amadeo Preziosi, Leonardo de Mango, Ivan Ayvazovsky, Germain-FabiusBrest, Jean Schranz, Fausto Zonaro, Salvatore Valeri, Joseph Warnia Zarecki olarak sayılabilir. Cumhuriyet öncesi Batı tarzı resim eğitimi veren Mühendishane-i Berri Hümayun’un yanı sıra Harbiye ve Bahriye mektepleri mezunları da Paris’e gönderilmiştir. Bu anlamda en bilinen isimler Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey ve Süleyman Seyyid olarak sayılabilir.

Ünlü Oryantalist Gerome’nin ve Boulanger’in öğrencisi olan Şeker Ahmet Paşa da köpek figürünün Türk Resim Sanatındaki öncülerinden olmuştur.

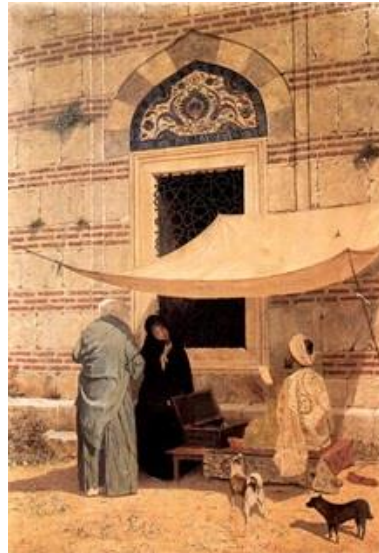


Resim 81. Şeker Ahmet Paşa, “Çoban Köpekli Peyzaj”, T.Ü.Y.B., Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/354517801905016245/>

Şeker Ahmet Paşa'nın “Manzara” isimli bu resminde (Resim 81) yine doğadan çalışılmış bir kompozisyon karşımıza çıkar. Figürler arasındaki oran farklılığı ressamın derinlik duygusuyla birlikte zaman olgusuna atıfta bulunduğu gözlenir. Hayvan imgelerine baktığımızda ise öndeki köpeğin duruşu ve biçimiyle arkadaki koyunlardan daha gerçekçi bir dille ele alındığını söyleyebiliriz. Ancak köpek figürü burada doğadaki rolünden ayrı bir anlam içermez. (Süreken, 2012: 150).

Aynı hocaların atölyelerinde, aynı eğitimleri alan Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey; üslup, teknik ve içerik bağlamında farklı yollar izlemişlerdir.



Resim 82. Osman Hamdi Bey “Arzuhalci” T.Ü.Y.B., 110 cmx77 cm.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/309341068130233506/>

Osman Hamdi'nin "Arzuhalci", adlı resminde (Resim 82) İki sokak köpeği sıradan bir öge olarak görülürken, aslında bu durum aynı zamanda köpek figürünün, Türk Resim Sanatı'nda ki genel durumunu da özetlemektedir.



Resim 83. İbrahim Çallı, "Hesene Cimcoz Portresi", T.Ü.Y.B., Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi.

Kaynak: <http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/07/ibrahim-call-hasene-cimcoz-portresi.html>

İbrahim Çallı'nın Çağdaş Batılı yaşama ait bir figür olarak algılanan köpek figürü, resmin merkezinde iç mekan içerisinde anıtsal bir şekilde resmedilen Türk kadınının kucagında belirmesiyle, çağdaş kadın figürüne atıfta bulunulmuştur. (Resim 83)



Resim 84. Cevat Dereli, "Kutlama", T.Ü.Y.B., 38 cmx46 cm, 1846, Artam Koleksiyon.

Kaynak: <https://www.artamonline.com/cevat-dereli-1900-1990-kutlama>

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı'nın öğrencilerinden olan Cevat Dereli'nin resimlerinde ise soyuta varan ekspresif bir anlayış olmakla birlikte çocuksu bir duyarlılık ön plandadır. Köpek figürü resmin içinde gündelik sıradan rolünü yansıtmakla beraber alt-orta merkezde beyaza yakın leke değeriyle de ön plandadır. (Resim 84)



Resim 85. Ali Avni Çelebi, “Uçurtma”, T.Ü.Y.B.

Kaynak: <https://www.artamonline.com/287-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/2280-ali-avni-celebi-1904-1993-ucurtma-ucuran-cocuk>

Ali Avni Çelebi'nin köpek imgesine yer verdiği resimlerden biri olan “Uçurtma” isimli resminde, (Resim 85) uçurtmasını havalandırmaya çalışan bir figür ile birlikte bir köpek figürü de görülür. “Resimde Çelebi'nin hocası Hofmann'ın etkileri görülmektedir. Uçurtmada, figürün çene altında, figürün öndeki dizinin ayağa kadar olan bölümünde ve köpeğin karnında renge vurgu yapılarak anlatım kuvvetlendirilmiştir.” (Enuysal, 2010: 62)



Resim 86. Şeref Akdik, “Köpekli Kadın”, T.Ü.Y.B., 130.5 cmx75 cm, 1930, İstanbul Resim Heykel Müzesi.

Kaynak: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&mod Painters _artistDetailID=326

İzlenimci akımın renk kaygılarıyla akademik kural ve disiplini birleştiren Şeref Akdik, Sanayi-i Nefise Mektebi’nden hocası olan İbrahim Çallı gibi Türk kadınına “modern” giyimli bir şekilde iç mekanda, ayna önünde ve evde evcil hayvanla beraber resmetmiştir. Çünkü evcil hayvan beslemek, dönemin ideallerine uygun düşen bir betimlemeydi. Köpek artık Türk resminde “modern” bir öge olarak kullanılıyordu. (Resim 86)

Günümüz sanatçılarından Oktay Anılanmert’in, yakın döneme ait resimlerinde ise, yüzey üzerinde beliren hareketli köpek ve insan figürü betimlemeleri, günümüz Türk Resim Sanatı’nda bir devinim içerisinde simgeleşerek ekspresif bir anlatıma dönüşmüştür. (Resim 87)



Resim 87. Oktay Anılanmert, “Köpek Terbiyecisi” , T.Ü.Y.B., 24 cmx27 cm, 1996.

Kaynak: <https://www.tatliaskim.com/guzel-resimler/457674-oktay-anilanmert-eserleri.html>



Resim 88. Mehmet Gülerüz, “Köpeğin Gölgesi”, T.Ü.Y.B., 60 cmx70 cm, 1975.

Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?pg=2&lc=tr>

Günümüz sanatçılarından diğer bir isim Mehmet Gülerüz ise, eserlerinde belirli belirsiz yüzeyler üzerinde köpek betimlemelerine sıklıkla yer vererek, figüratif anlamda da adından sıklıkla söz ettiren sanatçılarımızdandır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. RESİM SANATINDA GEOMETRİKSEL FORM

3.1. Batı Resim Sanatında Geometrik Form

Batı resminde salt geometrik formun öncüleri Wassily Kandinsky ve Piet Mondrian kabul edilir. Benzer bir anlayışı Rusya’da ise salt geometrik bir yaklaşımla Malevich’in Süprematizm’i başlatmıştır.

Soyut bir resimde, genellikle bir kompozisyon kurulurken sadece resmin elemanları resmin yasaları doğrultusunda düzenlenir. Soyut resmin temellerini kübizm atmıştır. Soyut sanatın doğuşunda Cezanne’ın doğayı silindir, küp ve konilere göre alması en belirleyici düşüncedir. Keser (2005’ den aktaran Kutlu, 2012: 4)

Wassily Kandinsky, dekoratif ve sevimli olma kaygısı taşımadan gerçekten temsili olmayan soyut bir tarz geliştirmiştir. Bu soyut tarzla birlikte sanatçının kullandığı imgeler arasında, çeşitli geometrik formlar önemli bir yer tutar.



Resim 89. Wassily Kandinsky, “Black Relationship”, K.Ü.K.T., 36.8 cmx36.2 cm, 1924, New York, Museum of Modern Art.

Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/work-57.php>

1920’li yıllarda Kandinsky geometrik formları resimlerinde daha fazla kullanmaya başlamıştır. Geometrik unsurlar üzerine inşa edilen çalışmalarında, içiçe

geçerek geometrize olmuş çeşitli biçimlerle birlikte görülen siyah daire formu da belirgin bir unsur olarak resimlerinde görülür. (Resim 89)

...bu yapıtlarında dikdörtgen, daire gibi tanımlanabilir geometrik formlar, benekler ve noktalar kendi repertuarında yer alan formlarla kaynaştırılırlar. Kandinsky, bu dönem yapıtlarında sıklıkla kullandığı dairenin tanımını yapar; buna göre daire, “büyük karşıtlıkların sentezi”dir. İlginç ve ortak merkezli güçleri dengeler. <https://issuu.com/babilkulesi/docs/babil-6> (25.02.2019).

Resim sanatı içerisinde de sıklıkla adından söz ettiren Konstrüktivizm ise daha çok mühendislikten, mimariye kadar birçok alanda kendini gösterirken aynı zamanda birçok ressamında sanat anlayışına yön vermiştir. Bu inşacı ve düzenlemeci yaklaşım birçok sanatçının konstrüktif anlayışla eserler üretmesine neden olmuştur. Bu anlayış özellikle geometriksel form kullanan sanatçılar arasında yaygın olarak görülmüştür.

Kurucusu “Vladimir Tatlin” olan Konstrüktivizm (Yapısalcılık) 1920’lerde Moskova’da gelişen Soyut bir Sanat akımıdır. “...Konstrüktivist akımın, Üçüncü Enternasyonal için yaptığı anıtın tasarımı, diagonallerin dinamik etkisinden yaralanmıştır; küp, piramit ve silindir biçimindeki üç kongre salonu, birbirine dolanan çelik spirallerle çevrilmiştir. Konstrüktivist akımın temelini soyut sanatın bu pratik ve kullanışlı uygulamaları oluşturmuştur.” (Hollingswort, 2009: 456).



Resim 90. Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı”, 1919-1920., Moskova, Rusya.

Kaynak: <http://arch365bilgi.blogspot.com/2018/06/konstruktivizm.html>

Soyut sanat tanımlarının genel ifadesi olarak da tanımlanan “konstrüktivizm”, sanatı ve yeni dünyayı inşa etmeyi amaç edinmiş fakat bir akım olmaktan çok bir anlayış ve üslup olarak nitelendirilmiştir. Mühendislik ve heykel alanlarında kendini daha çok göstermiştir. Gerçek endüstri nesneleri tasarlama ve üretme fikirlerinden ve çabalarından ötürü sanatçı-mühendis olarak da görülmüşlerdir. Vladimir Tatlin (Resim 90) ve Alexander Rodchenko, (Resim 91) önemli “Konstrüktivist” isimlerdendir.

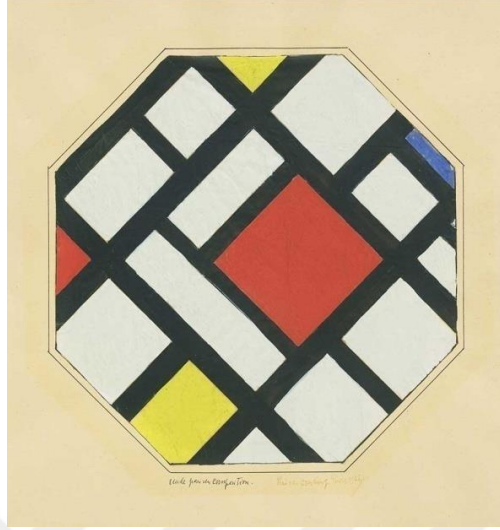


Resim 91. Alexander Rodchenko, “Kırmızının Zaferi”, T.Ü.Y.B., 78.5 cmx62 cm, 1918.

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-r/rodchenko-alexander/alexander-rodchenko-kirmizinin-zaferi-10150/>

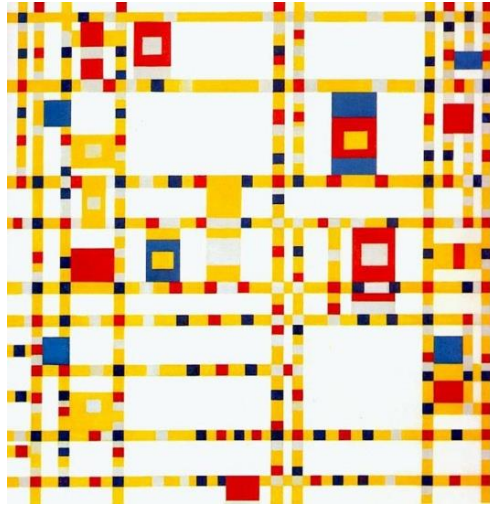
Geometrik form kullanan sanatçılar arasında daha konstrüktif isimlerden olan “Mondrian” Paris’te bulunduğu süreçte Picasso ve Braque gibi sanatçılardan etkilenmiştir. Sanatçı, eserleriyle 20.yy. grafik sanatlarını ve mimarlığı da etkilemiş, geometriyi bir resim diliyle ifade etmiştir. Hem Konstrüktivist hem de soyut bir sanatçı olarak da nitelendirilen sanatçı çalışmalarında dikey-yatay formlar ve küplerle denge

denklemleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Mondrian aynı zamanda Theo Van Doesburg (Resim 92) tarafından kurulmuş olan “De Stijl” hareketinin de önemli bir destekçisi olmuştur.



Resim 92. Theo Van Doesburg, K.Ü.K.T., 29,5 cmx24,5 cm 1923.

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/doesburg-theo-van/theo-van-doesburg-kompozisyon-etudu/>

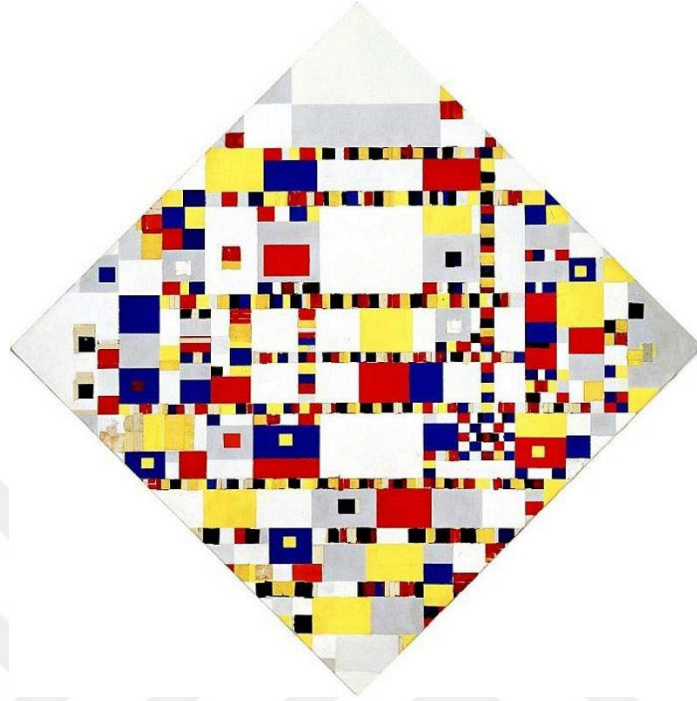


Resim 93. Piet Mondrian, “Broadway Boogie-Woogie, 1942.

Kaynak: <https://www.piet-mondrian.org/broadway-boogie-woogie.jsp>

Mondrian, resimlerinde yüzeyi parçalayan yatay ve dikey çizgilerle birlikte, siyah ve beyaz renklerden oluşan geometrik yapıları da kullanmıştır. (Resim 93) Temel ilkesi

biçim verme olan De Stijl hareketinin içinde yer alan Mondrian ve Malevich'in yer aldığı Süprematizm, Konstrüktiv anlayışın da temelini oluşturur.



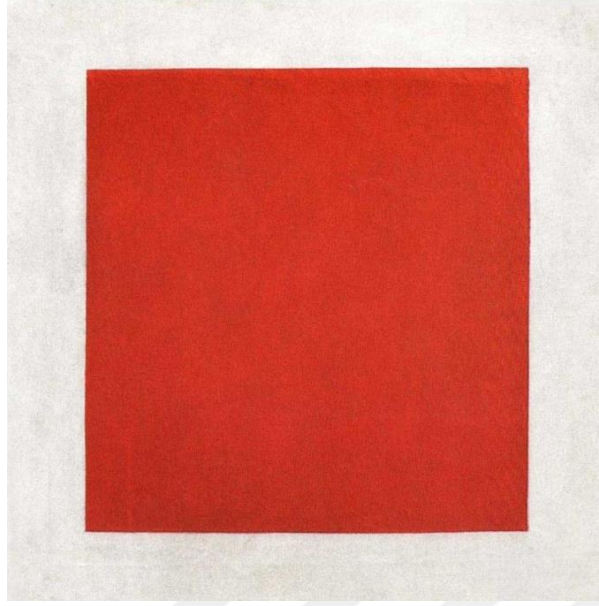
Resim 94. Piet Mondrian, “Victory Boogie-Woogie”, T.Ü.Y.B., 1944.

Kaynak: <https://www.piet-mondrian.org/victory-boogie-woogie.jsp>

“Victory Boogie-Woogie” adı verilen tablo, Mondrian 1944’te öldüğünde yarım kalmıştır. Resim yüzeyinde yoğun, çok renkli, doğrusal gridlemelerle yeni bir dinamizm ve ritmik dönüşümü, müzikal titreşimler formsuz bir yöne taşır... (İpşiroğlu, N. ve M. İpşiroğlu, 1993: 15). (Resim 94)

Mondrian’ın tek amacı; dişi-erkek, durgun-devinimli, tin (ruh) ve madde gibi karşıtların arasındaki birliği anlatmak için biçimi, yalın çizgi ve renk karşıtlarına indirgeme olmuştur. Geometrik biçimler ve ana renkler onun simgesi durumuna gelmiştir... Teosofi öğretileriyle çalışmalar yapan Mondrian, şaşırtıcı olsa da soyut sanatın öncülerinden birisi olmuş; onun sanatı grafik sanatları, tasarım çalışmalarını, mimari gibi birçok sanat alanını da etkilemiştir (Altunöz, 2007: 18).

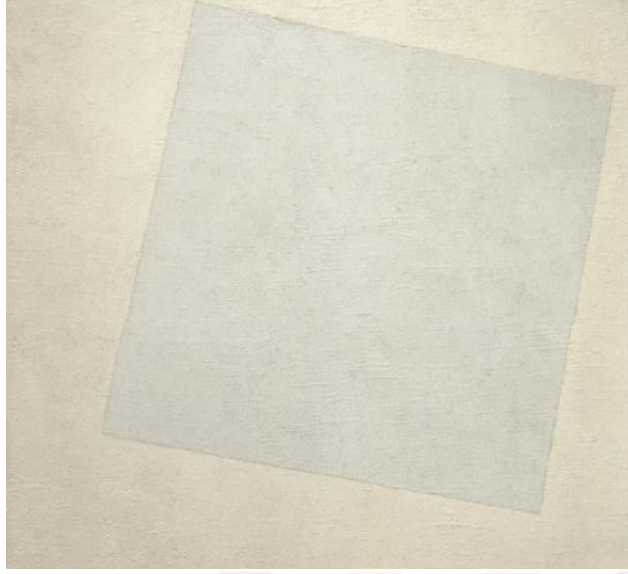
Geometrik soyut sanat akımı olan Süprematizm’de ise Malevich, diğer soyut sanatçılar gibi her ne kadar fütürizmin ve kübizmin etkisinde kalmış olsa da, Süprematizmle birlikte saf geometrik biçimlerle nesnesizliğe ulaşmayı hedeflemiş olup temelini ise salt geometrik soyut bir anlayışa dayandırmıştır. Geometri, nesnesizlik ve içeriksiz bir anlayış süprematizmin temel dayanağı olmuştur. (Resim 95)



Resim 95. Kazimir Malevich, “Kırmızı Kare”, T.Ü.Y.B., 55 cmx55 cm, 1915, State Russian Museum St. Petersburg.

Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/work-710.php>:

“O denli yücelttiğiniz resim sanatı tarihinde üretilmiş tüm eserlerin ifade gücü aslında bir boş karenin ifade gücü kadar bile değil” <http://blog.milliyet.com.tr/malevic> (25.02.2019) diyen Malevich, kendi sanatını şöyle ifade etmiştir; “sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda göstermiş olduğum umutsuz bir çaba içerisindeyim”. (Bonfand, 1994: 26-27) Sanatçı, sanatı nesnel dünyadan koparmayı hedeflemiş, aynı zamanda “kare biçimine sığındım” diyerek kare, üçgen ve daire gibi formlara anlamlar yükleyerek eserler üretmiş ve nesnesizliği amaç edinerek kusursuz bir gerçekliğe ulaşmayı hedeflemiştir.



Resim 96. Kazimir Malevich, “Beyaz Üstüne Beyaz”, T.Ü.Y.B., 79,4 cmx79,4 cm, 1918, Museum of Modern Art New York.

Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2018/07/31/beyaz-uzerine-beyaz-white-on-white-malevich/>

Sanat çevrelerince Malevich’in sıra dışı bir eseri olarak da kabul edilen “Beyaz Üstüne Beyaz” adlı eserinde sanatçı, geometrik formu farklı bir şekilde ele almıştır. Beyaz kare beyaz fondan güçlükle ayırt edilirken geleneksel resimle tüm ba larını koparmak istemiştir. Bunu da s prematisizm ile başarmıştır. (Resim 96)

3.2. Türk Resim Sanatında Geometrik Form

Türk resim sanatında gerçek anlamda geometrik soyutlama niteliği taşıyan çalışmalar genellikle 1950 ve sonrasına ait olmakla birlikte, salt geometrik anlayışta eğilimler de yine dönem olarak 1950 sonrası ortaya çıkmaktadır. Batı sanatında ortaya çıkan soyut akımlar ilk olarak Türk Resim Sanatı’nda, Batı Sanatı’ndan farklı bir sıralama içerisinde, geometrik soyutlama olarak kendini göstermiş, biçim soyutlaması ön plana çıkmıştır.

Ülkemizde soyut resmin gelişimini Adnan Turan  dört maddede ele alır. a) Geometrik soyutlamacılar b) Lirik soyutlamacılar c) Geometrik non-figüratifler d) Lirik non-figüratifler (Akdeniz, 2004: 38, 39).

Türk resmindeki biçimleme 1950 yılına kadar, akademik kübizm, izlenimcilik ve konstrüktivist anlayışla kendini göstermiştir. Türk Resim Sanatı'nın 1950'li yıllarında, evrensel sanatı benimseyen sanatçılar soyut anlayışa yönelmişlerdi. Evrensel bir dilin non-figüratif bir anlayışla mümkün olacağına inanılan o dönemde, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Malik Aksel, Avni Arbaş, gibi isimler yer almıştır. Nurullah Berk ise kübist çalışmalarından iki boyutlu konstrüktivist bir anlayışa kavuşmuş ve geometrik yaklaşımlı çizgisini korumakla birlikte zamanla kübik karakterli biçimlerden uzaklaşmıştır. (Resim 97)



Resim 97. Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”, T.Ü.Y.B., 99 cmx99 cm, 1977.

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/berk-nurullah/nurullah-berk-utu-yapan-kadin-9563/>

Bu geometrik anlayışın paralelinde çalışan bir diğer isim Sabri Berkel'dir. Sanatçı geometrik bir yarı soyutlama ile doğu sanatının tavrılarını birleştirerek sanatının farklı dönemlerin de kübizmin bazı kavramlarını kullanmış, daha sonra ise tıpkı Nurullah Berk gibi, geometrik özetlemeye dayalı kübik anlatımdan çok daha farklı bir anlayışa yönelmiştir.

Geometrik anlayışla kaligrafiye ve yarı soyut mimari biçimlere yönelen Erol Akyavaş'ın resimlerinde ise özellikle geometrik kurgular belirgindir. (Resim 98)



Resim 98. Erol Akyavaş, “Kuşatma”, T.Ü.K.T., 137 cmx264 cm, 1982.

Kaynak: <http://www.antikalar.com/turk-resminin-modernlesme-surecinin-donusumu-erol-akyavas>

1950 sonrasında yaşanan Türk resim sanatında ki hareketlilik ve arayışlar Türk Resim Sanatı adına adeta öncü bir basamak olmuştur.

Geometrik soyut eserler veren önemli sanatçılarımız, Paris’te Andre Lhote’ın atölyesinde çalışmış olan Hamit Görele, Salih Urallı ve Paul Albert Laurent’ın atölyesinde çalışmış olan Refik Epikman’dır.



Resim 99. Hamit Görele, “Atom”, T.Ü.Y.B., 145 cmx97 cm.

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/ATOM/D578578E370937EA>

Hamit Görele'nin resimlerinde ışık- gölge ve açık-koyu ayrımlarıyla nesneler renklerinden bağımsızdır. Kesin sınırlı geometrik biçimleri somuttan soyuta bir dönüşüm ve devinim gösterir. Sanatçının resimlerindeki gerek manzara, gerekse figür, alışık olunan biçim ve renklerden farklıdır. Eserlerini inşacı bir anlayışla, geometrik ve konstrüktivist bir yapıda meydana getirmiştir. (Resim 99)

Soyut geometrik çalışan önemli sanatçılarımızdan olan Ferruh Başağa, Kandinsky, Mondrian, Malevich ve Picasso gibi birçok sanatçı ile aynı çağın sanatçısı olmuştur. Eserlerinde görülen kristalize olmuş soyut geometrik biçimler parlak şeffaf boya etkisiyle birlikte aynı zamanda yatay ve dikey geometrik zıtlıklar oluşturmuştur. (Resim 100)



Resim 100. Ferruh Başağa, “Soyut”, T.Ü.Y.B., 100 cmx120 cm.

Kaynak: [https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/basaga-ferruh/fer ruh-basaga-soyut /](https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/basaga-ferruh/fer-ruh-basaga-soyut/)

İlk dönem çalışmalarında figür kaynaklı soyutlamalar görülen Ferruh Başağa daha sonraları “geometrik soyut” bir içeriğe ulaşmıştır. Soyut Resmin günümüz sanatının ifade biçimi olduğunu belirten sanatçı; salt resimsel mantığın ön planda olduğunu söylemiştir.

Türk Resim Sanatında ancak 1950 sonrası kendini hissettiren soyut eğilimlerin etkisi altında kalan Refik Epikman da soyut bir anlayış tercih etmiştir.



Resim 101. Refik Epikman, “Düzen”, T.Ü.Y.B., 95.5 cmx122 cm, 1968.

Kaynak: <https://docplayer.biz.tr/46407261-Ataturk-universitesi-sosyal-bilimler-enstitusu-resim-anasanat-dali-serpil-akdagli-1950-sonrasi-turk-resminde-soyut-egilimler-yuksek-lisans-tezi.html>

Sanatçının resimlerinde öne çıkan en önemli özellik, tuval yüzeyine dağılan geometrik yapılar ve leke değerlerinin görsel ve duygusal çağrışımlar ortaya koymasıdır. Soyut anlayış ile yaptığı çalışmalar diğer resimlerinden farklı olarak biçime bağlı kalmasına rağmen, bünyesinde kübist bir tavrı barındırır. Geometrik soyutlama yapan sanatçılardan biri olma özelliğini soyut renk ve biçim uygulamalarına borçludur. Sanatçı resimlerinde büyük bir gelişim göstererek üç boyutlu, geometrik-soyut motif arkasında bir kent ve nesne dünyası resmetmiştir. (Resim 101)

Ülkemizde salt soyut anlayış ise 1950 sonrası ancak kendini göstermiş olup gelişim aşamaları ise hiç yaşanmamıştır. Ülkemizde geometrik non-figüratif eserler veren sanatçıların başında ise; Cemal Bingöl, Sabri Berkel, Şemsi Arel, İsmail Altınok, Halil Akdeniz gelir.

Cemal Bingöl, 1958’de Paris’te aldığı eğitimden sonra soyut anlayışla yaptığı çalışmalarına büyük bir özveri ile taviz vermeden devam etmiştir. 1953 yılında kolajla başladığı geometrik soyut anlayışına daha sonra geometrik parçalardan oluşan statik geometrik bir tavırla devam etmiştir. Çalışmalarındaki renkler olabildiğince aza indirgenmiş ve sanatçının son derece planlı ve ince matematiksel hesap gerektiren çalışmaları, sade, kesin ve sınırlı geometrik biçimlerden meydana gelmiştir.

Sanatçının resimlerinde görülen tek renkli yüzey, geometrik biçimlerle bezenmiş ve bu dikdörtgen, yamuk gibi geometrik yapılar iki üç renkle sınırlandırılmıştır. Birbirleri ile bağlantılı bu yapılar genellikle köşelerinden, kenarlarından mutlaka birbirlerine değmekte ve bunun sonucunda üst üste binmiş izlenimi vermektedir. (Resim 102)



Resim 102. Cemal Bingöl, “Soyut Kompozisyon”, D.Ü.Y.B., 85.7 cmx58.4 cm.

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artist/CemalBingol/D41E98EFADD5C89B>

Mondrian’ ın soyut geometrik kompozisyonlarıyla veya Malevich’in Süprematist eserleriyle büyük benzeşimleri bulunan Cemal Bingöl’ün çalışmaları, figürden soyuta doğru kararlı bir yönelişin ürünüdür. (Resim 102) Aynı zamanda sanatçının resimlerinde oluşturduğu tasarımın Süprematist ve soyut geometrik izler taşıdığı belirgin olup, Türkiye’de salt soyut resmin öncü isimlerindendir.

Türk Resim Sanatının önemli Geometrik Nonfigüratif temsilcilerinden olan Şemsi Arel ise İbrahim Çallı atölyesinde ilk sanat eğitimini aldıktan sonra Paris’e giden diğer Türk sanatçılar gibi Lhote’nin atölyesinde eğitim görmüş, hat sanatının öğelerini bilinçli bir tavırla kompozisyonları içinde kullanmıştır.



Resim 103. Şemsi Arel, “Yeşil Kompozisyon”, T.Ü.Y.B.

Kaynak: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/92487>

Sanatçının eserlerinde görülen biçimler hat sanatını andırırken bir tasarım unsuru olarak belirlenmiş biçimler, yazı motifi ile birlikte resimsel bir biçim geometrisi amaçlanmıştır. (Resim 103)

Sanatçının eserlerinde dikkati çeken en önemli nokta ise Batı Sanatı’nı, İslami kaligrafiyle sentezleyerek doğu-batı sentezi oluşturmuş olmasıdır. Arel’in eski yazıyı soyutlama biçimini iki farklı şekilde ele almak mümkündür. Bunlardan birincisi harfin soyut olarak taşıdığı anlamın vurgulanması ve harf formunun bozulmadan olduğu gibi kullandığı çalışmalar, diğeri ise harf formunun bozularak yeni bir görünüme yahut soyut biçime ulaştığı çalışmalardır.

Soyut biçimi nasıl ifade etmiş olursa olsun Şemsi Arel kompozisyonlarında dengeli ve akıcı bir görünüm sunar. Saman sarısı ve gri zeminler üzerine resmettiği öğeler dikkatli ve hesaplı bir biçimde yerleştirilmiştir.



Resim 104. Şemsi Arel, T.Ü.Y.B., 27 cmx30 cm.

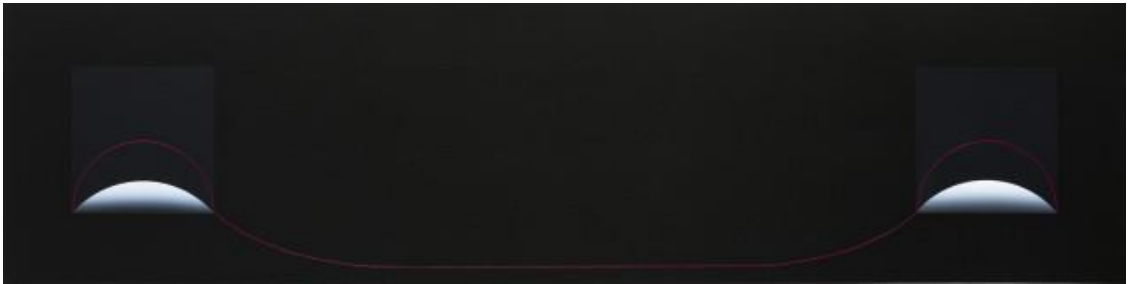
Kaynak: <https://www.beyazegitim.com/semsi-arel/>

Sabri Berkel'in yaşamındaki düzen ve intizam, eserlerinde de hissedilmektedir. Resimlerinde görülen kompozisyonlarında kurgulanmış geometrik biçimler, göze çarpmaktadır. Genelde birkaç rengin yüzey üzerinde çeşitli büyüklüklerde parçalanmasıyla ritmik bir etki yakalanmıştır. (Resim 105) Eserlerinde Süprematist etkiler görülen sanatçı, Soyut ve renkçi bir anlayışın senteziyle birlikte iki boyutlu düzlem üzerinde olağanüstü bir zenginlik yaratmıştır.



Resim 105. Sabri Berkel, “Soyut Kompozisyon”, T.Ü.Y.B., 38 cmx48 cm, 1975, Huma Kabakçı Koleksiyonu.

Kaynak: <http://humakabakci.com/tr/collection/berkel-sabri/>



Resim 106. Adnan Çoker, "Da Vinci'ye Saygı-Köprü", T.Ü.A.B., 50 cmx200 cm, 2014.

Kaynak: <http://www.olcayart.com/tr/haber/adnan-coker-otoportreler-sergisi> -span-class-normal-20-10-2017-20-11-2017-span

Türk Resim Sanatı'nda geometrik soyut sanatın önde gelen isimlerinden bir diğeri ise Adnan Çoker'dir. Günümüz Türk Resim Sanatının yaşayan önemli soyut temsilcilerinden olan sanatçının eserlerinde Rus Konstrüktivistlerin ve özellikle Malevich'in etkileri görülür.

Çoker'in 1950'lerde başlayan soyut ilgileri özellikle 1960 sonrasındaki çalışmalarında geometrik anlayışta kişiliğini bulmuştur. Eserlerinde Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin yapısal özellikleri üzerine geliştirdiği geometrik yapılu bir sanat anlayışı hakimdir. Mimari öğeler soyut biçimler olarak sanat anlayışı içinde karşılık bulmuştur. Çoker'in resimleri geometrik biçim ve kurgu özellikleri gösterir. (Resim 107)

Adnan Çoker Batı kültürü ile beslenirken Türk uygarlıklarından Selçuklu ve Osmanlı Mimari öğeleri eserlerinin temel ögesi olarak biçimsellik kazanmıştır.

Adnan Çoker estetik ifadesi, özden gelenle evrensel "im" in tarihten gelenle şimdiki anın büyük bir sıçramayla buluşmasıdır. Sanatçının özünde olan: Düşünsel kombinasyonları bütünü en aza indirgemiş biçim ve renkler dengesinde yeniden biçimlenirler. Tarihsel kalkış noktaları Selçuk, Bizans, Osmanlı estetiği ve betimleri bünyesinde bir üst-zihinsel değişimle büyük tuvalerde biz yenilenmiş bir biçim-renk anlayışının ve dengesinin kendisiyle karşılaşırız... Sanatçının ağırlıklı konuları yapıtların isimlerinden de anlaşıldığı gibi Gök Kubbe, Çifte Anıt, Sinan'a Saygı, Oryental Nişler gibi geleneksel değerlerden ve doğadan yola çıkılarak yapılan bu çalışmalardır. (İnal, 2018).



Resim 107. Adnan Çoker, “5 Kare”, T.Ü.A.B., 180 cmx180 cm.

Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/Adnan-%C3%87oker>

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ÇALIŞMALAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ

Resim uygulamalarında seçilen “köpek figürü” güçlü ve baskın bir imge olarak ele alınmıştır. Resimlerde kullanılan köpek figürleri, biçimsel anlamda etkili bulunan cinslerden seçilmiştir.

Resim uygulamalarında görülen büyük yüzey alanları, genelde temiz ve büyük renk alanlarına dönüşürken, yine yüzey üzerinde görülen çeşitli geometriksel form unsurlarıyla da bir bütünlük içerisinde algılanması amaçlanmıştır. Farklı büyüklüklerdeki geometriksel formlar, yapısal bağlamda kurgulanırken, aynı zamanda organik bir imge olan köpek figürüyle beraber resmedilerek, zengin bir görsel ifade hedeflenmiştir. Yüzeyde kurgulanan mekânın geometrikselleşmesi ile oluşan “yüzey”, aslında resimde leke ve espas görevini de üstlenmiştir. Resimlerdeki diğer unsurlara nazaran daha gerçekçi olan “köpek figürleri” ise üç boyutlu algılansa da, yüzey ve mekan ile ilişki içine girdiğinde, biçim, mekan ilişkisi açısından gerçekliği sorgulanır hale gelebilmektedir. “Güçlü köpek” karakterinin resim yüzeyinde çoğu kez anıtsal bir boyuta ulaşması, fantastik bir hal almaktadır. Seçilen köpek karakterleri olabildiğince gerçekçi resmedilmeye çalışılmışsa da kurgusal mekân ile bir araya geldiğinde gerçeküstü bir hal alarak ironik bir durum sergilemektedir. Dolayısıyla temsil edilen mekân ve figür betimlemeleri ile izleyici üzerinde etkileşim yaratılarak, izleyicinin algısı üzerinde anıtsal bir görüntü hedeflenmiştir.

Klasik resim sanatının temsili mekânlarından uzak durulan “köpek” betimlemelerinde yüzey, figür ve geometriksel form üç temel başlık olarak belirlenirken, resim sanatının plastik dili de yitirilmeden “etkileyici” bir görsellik hedeflenmiştir. Bu arayış içerisinde, akrilik ve yağlıboya tekniğiyle tuval üzerine on iki adet resim uygulaması gerçekleştirilmiştir. Kurgulanmış bir mantık içerisinde mekân ve figür, çoğu kez geometriksel bir yerleştirmeye birlikte ele alınırken, düşünsel boyutta ise belli bir noktaya odaklanmış ve hareketsiz olarak resmedilen köpek figürlerinde anlık bir görsellik söz konusudur. Oluşturulan resimler kurgulanmış, düzenlenmiş kompozisyonlar olup; “köpek figürü” doğaya ait olmayan farklı bir dünyada, kendi yaşam döngüsünden kopararak, yüzey ve geometrik formlar içinde kurgusal bir düzen gözetilerek, fotoğraf gerçekliğinde oluşturulmaya çalışılmıştır.

Plastik açıdan köpek figürü; kullanılan imgenin biçimsel anlamda mantığına ters düşmeyecek şekilde, genelde nötr renkler ve bu renklere ait tonların varyasyonlarıyla dingin bir şekilde lekeci bir tavırla resmedilmiştir. Daire ve dikey formların kullanıldığı bir mekan tercih edilmiştir.

Resimlerdeki köpek imgesi; her yönüyle doğaya aitken, resimleri oluşturan imgeler, anlatım dilindeki özgün bir çabanın ürünüdür.





Resim 108. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 1”, T.Ü.K.T., 140 cmx140 cm, 2014.

Çalışma 1. (Resim 108) Kare bir tuval üzerine akrilik boya tekniğiyle yapılan çalışmada, beyaz Dogo Argentino cinsi bir köpek, klasik bir sehpa üzerinde, vücudu düz, oturur vaziyette, başı ise sağ tarafına hafifçe dönmüş bir şekilde resmedilmiştir. Düz bir yüzey üzerinde airbrush yardımıyla boya akıtmalarının görüldüğü ifade tarzı, aynı zamanda belli noktalarda spontane gelişen bir espası da beraberinde getirmiştir. Koyu lacivert bir yüzey içinde görülen köpek figürü, aynı zamanda resimdeki açık ton olarak en büyük leke değeridir. Köpek figürü, resmin sağ tarafında, hareketsiz ve anıtsal bir duruşa sahip bir şekilde resmedilmiştir. Doğada hemen hemen hiç rastlanılmayacak bir betimlemeyle, sehpa üzerinde bir güç imgesi şeklinde görülen figür, kurgusal bir gerçekliğin de ifadesi olmuştur. Bu haliyle siyasi bir gönderme olabileceği vurgusu düşünülürken, resimsel anlamda ise böyle bir arayış söz konusu değildir. Köpeğin gövdesi ve baş kısmında görülen hacimsel arayışlar, bacak kısımlarında pek hissedilmezken, köpeğin; üzerinde görüldüğü sehpa ise, aynı zamanda resimde az

görülen sıcak tonlara sahiptir. Sehpanın siyah ve kahve tonlardaki ayakları, fonla pasaj yaparken, aynı zamanda figürle birlikte dikey etki yapan çok az unsurdan biri olmuştur. Koyu lekelerin ağırlıkta olduğu çalışmanın alt kısmında görülen yatay kırmızı ve beyaz alan, aynı zamanda açık mavi alanlara da dönüşerek çeşitli biçim, renk ve ton varyasyonları oluşturmaktadır. Bu alanda ve sehpa da görülen boya akıtmaları ile birlikte hareketli bir görsel ifade hedeflenmiştir. Bir süs nesnesi olamayacak bir cinsin, sehpa üzerinde özel bir nesne imajıyla görselleştirilmesi, ironik bir durum oluşturmuştur. Basında ve sosyal medyada yasaklanması ve olaylı görüntüleriyle bilinen bir cins köpeğinin “değerli” bir görsel ifadeyle sunulmak istenmesi, ona verilen önemi atfetmek içindir.



Resim 109. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 2”, T.Ü.K.T., 105 cmx135 cm, 2014.

Çalışma 2. (Resim 109) Yatay dikdörtgen bir tuval üzerine akrilik boya tekniği ile yapılan çalışmada, düz bir kırmızı yüzey üzerinde, iki farklı geometrik biçimle birlikte Doberman cinsi bir köpek, büyük ölçüde yan profilden görülmektedir. Dikey bir dikdörtgen, resmin sağ köşesinde çizgisel bir etki yaratacak bir şekilde görülürken, buna karşılık sol köşede ise bir yuvarlak biçimden alınan kahverengi bir kesit, koyu bir leke etkisi yapmaktadır. Resmin hemen hemen tamamına hakim olan sıcak renklere karşılık,

köpeğin sağ arka ayağı boyunca uzanan mavi lacivert renkler, aynı zamanda çeşitli varyasyonlarla birlikte yatay hareketlerle zeminde de görülmektedir. Aynı zamanda bu tonlar biraz daha nötrleşerek, köpeğin sağ bacağına ve suratında da görülür. Zeminde görülen bu yatay soğuk renklerdeki hareketler, üst tarafta bir ölçüde kırmızı alana da taşınmak istenerek, sıcak-soğuk dengesi sağlanmak istenmiştir. Bu soğuk renk lekeleri, organik bir form olan köpek figürünün üzerinde, çoğu kez geometrik bir etki sağlarken, özgün bir arayış hedeflenmektedir. Köpeğin neredeyse tamamı resimdeki en koyu leke değeri olarak, siyah ve tonlarında görülürken kulakları ise adeta yan yana gelen iki üçgen biçimini hatırlatmaktadır. Bu ışık etkisinin, fonda görülen kırmızı renge etki etmemiş olması ise, kurgulanmış, idealize edilmiş bir ışığın varlığını gözler önüne sermektedir. Resmin neredeyse yatay bir şekilde, dörtte birini kapsayan zeminde ise, kurgusal geometrik bir yüzey anlayışına tezat bir şekilde ifade edilmiş olan ekspresif bir yaklaşım görülmektedir. Aynı zamanda bu alanda resmin tamamında hissedilmeyen bir pasaj da hissedilmektedir. Bu alanla birlikte resimde köpek figürüyle beraber doğadan direkt bir alıntının da söz konusu olduğu vurgulanmak istenmiştir. Doğadan bir görünümün geometrik formlarla birlikte kurgulandığı çalışmada, ön ayakları aynı noktada birleşen köpek figürünün arka bacaklarının, hareket edencesine durması dinginlikle dinamizm arayan fikirleri de ortaya koymaktadır. Köpeğin gövdesi ve bacakları arasında görülen sıcak renk alanları, şekil-zemin ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde çoğu kez sorgulanır hale gelebilirken, aynı zamanda, çeşitli biçimlerin oluşmasına da sebep olmuştur. İzleyici üzerinde düşündürücü bir hal oluşturabilecek bu biçimsel anlatım ile birlikte, heyecan uyandırabilecek etkili bir görsel ifade hedeflenmiştir.



Resim 110. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 3”, T.Ü.K.T., 140 cmx140 cm, 2015.

Çalışma 3. (Resim 110) Kare bir tuval üzerine akrilik boya tekniği uygulanan çalışmada “Dogo Argentino” cinsi iki köpek açık gri bir yüzey üzerinde, siyah küçük bir karenin önünde görülürken, aynı zamanda arkalarında görülen siyah kare form, güçlü bir leke etkisi yaratmaktadır. Diğer taraftan karenin içinde beliren kırmızılıklarla ritmik bir leke etkisiyle birlikte parlak bir siyah renk hedeflenmiştir. Bağımsız bir mekan anlayışının görüldüğü resimde köpek figürleri adeta askıda durmaktadır. Bununla beraber figürlerde hacimselliğe ve üç boyuta önem veren bir etüt anlayışı görülmektedir. Köpeklerden biri objektife bakarcasına izleyiciyle göz teması kurarken, diğer köpek figüründe ise tam tersi bir durum izlenmektedir. Aslında bir dövüş sonrası durumun söz konusu olduğu resimde, uzak bir noktaya bakarcasına odaklanan köpek figürü anlık bir görsellikle betimlenmiştir. Adeta komut beklercesine bekleyen köpekler, resmin genel armonisiyle bir bütünlük sağlarken, yüzlerindeki ve bacaklarındaki kırmızı renk tonlarıyla geri plandan belirgin bir şekilde ayrılmaktadırlar. Zengin bir gri zemin hedeflenerek oluşturulan yüzeyde, geometrik form olarak sadece kare kullanılırken,

köpek figürleri de dar alanda kısıtlı bir espas sağlamaktadır. Realist bir anlayışla birbirlerine yakın boylarda ele alınan figürler, aynı zamanda kare biçimin üzerinde betimlenerek koyu bir lekenin önünde orta bir tonla ele alınmışlardır. Köpekler, ayaklarında görülen kırmızı renk tonlarıyla yüzeyden daha fazla ayrılmaktadırlar. Geometrik form olarak ele alınan kare biçimi ve zeminde, genel anlamıyla yüzey boyama geleneği hakimken, ele alınan güçlü köpek figürlerinde ise klasik bir hacimsel anlayış söz konusudur. Soyut bir mekan üzerinde gerçekçi iki figür ele alınmıştır. Kompozisyonu oluşturan öğeler kurgusal bir sahne içerisinde resmin boya ve yüzey gerçekliğini vurgularken, bir yandan da klasik bir etüt ve boya anlayışı da beraberinde ifade edilmek istenmiştir.



Resim 111. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 4”, T.Ü.K.T., 140 cmx140 cm, 2015.

Çalışma 4. (Resim 111) Kare tual üzerine karışık teknikle ele alınan çalışmada, kompozisyon üç plandan oluşmaktadır. Diğer alanlara nazaran daha büyük bir alan kaplayan sarı alan, resmin alt tarafında geniş yatay bir dikdörtgen şeklinde görülmektedir. Bu sarı renkteki yüzeyin hemen üstünde görülen alanda ise, köpeklerin

üzerinde bulunduğu zemin çizgisel perspektif kullanılarak resmedilmiştir. Figürlerin arkasında kaldırım taşları kare ve dikdörtgen biçimler şeklinde görülmektedir. Nötrleşmiş mavi rengin varyasyonlarının görüldüğü üst alanda ise mavi rengin tonları çeşitli dikey dikdörtgen biçimlerle düşey dinamik bir anlayış görülmektedir. Resmin neredeyse yarısına kadar gelen büyük bir sarı dikdörtgenin üst kısmında “Doberman” cinsi iki köpek görülmektedir. Dünyanın en iyi bekçi köpekleri arasında gösterilen bu köpekler, diğer resim çalışmalarında da olduğu gibi komut öncesi bir durumda resmedilmiştir. Boynundaki zincirler köpeklerin sahipli olduğunun göstergesidir. Resmin solunda görülen köpek yine uzak bir noktaya odaklanmışken diğer köpekte daha rahat bir tavır gözlemlenmektedir. Köpeklerin üzerinde oldukları geometrik dikdörtgen biçimde çizgisel bir perspektifle birlikte bir hava perspektifi de söz konusudur. Bu durum köpeğin bulunduğu zeminin ön kısımlarının geriye nispeten daha aydınlık olmasından anlaşılmaktadır. Köpek figürleri, siyah ve koyu tonlarla işlenmiştir. Köpeklerin üzerlerindeki kahverengi tonlarda da hacimsel bir durum söz konusuyken, bu biçimler yer yer çeşitli organik biçimlere dönüşmüştür. Köpeklerin arkasında görülen çeşitli büyüklüklerdeki mavi dikdörtgen dikey biçimler kendi içerlerinde pasajlar yaparken, kurgusal olarak köpeklerin başlarının arasında beliren yatay geometrik biçimlerle de yer yer bu dikey etki kırılmaya çalışılmıştır. Dikdörtgenlerin altında yer alan bej, sarı ve kahve tonlarının görüldüğü yatay biçim ise geometrik yapılardan net bir şekilde ayrılmaktadır. Köpek figürleri tüm bu unsurlardan nerdeyse hiç pasaj yapmadan ayrılmaktadır. Resimde görülen bu temiz renk alanlarının ve biçimlerin kurgulanmış bir görsel durumun ifadesi olduğu net bir şekilde görülmektedir. Bu keskin sayılabilecek biçimlere karşılık büyük sarı alanda, yüzey boyama ile birlikte bir derinlik de söz konusu olmuştur. Çalışmada sıcak ve soğuk renk tonları hemen hemen eşit oranlardayken köpek figürü ise daha nötr olarak siyah ve mor tonlarla resmedilmiştir. Figürler, diğer çalışmalardaki mekanlardan nispeten farklı olarak, daha doğal bir mekan üzerinde görülmektedirler. Köpeklerin bacaklarında yer alan ışık alanları ise figürlerin diğer bölgelerine nazaran daha geometrize bir etüt anlayışı görülmektedir.



Resim 112. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 5”, T.Ü.A.B., 140 cmx140 cm, 2015.

Çalışma 5. (Resim 112) Kare bir tual üzerine akrilik boya tekniği uygulanarak yapılan çalışmada “Dogo Argentino” cinsi üç köpek açık gri yüzey üzerinde resmedilmiştir. Köpeklerin hemen arkasında görülen siyah kare biçimi ile köpekler arasında güçlü bir kontrast oluşturulmuştur. Adeta Süprematist sanatçı Malevich’in karesi referans alınarak kurgulanan çalışmada, aynı cinse ait üç köpek aralarında hiç boşluk bırakılmadan kurgulanmış olup, tiyatral bir gerçeklikle betimlenmiştir. Köpeklerin ayakları, açık tonlu yüzey üzerinde ritmik leke etkisi yaparken, görünüşleri fotogerçekçi bir tavırla resmedilmiştir. Köpek figürlerinin dış çerçeve hatları, sola doğru yaklaşmış olan siyah kare biçiminin önünde son derece belirgin bir etki yaratmaktadır. Ayrıca köpeklerin bacaklarının fon üzerinde oluşturmuş olduğu çeşitli büyüklüklerdeki siyah renk alanları, çeşitli geometrik yapılara dönüşmektedir. Resmin solunda görülen köpeğin arka bacaklarının hiç görülmemesi, diğer köpeklerin ise kendi içerisinde farklı farklı uzunluklarda olması, figürün etüdündeki gerçekliğe tezat bir

durum oluşturmuşsa da, kurgulanan mantık içerisinde kendini pek sorgulatmayacak bir anlatım diline dnşmştş. Kısıtlı bir eşpas anlayışıyla kurgulanan çalışmada “az nesne ve az renk” mantığı belirginken, açık, orta ve koyu tonlar görülüş. Sağdaki iki köpek daha uzak bir noktaya odaklanmış olarak grlşrken, soldaki ise izleyici ile adeta göz teması kurarak dikkat çekici bir hal almaktadır. Biçimsel anlamda ise en sağda görülen köpek figş diğer köpeğe nazaran daha geride ve daha küçük resmedilmiştir. Aynı zamanda siyah karenin dışına çıkararak açık gri tonlardaki yüzeyde pasaj alanları oluştururken, siyah kareyle görülen alanlarda ise sert lekesel ayrımlara dnşmştş. Resimde görülen bütün öğeler, kendi içerlerinde genelde hep yakın tonlara sahip olup, köpek figşleri içerisinde orta ve açık tonlarla bir etüt anlayışına gidilmiştir. Bir sinema sahnesinin anlık bir karesi gibi resmedilmesi hedeflenmiştir. Soyut geometrik bir yüzeyde görülen köpek figşlerinde, ayaklar dışında hacimsel klasik bir etüt anlayışı hakim olup, geometrik bir resim anlayışıyla beraber nerdeyse resmin tamamında görülen nötr renklerle bir görsel ifade tercih edilmiştir.



Resim 113. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 6”, T.Ü.K.T., 110 cmx125.5 cm, 2015.

Çalışma 6. (Resim 113) Dikey dikdörtgen bir tuval üzerine boyanın diğer uygulamalara nazaran daha yoğun olarak kullanıldığı çalışmanın tamamında sıcak ton değerleri görülmektedir. Resmin sol kısmına daha yakın duran daire formu resimdeki en güçlü leke etkisi yapan öge konumundadır. Daire formunun tam ortasında görülen köpeğin alt gövde çizgisi, aynı zamanda dairenin de alt çizgisine dönüşerek yanlısama durumu da oluşturmaktadır. Ayrıca köpeğin boyun kısmında beliren yakalılık diyebileceğimiz yeşil biçimle birlikte, insana ait bir durum da söz konusu olmuştur. Köpeğin boyun kısmında görülen gölge alandan ötürü, ışığın sol taraftan geldiği söylenebilir. Köpeğin gövdesindeki bej-beyaz renk tonu, resmin en açık rengi ve lekesi olurken, bu leke aynı zamanda motif etkisine de dönüşmektedir. Ayrıca köpeğin kuyruğu daireyi zorlarcasına durmaktadır. Gölgesinin adeta bir biçime dönüştüğü köpek figürü, bu gölge alanla birlikte temsili bir mekana basarcasına algılansa da, çalışmanın tamamına bakıldığında kurgulanmış bir çelişki yarattığı görülmektedir. Köpeğin

gölgesinin yüzey üzerinde bıraktığı alanlar, biçim ve leke etkisi verirken ters espas durumunu da beraberinde getirmiştir. Bu alanlar, siyah daire formunun altında açık küçük tonlu ritmik etki de göstermektedir. Bu parçalanmalar, büyük biçime karşılık gelen ve zıtlıklar yaratan lekeler olarak da değerlendirilebilir. Köpeğin başı resmin sol üst köşesine odaklanmış halde durmaktadır. Bej, kahverengi boyanmış olan zemin üzerinde görülen siyah dairesel form resmin en şiddetli rengi ve lekesini oluşturmuştur. Bu koyu dairesel form üzerine gelen organik köpek formu, resimde bir dinamizm etkisi yaratmaktadır. Düz bir yüzey üzerinde işlenen organik form, kendi içinde zengin tonal değerlere de sahiptir. Dairenin çalışmanın hafifçe solunda resmedilmesi ise az da olsa asimetrik bir çabanın ürünüdür. Genellikle geometrik, az nesneli resimlerde görülen kısıtlı pasaj ve espas durumu, bu çalışmada da görülmektedir. Anlık bir hareketin görüldüğü çalışmada bir köpek figürünün uzunca bir süre bu şekilde durabilmesi söz konusu değildir.



Resim 114. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 7”, T.Ü.K.T., 117.5 cmx137.5 cm, 2015.

Çalışma 7. (Resim 114) Kareye yakın bir tuval üzerine karışık tekniğin uygulandığı çalışmada, Pitbull cinsi bir köpeğin, siyah bir daire biçiminin önünde resmedildiği

görülmektedir. Resim üç farklı plandan oluşmaktadır. En arkada yeşil ve gri düşey çizgilerle oluşan yüzey bulunmaktadır. Bu yüzeyin önünde ise resimde asimetrik bir yapı oluşacak şekilde kullanılan ve çok geniş bir alanı kaplayan siyah dairesel form ve onun önünde ise organik bir form olan köpek görülmektedir. Genellikle portre denilince akla ilk gelen insana ait bir suret görüntüsüdür. Bir köpek suretinin resmedilmesi, hele de toplumun büyük bir çoğunluğunun korkunç bulduğu bir cins köpeğin suretinin resmedilmesi köpek imgesinin başlıbaşına önemsenmesinden kaynaklanmaktadır. Dairesel formun arkasında uzun dikey geometrik biçimler, yeşil ve gri renklerde kullanılmış olup, aşağı doğru tekrarlanan bu dikey hareketler, siyah daire formunun önde belirmesiyle etkisini kaybetmiş, zayıflamıştır. Siyah daire formu ise sol köşede koyu yeşil geometrik biçimle pasaj yaparken, sağ köşede ise gri ton farkından dolayı net ve belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. Daireyle kesişen dikey biçimler, resimde bir ritim oluşturmaktadır. Köpek figürü ise daha sıcak renklerle kahverengi, turuncu gibi bir etki yaratmaktadır. Bu renkler zeminle bir renk kontrastlığı yaratmaktadır. Zemindeki soğuk renklere göre daha sıcak bir etki yaratmaktadır. Köpeğin portresi üzerinde yer alan beyaz, bej tonlarındaki organik yapı, açık leke etkisi yapmaktadır. Merkeze odaklanmış bir şekilde bakan köpeğin kurgusal bir kompozisyon içerisinde dikkat çeken bir güç imgesine dönüşmesi hedeflenmiştir.



Resim 115. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 8”, T.Ü.K.T., 105 cmx150 cm, 2015.

Çalışma 8. Resim 115. Dikey dikdörtgen bir tual üzerine akrilik boya tekniği ile yapılan çalışmada, düz bir yüzey üzerinde siyah bir dikey dikdörtgen ve Pitbull cinsi bir köpek görülmektedir. Grileşmiş mor bir yüzey üzerindeki siyah dikdörtgen, resimdeki en geniş alanı kaplamış olup, çalışmada görülen Pitbull cinsi köpek figürü ise yapılan tüm uygulamalar içerisindeki en küçük betimlenen “köpek” olmuştur. Boyun ve gövdesinin ön kısmı açık bir tona sahip olan köpek, koyu siyah lekeden net bir biçimde ayrılırken, arka tarafındaki koyu lekeler siyah alandan daha yumuşak bir pasajla ayrılmaktadır. Çok az nesnenin görüldüğü çalışmada adeta Süprematizm’e ve Malevich’e atıfta bulunulurken, nesnesiz bir anlayışın olduğu Süprematist bir öge olan salt geometrik bir biçimin, köpek figürü de olsa neticede klasik sanatın vazgeçilmezlerinden olan, figürle beraber görülmesi, aynı zamanda farklı bir durum oluşturmaktadır. Bulunduğu mekan ile ilişkisi düşünüldüğünde köpek imgesinin doğal ortamından koparılarak neredeyse özdeşleştiği insan figüründen ayrı olarak

betimlenmesi ise ona verilen önemi atfetmektedir. Bu yönüyle de daha gizil bir ifadeye ulaşma çabası olarak görülebilir. Resmin üst-yarı alanının nesnesiz olarak, sadece geometrik biçimlerle betimlenmesi ise alt kısımda verilmiş olan kurgusal görüntünün odak haline getirme çabasının bir neticesidir. Köpek figürü diğer çalışmalara nazaran daha küçük resmedilerek, yüzeyde görülen dikey dikdörtgenin daha heybetli görülmesi hedeflenmiştir. Büyük-küçük, boşluk-doluluk gibi kavramların anlatımı güçlendireceği fikri üzerinden, etkili görsel bir durum hedeflenirken, karanlık resim yüzeyinde görülen küçük ebatlardaki köpek figürünün, ön kısmında güçlü ışıkla birlikte temiz ve net bir şekilde belirtilmesi hedeflenmiştir. Resmin tamamına orta ve koyu tonlar hakimken, figürle birlikte resme beyaz, sarı ve kahverengi gibi sıcak tonlar da dahil olmuştur.



Resim 116. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 9”, T.Ü.K.T., 105 cmx125 cm, 2015.

Çalışma 9. Resim 116. Dikey dikdörtgen tual üzerine karışık tekniğin uygulandığı çalışmada, gri etkisi yaratan mavi geniş uzun dikdörtgenler, köşelerde daha

geniş olup, diğer dikdörtgen çubukların tamamında ise daha dar olarak kurgulanmıştır. Dikey geometrik yapılarla birlikte, resmin tam orta kısmında yer alan siyah daire, kompozisyonun daha alt kısmında yer almıştır. Aynı renk ve tonda devam ederek tekrara düşen geometrik yapılar ise, koyu leke etkisi yapan siyah daire ile birlikte farklı bir ritim etkisi yaratmıştır. Bu kurguda köpek figürü ise merkezde yer alarak resmin en belirgin ögesi haline gelmiş olup, aynı zamanda bu figür dairesel bir yüzey önünde olmasıyla birlikte, bu yüzey değişik geometrik alanlara dönüşmüştür. Bu anlamda da “Bütün Bir Daire”den söz etmek imkansızdır. Çalışmada yasaklanmasıyla hep gündeme gelen Pitbull cinsi köpek figürünün genelde açık sarı renkler ve tonlarla resmedilerek siyah daireden net bir biçimde kopması amaçlanmıştır. Biçimsel açıdan ortaya çıkan bu belirgin durum, köpek dışındaki tüm unsurların nötr renkler ve bunların varyasyonlarıyla daha da belirgin hale gelmiştir. Resimde espas, zeminde yakın tonlarla kurgulanırken daha ön planda ise dairenin ve köpek figürünün birbirlerinden ve resimden koparak izleyiciye yakın durmasıyla belirginleşmiştir. Köpek figürünün baş kısmında görülen hardal sarısı renklerdeki alanlar, nötr renkler üzerinde sıcak ton etkisi göstermektedir. Köpek figüründe hissedilen güç imgesi, merkezde büyük boyda kurgulanmasıyla birlikte anıtsal duruşla pekiştirilmeye çalışılmıştır. Resimde, farklı geometrik biçimler kullanılarak yüzey üzerinde etkili bir kompozisyon oluşturulmak istenmiştir. Bu arayışlar, farklı geometrik biçimlerin karşıtlığı üzerinden kurgulanmıştır. Resim sanatının vazgeçilmezi olan “figür” fotogerçekçi bir organizasyonla birlikte özgün bir arayış olarak hedeflenmiştir. Objektifden görünen bir gerçeklikle figür, organize edici bir mantık içerisinde, geometrik bir mantıkla kurgulanırken, resmin temel ilkeleri ve plastik değerleri beraberce ifade edilmek istenmiştir.



Resim 117. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 10”, T.Ü.K.T., 105 cmx135 cm, 2016.

Çalışma 10. Resim 117. Çalışmada dikey, dikdörtgen bir tual üzerine karışık teknik uygulanmıştır. Resimde üç plan mevcuttur. Birinci planda düşey eşit ölçülere sahip çizgi etkisi yaratan bir yüzey bulunmaktadır. Nötr renklerde oluşan bu yüzeyin önünde ve kompozisyonun üst tarafına gelen siyah dairesel form ve bunun önünde yer alan düşey bir etkiyle resmedilen köpek figürü görülmektedir. Nötrleşmiş, geniş ve uzun dikdörtgenlerin tekrarlandığı çalışmada, bu tekrarlar resmin üst-orta kısmında yer alan siyah daire biçimiyle birlikte kontrast bir alana dönüşmüş ve güçlü bir leke etkisi yaratmıştır. Nötr ve soğuk renklerin kullanıldığı bu uygulamada köpeğin başı ve boyun kısmı, siyah dairenin içinde betimlenerek ifade güçlendirilmek istenmiştir. Geometrik bir anlayışla kurgulanan zemin üzerinde görülen köpek figürü, daire üzerinde tam ortada görülse de dairenin; dikey geometrik biçimlerin tam ortasında görülmemesi yüzey üzerinde asimetric bir durum arz etmektedir. Vurgulanmak istenen

gerçekçi suret ifadesi, köpeğin tamamında da beliren, fakat baş kısmında yoğunlaşan detaycı bir etüt anlayışıyla verilmek istenmiştir. Köpek figürünün üst bölgelerinde daha sıcak renk etkisi veren açık nötr rengin tonları, köpeğin ayak kısımlarına doğru mor ve mavi hissettiren açık gri nötr renk tonlarına dönüşmektedir. Bu durumla birlikte vurgunun köpeğin suretinde belirginleşmesi hedeflenmiştir. Renk etkisinden uzak nötr tonların hakim olduğu çalışmada göğe bakarcasına duran köpek figürü ile siyah daire formu, net bir biçim alanı olarak birbirinden ayrılmaktadır. Fakat köpeğin gözünde ve kulağında görülen siyah biçimsel lekeler geri planla çoğu kez pasaj yapmaktadır. Parçalanmış siyah dairede simetrik olmayan fakat simetriye yakın bir parçalanma söz konusu olmuştur. Gökyüzünde bir noktaya odaklanmışcasına duran köpek düşünen bir insan figürü gibi betimlenerek adeta insana özgü bir durumla ilişkilendirilmiştir.



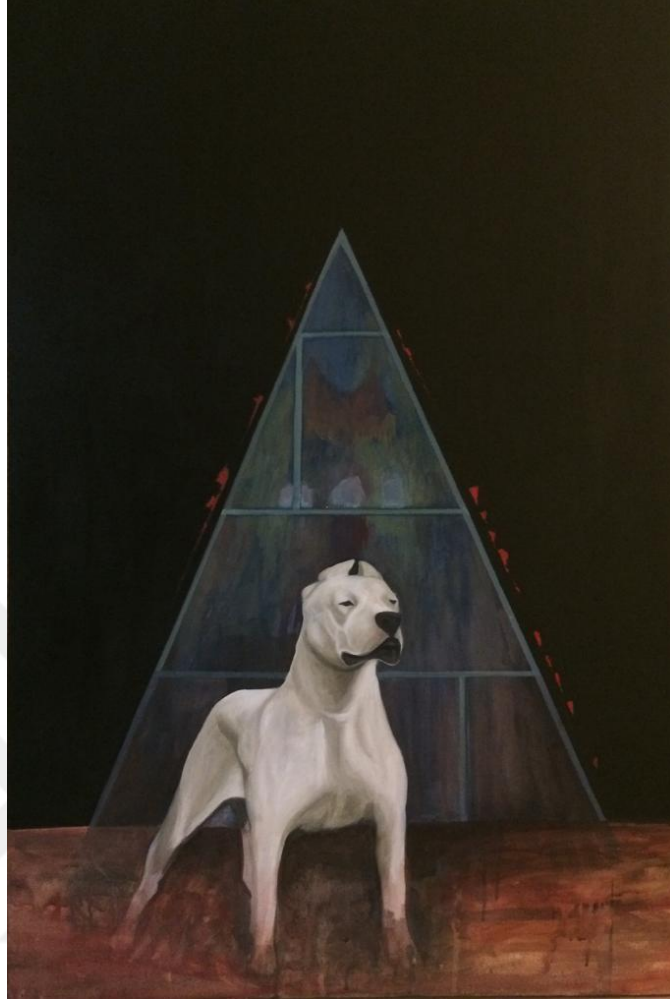
Resim 118. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 11”, T.Ü.A.B., 85 cmx130 cm, 2019.

Çalışma 11. Resim 118. Yatay dikdörtgen tual üzerine akrilik boya tekniğinin uygulandığı çalışma, dört ana plandan oluşmaktadır. Düz kırmızı bir fonun görüldüğü resimde, sol köşede koyu kırmızı, kahverengi dikey bir biçim görülmektedir. Yüzeyin tam ortasında üçgen bir form ve hemen önünde siyah Doberman cinsi bir köpek görülmektedir. Zemin ise, kahverengi ve ara ara bej, sarı renklerin görüldüğü bir yüzeye sahiptir. Kırmızı geri planın önünde dikey geometrik bir unsur olan üçgen formda,

nötrleşmiş mavi, mor ve yeşil renkler ve bu renklerin varyasyonları hakimdir. Bu formun içerisinde dikey ve yatay çeşitli geometrik biçimler, belli belirsiz yer yer görülmektedir. Bununla birlikte, bu form, büyük bir alanın sadece kırmızı renkle boyandığı bir yüzeyde daha hareketli ve ve daha soğuk renklerin birlikte kullanılmasıyla birlikte dinamizm etkisi yaratmaktadır.

Organik bir form olan köpek figürü resmin merkezinde, en koyu leke değeri olarak profilden görülmektedir. Köpeğin sureti objektife bakarcasına sağ tarafına dönüktür. Figürde odaklanmış ve hareketsiz bir ifade hakim olup, foto gerçekçi bir anlayışla ele alınmıştır. Figürün üzerinde yer yer görülen kahverengi ve turuncu renklerdeki biçimler, organik bir doku niteliğindedir. Bu biçimler, figürün suretinde, bacak ve ayak kısımlarında da görülmektedir. Aynı zamanda figürün boyun ve baş kısmı kırmızı yüzey üzerinde görülürken, vücudunun büyük bir çoğunluğu ise zengin bir renk alanına dönüşen üçgen form ile çeşitli kontrastlar ve pasajlar yapmaktadır. Figürün bacakları ayak kısımlarına doğru zemindeki kahve renkleriyle güçlü pasajlar yaparak adeta zeminin bir parçası olmaktadır. Bu alanda aynı zamanda resimde görülen geometrik biçimlere ve düz yüzey alanlarına karşılık olarak daha rahat ve spontane bir boya kullanımı görülmektedir.

Sıcak renklerin ve varyasyonlarının yoğun olarak görüldüğü resimde, figürün bacakları yer yer adeta siyaha dönüşen koyu kahve renkleriyle de pasaj halindedir. Bu alanda görülen ekspresif anlayışın benzeri bir durum üçgen formda da görülmektedir. Resmin geri planında görülen düz yüzey boyama anlayışı, figürde hacimlendirme anlayışına dönüşmüştür. Bu anlamda farklı ele alışılar görülmektedir.



Resim 119. İrfan Aktaş, “Köpekler Serisinden 12”, T.Ü.A.B., 85 cmx120 cm, 2019.

Çalışma 12. Resim 119. Dikey dikdörtgen tual üzerine akrilik boya tekniğinin uygulandığı çalışma, dört ana plandan oluşmaktadır. Düz siyah bir fonun görüldüğü resimde, üçgen bir form ve hemen önünde beyaz Dogo Argentino cinsi bir köpek görülmektedir. Zemin ise turuncu, kahverengi ve kırmızı renklerin varyasyonundan oluşmaktadır. Dikey geometrik bir yapı olarak ele alınan üçgen formda, siyah fonun önünde mavi, mor ve yeşil renklerin varyasyonları görülmektedir. Bu formun içerisinde dikey ve yatay çeşitli geometrik biçimler, biçimin simetrik yapısına tezat bir şekilde asimetrik olarak kurgulanmıştır. Bununla birlikte, bu formun dış kontör alanlarına yakın bir şekilde görülen kırmızı küçük renk parçaları düz siyah geri plan üzerinde ritmik bir etkiyle dinamizm yaratmaktadır. Resimdeki tek organik form olan köpek figürü, merkezde belirgin bir unsur olarak görülürken en açık leke değeri olarak resmin alt orta

kısımında hafifçe sola dönük hareketsiz ve odaklanmış bir şekilde görülmektedir. Foto gerçekçi bir anlayışın görüldüğü figürde beyaz ve gri yeşil rengin tonları görülmektedir. Aynı zamanda figür net bir şekilde çok fazla pasaj yapmadan soğuk renklerin görüldüğü üçgen formdan ayrılmaktadır. Bu duruma tezat bir şekilde figürün bacakları ayak kısımlarına doğru zeminin sıcak renkleriyle güçlü pasajlar yaparak adeta zeminin bir parçası olmaktadır. Bu alan aynı zamanda resimde sıcak renklerin yoğun olarak görüldüğü tek alandır. Bu sıcak renkler yer yer siyaha dönüşen koyu kahve renkleriyle de pasaj halindedir. Bu alanda görülen ekspresif anlayış, nispeten üçgen formda da görülmektedir. Resmin geri planında düz bir yüzey boyama mantığı hakimken figürde ise hacimlendirme mantığıyla birlikte klasik bir etüt anlayışı görülmektedir. Bu anlamda farklı anlayışlar birlikte ele alınmıştır. Resmin en hareketli alanı olarak görülen zeminde ise sıcak renklerle, dinamizm hedeflenmiştir.

SONUÇ

Yapılan bu çalışmayla, Resim Sanatında Yüzey, Figür ve Geometrik Form unsurları resim sanatının belli başlı dönemleri kapsamında irdelenmiş, bu unsurların ele alınışı, çeşitli sanatçılar kapsamında sorgulanmış ve sanatın hemen hemen her evresinde değişikliğe uğradığı görülmüştür. Batı Resim Sanatında yüzey gerçekliği vurgusunun ve geometrik soyut anlamda değişiminin aslında birbirine paralellik gösterdiği, figürün resim sanatı içerisinde ilk mağara resimlerinden günümüze kadar gelen süreçte yeni anlamlar bulduğu ve sorgulandığı gözlemlenmiştir. Sanat tarihinin hemen hemen her döneminde görülen köpek figürünün ise, Batı resim sanatında, özellikle Fransız resminde Gustave Courbet’le çoğunlukla ele alınan bir imge olduğu bununla birlikte İngiliz ve Hollanda resminde özel bir ilgi gördüğü sonucuna varılmıştır.

Türk Resim Sanatında ise, özellikle Osmanlı imparatorluğu döneminde Fatih Sultan Mehmet ile başlayan padişah portreciliği geleneği, minyatörcülerle de teknik anlamda yeni bir anlayışın yollarını açmıştır. Batılılaşma hareketleriyle birlikte bu sanatsal serüvenin hız kazandığı görülmüş, Batı Resim Sanatı geleneği açılan sergilerle beraber yerli ressamlar tarafından özümsemiştir. Batılı anlamda gelişen figüratif resim geleneğini Osman Hamdi Bey, anıtsal boyutlarda ele almıştır. Figürlerle birlikte kadın figürünü ele alışıdaki aykırılığın resim sanatımız açısından gelenek dışı bir şekilde, radikal bir adım olduğu görülmüştür. Bunlarla birlikte değişime devam eden Türk Resim Sanatında Cumhuriyet döneminde Çallı kuşağı diye adlandırılan 1914 kuşağından sonra gelen Mustakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar birliği, devamında gelen D Grubu, Yeniler Grubu ve Onlar grubu sanatçılarıyla beraber, Batı Resim Sanatının dönemsel anlayışlarının, Türk Resim Sanatına da adaptasyonu görülmüştür. Konstrüktivist ve Yapısalcı anlayışların, çoğu kez geleneksel öğelerle birlikte harmanlandığı bir anlayış da görülmüştür. Batılı anlamda Türk Resim Sanatı içerisinde salt köpek figürüne yoğunlaşılacak bir dönem izlenmese de Osman Hamdi Bey’in ve Şeker Ahmet Paşa’nın köpek figürünü, resmin sıradan bir ögesi olarak kullandığını görmekteyiz. Cumhuriyet döneminde ise İbrahim Çallı ve Şeref Akdik gibi sanatçıların, köpeği modern Türk Kadını ile beraber betimleyerek, onlara çeşitli anlamlar yükledikleri görülmüştür. Bu arayışlar günümüze kadar gelen süreç içerisinde, her sanatçının kendi anlayışı içerisinde ele aldığı bir imge olduğu görülmüştür.

Bu araştırmalar ve çalışmalarla beraber tuval üzerine yağlıboya ve akrilik boya tekniğiyle bir dizi resim uygulaması tarafımdan gerçekleştirilmiştir. Uygulamalar da gl bir imge olarak seçilen, belirli cins köpeklerin rutin bir rahatlık içinde görülmemesi, kaygılı ve hazır kıta oluşları resimsel anlatımı güçlendirme çabaları olarak değerlendirilmiştir. Bu duygu durumu, izleyiciye anıtsal bir duruş içerisinde “G İmgesi” olarak iletmeye çalışılmıştır. Biçimsel anlamda değerli bulunan bu “Tehlikeli Cins Köpekler” resimsel bir öğeye dönüşürken, ele alınan iki-üç cins ile sınırlı kalınmıştır. Temelde amaç, resmin plastik dilini yitirmeden etkili çalışmalar üretmek olmuştur.

Oluştırmaya çalışılan resimlerde de köpek figürlerinin günlük yaşantıdaki alışıldık fiziksel davranışlarından farklı betimlenmelerine rağmen, fotogerçekçi bağlamda yapılmıştır. Köpek imgesi ise kendi doğal ortamı adeta yok sayılarak, yeni bir gerçeklikle resmedilmiştir. Köpek figürünün görünüm özellikleri gerçek izlenimi verirken, burada görünümün sadece gerçekçi bir şekilde resmedilme kaygısı yoktur. Ele alınan köpek figürlerinin konumları, davranışları, görünüm özellikleri figür grupları ile mekanın kendi aralarındaki mesafe ilişkileri tesadüfe yer bırakılmadan, tasarım unsuru olarak açık bir şekilde düşünülüp, irdelenmiştir. alışmalar büyük oranda gerçeğe uygun olduğu halde, yeni kurgusal yapısıyla doğadan farklılık gösterir. Çünkü sadece doğada bulunan görüş açısıyla değil, sanatsal ve estetik ilkelerle, organize edilip tasarlanmıştır. Resimlerde rastlantısal ve doğal olanın egemen olmadığı bir izlenim verilmek istenmiştir. Figrlar, biçimsel anlamda etkili görünecek bir şekilde, daha gizil bir ifadeyle resmedilmek istenmiştir. Bu anlamda amaç: resimdeki figürlerin konum ve duruşlarını, mekan ve kütle alanları ile hareketlerini dengeleyerek, bütünlüğün dengesini, estetik bir uyum gözetilerek oluştırmak olmuştur.

Bu alışma kapsamında “Resim Sanatında Yüzey, Figür ve Geometrik Form” bağlamında araştırmalar yapılmış olup, devamında yapılan uygulamalarla birlikte resim sanatına katkı sağlayacağı dşnlmştir.

Köpek resimlerinin özellikle çocuklar ve gençler üzerinde dikkat çekeceği dşnlmş, bu anlamda toplum üzerinde köpek figürünün biçimsel anlamda değerli bir öğe olduğu gözler önüne serilerek daha sonra oluşturulacak resim çalışmaları için örnek oluşturacağı varsayılmıştır.

Tarafımdan yapılan uygulamalar çoğunlukla 120 cm ve üzeri ölçülere sahiptir. Çalışmalarda genellikle sıcak ve soğuk renklerin karşıtlığı üzerinden bir senteze gidilmiştir. Bazı uygulamalarda tercih edilen nötr renkler ve varyasyonları ile de yine benzer bir şekilde dinamizm hedeflenmiştir.

Resimlerimde kullanmış olduğum yüzey, figür ve geometriksel form unsurlarının tarihsel gerçekliği araştırılıp, irdelenip durum tespiti yapılarak, yapılan uygulamalar için çıkış noktası olması bağlamında yeni yollar açabileceği görülmüştür.



KAYNAKÇA

- Akay, A., (2005), Sanatın Durumları, (1. baskı), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Akay, A., (2006), Sanatın Sosyolojik Gözü, (2. baskı), Bağlam Yayınevi, İstanbul.
- Akdeniz, H., (2004), Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2, (1. baskı), T.C. Merkez Bankası Yayınları, Ankara.
- Akyürek, E., (1991), Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe Sanat ilişkisi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Dalı, İstanbul.
- Antmen, A., (2012), 20.yy. Batı Sanat Akımları, (4. baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Arsal, O., (2000), Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839 – 1924), çev. Tuncay Birkan, (1. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Atalay, Canan, “Resim Sanatında Yüzey Organizasyonu ve Plan Araştırmaları”, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Anadolu Sanat Dergisi, 2007, (13), ss. 93.
- Ateş, İ., (1993), *Resimsel Öge Olarak Geometrik Yüzeyler İçerisinde Biçim ve Doku İlişkileri*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Resim Ana Sanat Dalı, Ankara.
- Bayav, Deniz, Ayteş, Esra, “20.Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Aşan Arayışlar”, Trakya Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2012/8, (8), 36-40
- Başkan, Seyfi, “Bazı Atatürk Resimlerinden Örneklerle Cumhuriyet Resminde Figür”, Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, 21/2005, (63), 55-56.
- Bonfand, A., (1994), Soyut Sanat, çev. Işık Ergüden, (1. baskı), Dost Kitabevi, İstanbul.
- Bowron, E., vd., (2006), Best In Show, The Dog in Art from Renaissance to Today, (1. Baskı), Yale Üniversitesi Yayınları, New Heaven, A.B.D.
- Buğra, H., (2005), *1914'lerden 1940'lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.

- Buğra, H., (2007), 1914'lerden 1940'lara Türk Resim ve Romanında Gerçeklik, (1. baskı), Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Doğan, A., (1993), *Geometrik formlardan sanatsal biçimlere geçiş*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Duben, İ., (2007), Türk Resmi ve Eleştirisi, (1. baskı), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Enuysal, M., (2010), *Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşundan Günümüze Türk Resmi'nde Hayvan İmgesinin İfade Biçimleri Açısından Değerlendirilmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Ersoy, A., (1998), *Günümüz Türk Resim Sanatı*, (1. baskı), Bilim Sanat Galerisi, İstanbul; s. 45'den aktaran, Pehlivan, Z., (2010), *Çağdaş Türk Resminde Figüratif Resmin Kültürle İlişkisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kütahya.
- Ersoy, A., (2000), *Günümüz Türk Resim Sanatı*, (1. baskı), Bilim Sanat Galerisi, İstanbul; s. 65'den aktaran, Kutlu, N., (2010), *Soyut Resimde Figüratif Anlatım Biçimleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı, Kütahya.
- Eviner, İ., (1990), *İnsan Gerçeğine Yüzey-Figür İlişkisi İçinde bir Yaklaşım*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Gören, A., (1998), 50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, (1. Baskı), Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul; s. 45'den aktaran, Pehlivan, Z., (2010), *Çağdaş Türk Resminde Figüratif Resmin Kültürle İlişkisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kütahya.

- Gürtuna, S. (2007), *Çocuğum Sanatla Tanışıyor*, (1. baskı), Morpa Yayınları, İstanbul; s. 23'den aktaran, Cançat, A., "Görsel Sanat Eğitiminde Yüzey Teknikleri ve Anlam Problematiği", *Sanat Eğitimi Dergisi*, 2016/4, (1), Çankırı Üniversitesi.
- Hollingsworth, M., (2009), *Dünya Sanat Tarihi*, çev.R.Küçükdoğan-B.Ergüder, 1. Baskı, İnkılap Kitapevi, İstanbul.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M., (1993), *Sanatta Devrim*, (1. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M., (2010), *Sanatın Tarihi*, (5. baskı), Hayalperest Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, N., (2011), *Sanatçı Gözüyle Köpek*, (1. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M., (2011), *Sanatta Devrim*, (5. baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Kavukcu, E., (2012), *Minimal Bir Yaklaşımla Çözümsel Bir Arayış; Yalınlaştırma*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Kavukcu, M., (2013), *Kübizm'den Günümüz Sanatına, Nesnenin Seyri*, (1. baskı), Zafer Form Ofset Matbaacılık. Erzurum; s. 35'den aktaran, Taşkanal, G., (2015), *İki Boyuttan Üç Boyuta Modern Resimde Yüzey Sorgulaması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Keser, N., (2005), *Sanat Sözlüğü*, (1. baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara; s. 4'den aktaran, Kutlu, N., (2010), *Soyut Resimde Figüratif Anlatım Biçimleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı, Kütahya.
- Kuran, A., (1998), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt.3*, (2. baskı), Yem Yayınları, İstanbul; s. 27'den aktaran, Pehlivan, Z., (2010), *Çağdaş Türk Resminde Figüratif Resmin Kültürle İlişkisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kütahya.

- Lynton, N., (2009), *Modern Sanatın Öyküsü*, (4. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Naymanlar, A., (2010), *Çağdaş Türk Resim Sanatında Figüratif Soyutlama*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı, Kütahya.
- Panofsky, E., (1995), *İkonografi ve İkonoloji*, (Renaissance Sanatının İncelenmesine Giriş), çev. Engin Akyürek, (2. baskı), Afa Yayınları, İstanbul; s. 101' den aktaran, Gökova, H., "Ön-Rönesans Dönemi Resim Sanatının Özellikleri ve Temsile Dönük Çağdaş Resim Sanatı Üzerindeki Etkileri", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 2018, (20), ss. 97-109.
- Panofsky, E., (2017), *Perspektif Simgesel Bir Biçim*, çev. Y. Tükel, (2. Baskı), Metis Yayınları İstanbul.
- Rosenblum, R., (1988), *The Dog In Art from Rococo to Post Modernism*, (1. baskı), Yale Üniversitesi Yayınları, New York; s. 46' dan aktaran, Süreken, M., (2012), *20.yy. Batı Resim Sanatında İnsan Köpek Dostluğunun Tuvale Yansıması*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Sözen, M., (1998), *Geleneksel Türk El Sanatları*, (1. baskı), Hürriyet Gazetesi ve Matbaası. İstanbul; s. 30'dan aktaran, Pehlivan, Z., (2010), *Çağdaş Türk Resminde Figüratif Resmin Kültürle İlişkisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kütahya.
- Süreken, M., (2012), *20.yy. Batı Resim Sanatında İnsan Köpek Dostluğunun Tuvale Yansıması*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Şener, Ş., (2010), *20.yy. Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Edirne.

- Taşkanal, G., (2015), *İki Boyuttan Üç Boyuta Modern Resimde Yüzey Sorgulaması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Tunalı, İ., (2011), *Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern Resimden Avangard Resme*, (8. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turani, A., (1974), *Çağdaş Sanat Felsefi*, (1.baskı), Varlık Yayınları, İstanbul.
- Turani, A., (1974), *Dünya Sanat Tarihi*, (3.baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turani, A., (1981), *Çağdaş Sanat Felsefesi*, (2.baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turani, A., (1990), *Dünya Sanat Tarihi*, (1. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Uğuz, A., (2011), *1950-2010 Arası Türk Resminde Figüratif Eğilimler Üzerine Sanatçı Görüşleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kütahya.
- Yaman, Z., “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu”, *Toplum ve Bilim Dergisi*, 1998 (79), ss. 156.
- Yılmaz, E., (2009), *Mondrian ve Maleviç’in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar: Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Yılmaz, M., (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, (1. baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara; s.15’den aktaran, Taşkanal, G., (2015), *İki Boyuttan Üç Boyuta Modern Resimde Yüzey Sorgulaması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Yılmaz, M., (2009), *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, (1. baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Yılmaz, M., (2009), *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. (2. Baskı), Ütopya Yayınları, Ankara.

İTERNET KAYNAKÇASI

- Altunöz, G., “Mondrian’ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması”, 2007/1, (47), 17-19;
<<http://dtcfdergisi.ankara.edu.tr/index.php/dtcf/article/view/1231/853>>,
26.12.2018.
- Çeken, B., “Resim Sanatında Halkbilimsel Öğelerden Yararlanma”, 2004/16, (64), 95;
<<http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=64&Sayfa=90>> 15.10.2018.
- İnal, G., “Madde İllüzyonu”, 2018, <[www.tamsanat.net/sanatcilar /hakkında.
php?sanatci=70](http://www.tamsanat.net/sanatcilar/hakkında.php?sanatci=70)> 30.12.2018.
- Enginoğlu, T., Karaaslan, E., “Onlar Grubu ve Grubun Kayıp Üyesi: Ivy Stangali”, İdil
dergisi 2018/7, (43) 10.7816, 249; 1519629990.pdf> 02.11.2018.
- Kayapınar, U., (2016), Türk Resminde Soyut Yaklaşımlar, Akdeniz Sanat Dergisi,
2016/9, (18), 52-69; <<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275526>>
15.11.2018.
- < <http://arsiv.ntv.com.tr/news/135181.asp>> 03.04.2019.
- <<http://blog.milliyet.com.tr/malevic>> 25.02.2019.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Sir-Edwin_Landseer> 20.02.2019.
- <<https://issuu.com/babilkulesi/docs/babil-6>> 25.02.2019.
- <[http://sanat.burada.com.tr/etkinlikler/ankara,cankaya,ilkbahar-mahallesi/sanat,genel/sergi/
445/mehmet-guleryuz-ya-da-resim-sergisi-kav-sanat-galerisi](http://sanat.burada.com.tr/etkinlikler/ankara,cankaya,ilkbahar-mahallesi/sanat,genel/sergi/445/mehmet-guleryuz-ya-da-resim-sergisi-kav-sanat-galerisi)> 15.11.2018.
- <[http://www.sanathaber.net/haber/turk-resim-sanatinda-iz-birakmis-20-siradisi-
ressam.../5371/tr_](http://www.sanathaber.net/haber/turk-resim-sanatinda-iz-birakmis-20-siradisi-ressam.../5371/tr_) 01.11.2018.
- <<http://sanatmekanzaman.com/07-ekim-2015-3/>> 03.04.2019.
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet> 22.11.2018.
- <[http //tr.wikipedia.org/wiki/Wenzel_Peter](http://tr.wikipedia.org/wiki/Wenzel_Peter)> 02.04.2019.
- <[https://www.cnnturk.com/yurttan-haberler/istanbul/resim-sanatinin-ustasi-halil-akde
niz-ikusagda,>](https://www.cnnturk.com/yurttan-haberler/istanbul/resim-sanatinin-ustasi-halil-akdeniz-ikusagda,>) 21.03.2019.
- <<http://www.datumm.org/tr/tasarimci?ID=25,>> 03.11.2018.

<<https://www.haberturk.com/yazarlar/serfiraz-ergun-2502/2003023>> 08.11.2018.

<<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1452527512.pdf>> 25.02.2019.

<<https://isteaturk.com/g/icerik/Zeki-Faik-Izer-Inkilap-Yolunda-1933/1571>>

22.11.2018.

<(http://www.izmirresimheykelmuzesi.gov.tr/TR-108421/d-grubu.html)> 12.11.2018.

<<http://kolajart.com/wp/2015/01/03/serkan-azeri-adnan-coker-estetiginde-minimal-denge/>> 25.12.2018.

<<http://www.leblebitozu.com/turk-resim-sanatinda-iz-birakmis-20-siradisi-ressam/>>

02.11.2018.

RESİMLERİN ALINDIĞI İNTERNET ADRESLERİ

Resim 1. Kaynak: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/old-master-paintings-day-sale-n10008/lot.171.html>

Resim 2. Kaynak: <http://www.masaccio.net/madonna-and-child-with-st-anne>

Resim 3. Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2013/05/21/medusa-caravaggio/>

Resim 4. Kaynak: <https://www.webstagram.one/tag/thesamplingofficials>

Resim 5. Kaynak: <https://www.pivada.com/sut-doken-kadin-1660-dolaylari>

Resim 6. Kaynak: <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/05/16/the-stages-of-life-hayatin-evreleri-1835-ressam-caspar-david-friedrich/>

Resim 7. Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-t/turner-joseph-mallord-william/joseph-mallord-william-turner-denizde-kar-firtinasi-9200>

Resim 8. Kaynak: <https://www.tarihnotlari.com/gustave-courbet/>

Resim 9. Kaynak: <http://elfyasar.blogspot.com/2014/01/koylulerin-ressam-jean-francois-millet.html>

Resim 10. Kaynak <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437127>

Resim 11. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/411235009716075519/>

Resim 12. Kaynak: <http://www.paulgauguin.org/when-will-you-marry/>

- Resim 13.** Kaynak: <https://www.pablopicasso.org/the-weeping-woman.jsp>
- Resim 14.** Kaynak: <https://www.wannart.com/ekspresyonizm-akimi-resim-sanatina-ne-kadar-hakimsin/>
- Resim 15.** Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mondrian-no-vi-composition-no-ii-t00915>
- Resim 16.** Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-w-kandinsky>
- Resim 17.** Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/malevich-dynamic-suprematism-t02319>
- Resim 18.** Kaynak: https://marrickvillegarage.com/2013/07/30/august-projects-2013/mroberts_strzeminskiac/
- Resim 19.** Kaynak: <https://www.salvador-dali.org/es/museos/teatro-museo-dali-de-figueres/coleccion/132/leda-atomica>.
- Resim 20.** Kaynak: <https://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp>
- Resim 21.** Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-3->
- Resim 22.** Kaynak: <http://www.cornettedesaintcy.fr/html/fiche.jsp?id=7490405>
- Resim 23.** Kaynak: [http://www.wikiwand.com/tr/Tebriz_Ku%C5%9Fatmas%C4%B1_\(1603\)](http://www.wikiwand.com/tr/Tebriz_Ku%C5%9Fatmas%C4%B1_(1603))
- Resim 24.** Kaynak: <https://İslam ansiklopedisi.org.tr/levni>
- Resim 25.** Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/>
- Resim 26.** Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/Ferruh-Ba%C5%9Fa%C4%9Fa>
- Resim 27.** Kaynak: <http://maksivizyon.blogspot.com/2015/05/cemal-tollu-eser-biyografi.html>
- Resim 28.** Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/Zeki-Faik-%C4%B0zer>
- Resim 29.** Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/Nejad-Melih-Devrim>
- Resim 30.** Kaynak: <http://www.ozbilenlermuzayede.com/muzayedeler-detay.aspx?ID=4&SanatciID=106>

- Resim 31.** Kaynak: <https://www.artamonline.com/274-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/5266-adnan-coker-1927-ters-turk-ucgeni>
- Resim 32.** Kaynak: <https://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/halil-akdeniz/html-cv/halil-akdeniz.htm>
- Resim 33.** Kaynak: http://digital.sabanciuniv.edu/arsiv/freeaccess/su_sanateserleri/abidin_elderoglu_01.php
- Resim 34.** Kaynak: <http://www.artsuitesgallery.com/sergi-detay.php?Sergi-ID=42&Kategori=2>
- Resim 35.** Kaynak: <http://www.ansiklopedi.biz/biyografi/semsi-arel-hayati-ve-eserleri>
- Resim 36.** Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/360639882636003960/>
- Resim 37.** Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2012/05/02/ademin-yaratilisi-the-creation-of-adam-michelangelo/>
- Resim 38.** Kaynak: <http://www.sanatinoykusu.com/aslinda-gun-isiginda-betimlenen-gece-devriyesi-rembrandt/>
- Resim 39.** Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2012/07/19/horaslarin-yemini-oath-of-the-horatii-david/>
- Resim 40.** Kaynak: <http://www.dergibursa.com.tr/dogadan-isik-dolu-izlenimler/>
- Resim 41.** Kaynak: <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/06/22/guernica/>
- Resim 42.** Kaynak: <http://www.gaziakademikbakis.com/dosyalar/50c2af65-2fde-44a1-be31-249917462f6e.pdf>
- Resim 43.** Kaynak: <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/ciglik-tablosu-ve-ressam-edvard-munchun-hikayesi-28896649>:
- Resim 44.** Kaynak: <http://www.artacademy.com.tr/dbpics/Dictionary/117.jpg>
- Resim 45.** Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2017/04/05/fatih-sultan-mehmet-sultan-mehmet-ii-gentile-bellini/>
- Resim 46.** Kaynak: <https://www.uludagsozluk.com/k/g%C3%BCI-koklayan-fatih-sultan-mehmet-portresi/>
- Resim 47.** Kaynak: <http://www.gezgindergi.com/siyah-kalemin-seyah-kelami>

- Resim 48.** Kaynak: http://www.wikiwand.com/tr/III._Ahmed
- Resim 49.** Kaynak: <https://twitter.com/celinesymbioss/status/811288371951796224>
- Resim 50.** Kaynak: <https://salutatorium.com/2018/07/13/ibrahim-calli-136-yasinda/>
- Resim 51.** Kaynak: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/395336>
- Resim 52.** Kaynak: <https://tr.pinterest.com/yemine367/ahmet-zeki-kocamemi>
- Resim 53.** Kaynak: <https://isteaturk.com/g/icerik/Zeki-Faik-Izer-Inkilap-Yolunda-1933/1571>
- Resim 54.** Kaynak: <https://tr.pinterest.com/03afmzgmo05suzv/cemal-tollu/>
- Resim 55.** Kaynak: <http://www.nuriiyem.com/eser/s2015-045/>
- Resim 56.** Kaynak: <https://m.34volt.com/fikret-otyam-hayatini-kaybetti-haberi-217944/>
- Resim 57.** Kaynak: www.leblebitozu.com/orhanpeker
- Resim 58.** Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/mehmet-guleryuz-iftihar-vesilesi>
- Resim 59.** Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/alaattin-aksoy/fig%C3%BCratif-kompozisyon-TEsfmjay7lzl6q903Jsm6Q2>
- Resim 60.** Kaynak: <http://www.banucarmikli.com/tarihe-isik-tutan-koleksiyon/>
- Resim 61.** Kaynak: <https://www.baskiloji.com/kanvas-tablo/Sanatci/348/vittore-carpaccio>
- Resim 62.** Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-e/eyck-jan-van-jan-van-eyck-arnolfininin-dugunu-10745/>
- Resim 63.** Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436252>
- Resim 64.** Kaynak: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/master-paintings-n09515/lot.42.html>
- Resim 65.** Kaynak: https://arthive.com/artists/39~Jan_Fyt/works/649~Big_dog_dwarf_and_boy#show
- Resim 66.** Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/seymour-pointer-bitch-t02264>
- Resim 67.** Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/A-pointer-and-two-setters-in-a-classical/988373DDB43B3A60>

- Resim 68.** Kaynak: <https://www.oilpaintingsgallery.com/paintings/Eos.asp>
- Resim 69.** Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/d/desporte/selfport.html
- Resim 70.** Kaynak: [https://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-the-painter-and-his-pug - n00112](https://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-the-painter-and-his-pug-n00112)
- Resim 71.** Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Briton_Rivi%C3%A8re_Compulsory_Education.jpg
- Resim 72.** Kaynak: <https://www.christies.com/lotfinder/paintings/richard-ansdell-ra-lost-in-thought-5460073-details>
- Resim 73.** Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/courbet-gustave/gustave-courbet-kendi-portresi-ve-siyah-kopek-4801/>
- Resim 74.** Kaynak: <https://www.pinterest.com.au/pin/113715959319154647/>
- Resim 75.** Kaynak: <https://www.alamy.com/stock-photo-mlle-charlotte-berthier-by-auguste-renoir-1883-french-impressionist-115917171.html>
- Resim 76.** Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/51.112.6/>
- Resim 77.** Kaynak: <https://www.lessingimages.com/viewimage.asp?i=39190628>
- Resim 78.** Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gauguin-paul/paul-gauguin-arearea-318/>
- Resim 79.** Kaynak: [https://www.artwiseonline.com/pablo-picasso-las-meninas-lithograph - gh1704.html](https://www.artwiseonline.com/pablo-picasso-las-meninas-lithograph-gh1704.html)
- Resim 80.** Kaynak: <http://www.joan-miro.net/dog-barking-at-the-moon.jsp>
- Resim 81.** Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/354517801905016245/>
- Resim 82.** Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/309341068130233506/>
- Resim 83.** Kaynak: [http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/07/ibrahim-call-hasene - cimcoz-portresi.html](http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/07/ibrahim-call-hasene-cimcoz-portresi.html)
- Resim 84.** Kaynak: <https://www.artamonline.com/298-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar/18047-cevat-dereli-1900-1990-kutlama>

Resim 85. Kaynak: <https://www.artamonline.com/287-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/2280-ali-avni-celebi-1904-1993-ucurtma-ucuran-cocuk>

Resim 86. Kaynak: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&mod Painters _artistDetailID=326

Resim 87. Kaynak: <https://www.tatliaskim.com/guzel-resimler/457674-oktay-anilanmert-eserleri.html>

Resim 88. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?pg=2&lc=tr>

Resim 89. Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/work-57.php>

Resim 90. Kaynak: <http://arch365bilgi.blogspot.com/2018/06/konstruktivizm.html>

Resim 91. Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-r/rodchenko-alexander/alexander-rodchenko-kirmizinin-zaferi-10150/>

Resim 92. Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/doesburg-theo-van/theo-van-doesburg-kompozisyon-etudu/>

Resim 93. Kaynak: <https://www.piet-mondrian.org/broadway-boogie-woogie.jsp>

Resim 94. Kaynak: <https://www.piet-mondrian.org/victory-boogie-woogie.jsp>

Resim 95. Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/work-710.php>:

Resim 96. Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2018/07/31/beyaz-uzerine-beyaz-white-on-white-malevich/>

Resim 97. Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/berk-nurullah/nurullah-berk-utu-yapan-kadin-9563/>

Resim 98. Kaynak: <http://www.antikalar.com/turk-resminin-modernlesme-surecinin-donusumu-erol-akyavas>

Resim 99. Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/ATOM/D578578E370937EA>

Resim 100. Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/basaga-ferruh/fer-ruh-basaga-soyut/>

Resim 101. Kaynak: <https://docplayer.biz.tr/46407261-Ataturk-universitesi-sosyal-bilimler-enstitusu-resim-anasanat-dali-serpil-akdagli-1950-sonrasi-turk-resminde-soyut-egilimler-yuksekk-lisans-tezi.html>

Resim 102. Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artist/CemalBingol/D41E98EFADD5C89B>

Resim 103. Kaynak: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/92487>

Resim 104. Kaynak: <https://www.beyazegitim.com/semsi-arel/>

Resim 105. Kaynak: <http://humakabakci.com/tr/collection/berkel-sabri/>

Resim 106. Kaynak: <http://www.olcayart.com/tr/haber/adnan-coker-otoportreler-sergisi-span-class-normal-20-10-2017-20-11-2017-span>

Resim 107. Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/Adnan-%C3%87oker>