

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİMLERDE 'MISIR' KONUSUNUN
YORUMLANMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN HAZIRLAYAN
Dr. Öğr. Üyesi Mesut YAŞAR **Havva Ceylan DENİZ**

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
**RESİMLERDE 'MISIR' KONUSUNUN
YORUMLANMASI**
YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Mesut YAŞAR

HAZIRLAYAN
Havva Ceylan DENİZ

Jürimiz 29.08.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans/doktora tezini oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bularak Anasanat, Sanat dalında yüksek lisans tezi olarak kabul etmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

imzası

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

.....


2. Dr. Öğr. Üyesi Mesut YAŞAR (Danışman)

.....


3. Dr. Öğr. Üyesi Fahrettin GEÇEN (Üye)

.....


İNönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulununtarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Dr. Öğr. Üyesi Mesut Yaşar'ın danışmanlığında hazırladığım **“Resimlerde ‘Mısır’ Konusunun Yorumlanması”** 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.

Havva Ceylan DENİZ

TEŞEKKÜR

“Resimlerde ‘Mısır’ Konusunun Yorumlanması” adlı çalışmanın yürütölmesi sırasında her türlü ilgi, alaka ve desteğini esirgemeyerek, değerli bilgilerini benimle paylaőan, ilgiyle ve sabırla bana yol gösteren danıőmanım Dr. Öğr. Üyesi Mesut Yaşar’a sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

Aynı zamanda bu çalışmanın oluşum sürecinde her türlü desteğini ve yardımını esirgemeyen ve bana moral veren arkadaşlarım Nurullah Borin, Ümmü Gülsüm Borin ve Özge Demir’e; bu süreçte her türlü maddi manevi desteğini sunan annem Yeter Deniz’e, anlayışla ve sabırla destek olan ablalarım teőekkürü borç bilirim.

Havva Ceylan DENİZ

ÖZET

DENİZ, Havva Ceylan, Resimlerde ‘Mısır’ Konusunun Yorumlanması, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2019.

İnsanın dünya üzerindeki algılama sürecinde önemli etmenlerden biri olarak gösterilen renk, yaşamın birçok kullanım alanlarında yer almış ve işlevselliğini gitgide artırmıştır. Rengin, insanların çeşitli seçimlerinde ve kararlarında etkili olduğu söylenebilir. İnsan psikolojisine mutluluk, heyecan, huzursuzluk, korku, endişe vb. çeşitli duygusal hisler uyandıran renkler, kişinin kararlarını olumlu veya olumsuz yönde etkileyecek güce sahiptir.

Bu tezin amacı resimlerde kullanılan mısıra yeni bir bakış açısı ile resimsel yüzeylerde özgün biçimler oluşturmaktır. Resimlerde mısır üzerinde birim tekrarı yapılarak kompozisyonlarda ritim sağlanmak amaçlanmıştır. Bu resimlerin zemininde renk tonlarıyla espas sağlanarak derinlik oluşturulmak istenmiştir.

Bu çalışmada, renk tonlarını zenginleştiren ve fırça izleri kullanarak resme boyut ve derinlik kazandırmış olan İzlenimcilik akımının bu yönü ağırlıklı olarak incelenmiş ve tez kapsamında yapılan resimler arasında organik bir bağ kurulmuştur. Empresyonizmden sonra gelen Fovizm akımını doğuran sanatçıların sanata getirdikleri farklı renk anlayışı, resim sanatına yepyeni katkılar sağlamış, bu özelliği ile tez konusunda oluşturulan resimler ilişkilendirilmiştir. Türk resim sanatı üzerinde renk kullanımını incelenmiş olup eserler irdelenmiştir. Renk öğesinin en çok önem kazandığı dönemler açıklanmıştır.

Üç ana bölümden oluşan bu tezin birinci bölümünde amaç, yöntem ve problem durumunu belirten “Giriş”, ikinci bölümde “Renk Kavramı ve Rengin Kuramsal Boyutu” ve üçüncü bölümde ise “Tez Kapsamında Yapılan Resimlerin Çözümlemeleri” adlı başlıklar yer almıştır. Bu tezin ikinci bölümünde literatür araştırması yapılmış olup üçüncü bölümünde resimsel bir dil kullanılarak yapılan çalışmaların analizleri oluşturulmuş ve sonuç bölümünde ise yargılara ulaşılmıştır.

Sanat tarihi sürecindeki sanatçıların eserlerini oluştururken gerçek nesne ile imge arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğu yönünde edilen bilgiler doğrultusunda oluşturulan çalışmalar ile bu ilişki irdelenmiştir. Bu süreç içinde elde edilen bilgiler, yapılan resimlerle bir bağ kurularak düşsel yaratım sürecine katkı sağlamış ve resimsel dil bağlamında bu sürecin gelişimine yol göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Renk, Espas, Ritim, Yorumlamalar.

ABSTRACT

DENİZ, Havva Ceylan Interpretation Of 'Corn' In The Pictures, Thesis Of Master, Malatya, 2019.

The color, which is shown as one of the important factors in the human's perception process in the world, has been used in many areas of life and has increased its functionality gradually. Color can be said to influence people's various choices and decisions. In human psychology happiness, excitement, restlessness, fear, anxiety etc colors that give rise to various emotional feelings have the power to influence human decisions in a positive or negative way.

The aim of this thesis to create new perspective on corn and to create original forms on pictorial surfaces. In the pictures, it was aimed to repeat the unit on corn and to provide rhythm in the compositions. On the backdrop of these paintings, it was aimed to create depth by providing space with color tones.

In this work, this aspect of Impressionism, which enriches color tones and adds dimension and depth to painting by using brush traces, is mainly examined and an organic relation was established between the paintings made within the scope of the thesis. After Impressionism the different color perception brought to the art by the artists who gave birth to the following Fauvism movement made new contributions to the art of painting and this feature is associated with the pictures created in the thesis. The use of color on Turkish painting has been examined and the works have been examined with details. The periods in which color is most important are explained.

In the first part of this thesis, which consists of three main chapters, there is an introductory part indicating the purpose, method and problem status. In the second part, there is "Color Concept and Theoretical Dimension of Color". In the third part, the titles "Analysis of the Paintings Made in the Thesis" are given. In the second part of this thesis, literature research is made and in the third part, analyzes of the works using a pictorial language are formed and in the final part, judgments are reached.

This relationship is examined with the works created according to the information about how the relationship between the real object and the image is established while creating the works of artists in the art history process. The information obtained during this process contributed to the imaginary creation process by establishing a connection

with the pictures made and guided the development of this process in the context of pictorial language.

Keywords: Color, Espas, Rhythm, Interpretations.

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİMLER DİZİNİ.....	xi
KISALTMALAR	xv
BİRİNCİ BÖLÜM	1
GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Amaç.....	2
1.3. Önem	2
1.4. Varsayımlar	2
1.5. Sınırlılıklar.....	2
1.6. Tanımlar.....	2

İKİNCİ BÖLÜM

RENK KAVRAMI VE RENGİN KURAMSAL BOYUTU

2.1. Renk.....	4
2.2. Tarihsel Süreç İçinde Renk Uygulamaları	9
2.2.1. İkel Dönem'den Ortaçağ'a Renksel Oluşumlar	9
2.2.2. Sanatın Gerçekle Yüzleşme Noktası Olan Rönesans	12
2.2.3. Kendini Beğenen Güzellik Algısı ile Barok Resmi	18
2.2.4. Neo-Klasizm	20
2.2.5. Dünyaya Subjektif Bakış: Romantizm	21
2.2.6. Modernizme İlk Yolculuk: Empresyonizm.....	25
2.2.7. Claude Monet.....	25
2.2.7.2. Edgar Degas.....	28
2.2.7.3. Pierre-Auguste Renoir	29
2.2.8. Post-Empresyonizm	30

2.2.8.1. Paul Cezanne	30
2.2.8.2. Vincent Van Gogh	33
2.2.9. Resmin Duygu Yüklü İç Dünyasından ‘Fovizm’	36
2.2.9.1. Henri Matisee	36
2.2.9.2. Paul Gauguin	39
2.2.10. Ekspresyonizm	40
2.2.10.1. Wassily Kandinsky	40
2.2.11. Sadeleşen Düşüncelerin Minimalizmi	41
2.2.12. Türk Resim Sanatında Renk Olgusu ve İzlenimleri	45
2.2.12.1. Adnan Çoker	49
2.2.12.2. Adnan Turani	50
2.2.12.3. Burhan Doğançay	51
2.2.12.4. Özdemir Altan	54
2.2.12.5. Ahmet Yeşil	55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEZ KAPSAMINDA YAPILAN RESİMLERİN ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Uygulama 1	56
3.2. Uygulama 2	57
3.3. Uygulama 3	59
3.4. Uygulama 4	60
3.5. Uygulama 5	61
3.6. Uygulama 6	62
3.7. Uygulama 7	64
3.8. Uygulama 8	65
3.9. Uygulama 9	66
3.10. Uygulama 10	67
3.11. Uygulama 11	68
3.12. Uygulama 12	69
SONUÇ	71
KAYNAKÇA	74

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 2.1:** Isaac Newton, “Işık Prizması” 6
- Resim 2.2:** Cloude Monet, “Monaco Kıyısı”, 1884, 75x94 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam. 7
- Resim 2.3:** “Altamira Mağara Resmi”Kaya Üzerine Pigment, Santiliana del Mar, Cantabria, İspanya..... 9
- Resim 2.4:** “Anubis, Ölüm Tanrısı”, M Ö 15. yy., Kireçtaşı Üzerine Boya, Deir el Bahri, Tebai, Mısır. 10
- Resim 2.5:** “Ur Kraliyet Sancağı”, M Ö 2600-2400, Savaş Paneli Deniz Kabuğu, Lacivert Taşı, Kırmızı Kireçtaşı, 21.5x49.5 cm, British Museum, Londra, Birleşik Krallık. 10
- Resim 2.6:** Exekias, “Attika Siyah-Figürlü Amforası”, Seramik, 61 cm yüksekliğinde, M Ö 540-530, Gregoryen Etrüsk Müzesi, Vatikan, İtalya. 11
- Resim 2.7:** Chartres Katedrali, “Renkli Pencere Vitrayı” 12
- Resim 2.8:** Giotto di Bondone, “İsa Mesih İçin Ağlayanlar (*Meryem ve İsa'nın Yaşamından Kesitler* adlı serisinde bir detay)”, 1304-06 yılları, fresk, Capella Scrovegni (Arena Şapeli), Padua. 13
- Resim 2.9:** Masaccio, “Kutsal Tesis (Üçlü)”, Fresk, 680x475(320) cm, 1278 civarı, Santa Maria Novella, Floransa..... 14
- Resim 2.10:** Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, Tuval Üzerine Tempera, 1,72x2,85 cm, 1485 civarı, Galleria degli Uffizi Müzesi, Floransa..... 15
- Resim 2.11:** Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, Sıva Üzerine Tempera ve Yağlı Boya, 460x880 cm, 1495-98, Santa Maria delle Grazie (Yemekhane), Milano. 16
- Resim 2.12:** Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 77x53 cm, 1503 civarı, Musee du Louvre, Fransa..... 17
- Resim 2.13:** Caravaggio, “Baküs”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 94x85 cm, 1593, Galleria degli Uffizi, Floransa. 19
- Resim 2.14:** Harmensz. Van Rijn, “Gece Bekçileri”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 359x438 cm, 1642, Rijk Müzesi, Amsterdam. 19

Resim 2.15: Jacques Louis David, “Horashlıların Yemini”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 330x425 cm, 1784-85, Louvre Müzesi, Paris.	21
Resim 2.16: Francisco De Goya, “3 Mayıs 1808”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 268x347 cm, 1814, Museum del Prado Madrid, İspanya.	22
Resim 2.17: Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325 cm, 1830, Louvre Müzesi, Paris.....	23
Resim 2.18: William Turner, “Yağmur, Buhar ve Sürat”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90.8x121.9 cm, 1844, Ulusal Galeri, Londra.....	24
Resim 2.19: Claude Monet, “İzlenim, Gün Doğumu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x63 cm, 1872, Musee Marmottan, Paris, Fransa.....	26
Resim 2.20: Claude Monet, “Nilüferler: Salkım Söğütler İle Sabah”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x425 cm, 1915-26, Orangerie Müzesi, Paris, Fransa.	26
Resim 2.21: Edgar Degas, “Bale Sınıfı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x75 cm, 1871-74, Musee d’Orsay, Paris, Fransa.	28
Resim 2.22: Pierre-Auguste Renoir, “Le Moulin de la Galette’de Dans”, 131x175 cm, 1876, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....	29
Resim 2.23: Paul Cezanne, “Elma Sepeti” 65x80 cm 1895, Chicago Sanat Enstitüsü, ABD.	30
Resim 2.24: Paul Cezanne, “Saint Victoria Dağı”, 1902-04.....	31
Resim 2.25: Paul Cezanne “Saint Victoria Dağı ve Çam Ağacı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 67x92,5 cm, 1839-1906, The Courtauld Gallery, Londra, Birleşik Krallık.....	32
Resim 2.26: Vincent Van Gogh, “Gece Teras Kafe”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81x65.5 cm, 1888, Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo, Hollanda.	34
Resim 2.27: Vincent Van Gogh, “Buğday Tarlası ve Kargalar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50.5x103 cm, 1890, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda.	35
Resim 2.28: Henri Matisse, “Bayan Matisse (Yeşil Çizgi)”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40,5x32,5 cm, 1905, Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Kopenhag.	37

Resim 2.29: Henri Matisse, “Kırmızı Oda (Yemek Sonrası)”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1,8 m x 2,2 m, 1908, Ermitaj Müzesi, Sankt Peterburg, Rusya.....	38
Resim 2.30: Paul Gauguin, “Vaazdan Sonraki Görüntü: Yakup’un Melekle Mücadelesi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72x91 cm 1888, İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh, Birleşik Krallık.....	39
Resim 2.31: Wassily Kandinsky, “Doğaçlama III”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 94x130 cm, 1909, Musee National d’Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa.	41
Resim 2.32: Kazimir Malevich “Siyah Kare”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x80 cm 1914-15, Tretyakov Devlet Müzesi, Moskova.....	42
Resim 2.33: Piet Mondrian, “Gri Ağaç”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78.5x107.5 cm, 1911, Gemeente Müzesi, La Haye.....	43
Resim 2.34: Piet Mondrian, “Kırmızı Ağaç”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x99 cm, 1908-10, Gemeente Müzesi, La Haye.	43
Resim 2.35: Donald Judd, “Kitap Rafi”, 23x101.5x79 cm (her bir parça), Galnaviz Çelik Üzerine Lake, Museum of Modern Art, New York, ABD.....	44
Resim 2.36: Halil Paşa, “Şakayıklar ve Kadın”, 119,5x72,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1898, Sakıp Sabancı Müzesi, Türkiye.....	46
Resim 2.37: Şeker Ahmet Paşa, “Ormanda Koyun Sürüsü”, 90 x 131 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Demsa Koleksiyonu.....	47
Resim 2.38: Fikret Mualla, “Teşebbüs”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54 x 37 cm.	48
Resim 2.39: Adnan Çoker, “Retrospektif II”, 1997, Tuval Üzerine Akrilik, 180 x 360 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.	49
Resim 2.40: Adnan Turani, “Yeşil Üstüne Konuşma I”,	50
Resim 2.41: Adnan Turani, “Yeşil Üstüne Konuşma II”, 72x100 cm,	50
Resim 2.42: Burhan Doğançay, “Kırık Gaz Lambası”, Tuval Üzerine Akrilik ve Karışık Teknik, 129,50 x 162,60 cm, 1991, Özel Koleksiyon, İstanbul.....	52
Resim 2.43: Burhan Doğançay, “Nüfus Patlaması”, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 58,4x46 cm, 1960, Doğançay Müzesi / Sanatçı Koleksiyonu.	53

Resim 2.44: Burhan Doğançay, “Kutudaki Koniler”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 76.20 x 55.90 cm, 1986.	54
Resim 2.45: Özdemir Altan, “Soyağacı”, Tuval Üzerine Akrilik, 130x162 cm, 1992.....	54
Resim 2.46: Ahmet Yeşil, “Mavi Üzerine Notlar-7”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x50 cm, 2005.....	55
Resim 3.1: “Çalışma 1”, Tuval Üzerine Yağlıboya,100x100 cm, 2016.	56
Resim 3.2: “Çalışma 2”, Tuval Üzerine Yağlıboya 140x120 cm, 2016.	57
Resim 3.3: “Çalışma 3”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x100 cm, 2016.	59
Resim 3.4: “Çalışma 4”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x100 cm, 2016.	60
Resim 3.5: “Çalışma 5”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x140, 2017.	61
Resim 3.6: “Çalışma 6”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120-140 cm, 2017.....	62
Resim 3.7: “Çalışma 7”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x120 cm,2017.	64
Resim 3.8: “Çalışma 8”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x60 cm, 2017.	65
Resim 3.9: “Çalışma 9”, Tuval Üzerine Yağlıboya,120x140 cm, 2019.	66
Resim 3.10: “Çalışma 10”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x120 cm,2019.	67
Resim 3.11: “Çalışma 11”, Tuval Üzerine Yağlıboya,120x100 cm, 2019.	68
Resim 3.12: “Çalışma 12”, Tuval Üzerine Yağlıboya,120x140 cm, 2019.	69

KISALTMALAR

- Akt.** : Aktaran
yy. : yüzyıl
M Ö : Milattan Önce
çev. : çeviren
vb. : ve benzeri
vs. : vesaire
cm : santimetre
m : metre
TDK : Türk Dil Kurumu

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

“Resimlerde ‘Mısır’ Konusunun Yorumlanması” adlı bu çalışmada; renk kavramını, mısır nesnesini resmin yüzeyine taşıyarak plastik yaklaşımlarla yeni motif ve biçimlere dönüştürmek amaçlanmıştır. Sanat tarihi sürecindeki temel ifade aracı olarak kullanılan renk kavramının biçim üzerindeki etkisi, diğer plastik değerler ile bir araya gelişi ve sanata yansıma yöntemleri detaylı bir şekilde irdelenmiştir.

Tez kapsamında yapılan uygulama çalışmalarında, ağırlıklı olarak renk, espas ve ritim öğeleri ile yeni bir bakış açısı esas alınarak oluşturulmuş, resim sanatı içerisindeki konu ile bağlantılı olan sanatçı ve eserlere yer verilmiş, bu eserlerin analizine başvurulmuştur. Renk kullanımını gün ışığına dayandıran Empresyonizm akımı tüm boyutuyla ele alınmış, sanatçıların kişiliklerini resimlerine nasıl taşıdıkları, kullandıkları renk ve fırça darbeleri ile yapmış oldukları eserleri doğrultusunda gözlemlenmiştir.

Bu çalışmada elde edilen bilgiler resim sanatına dair dönemler ve akımların renk kullanımına yönelik kitap, makale, dergi, tez gibi kaynaklar ile literatür taraması yapılmıştır. Resim sanatı süreci içerisindeki dönemler, sanatçılar ve eserler araştırılmış, dönemleri ve akımları meydana getiren sosyo-kültürel değerler irdelenmiştir. Resim sanatında rengin plastik yüzey üzerindeki kullanımı ve uyumu incelenmiş olup tüm bu veriler neticesinde yargılara ulaşılmıştır.

1.1. Problem Durumu

Renk kavramı sanata ve sanatçıya nasıl ilham kaynağı olmuştur? Resim sanatının tarihi sürecinde eserleri etkileyen unsurlar nelerdir? Ressamlar eserlerine konu seçiminde neleri dikkate almışlardır? Sanatçıların resme yaklaşımlarında kullandıkları üslupların kaynağı kişilikleri midir? Sanatçıların nesne kullanımında plastik değerleri ele alış biçimleri nasıldır?

Problem cümlesi: Yapılan bu araştırma çerçevesinde oluşan resimlerin, sanat tarihi sürecinde yapılan eserler ile ilişkisi nedir?

1.2. Amaç

Resimsel düzlem üzerinde renk-biçim-espas sorunsalı üzerine yeni bir bakış açısı ile çözümlenmelere ulaşılmak istenmiştir. Renk kavramının ortaya çıkışı ve rengin sanatsal, fizyolojik ve psikolojik açıdan yaklaşımlarına ulaşma amacı güdülmüştür. Sanatçıların plastik öğelere dayanan üslupsal özellikleri ile tez kapsamında oluşturulan çalışmalar arasında benzeşim kurularak yorumlamalara varılmak amaçlanmıştır. Bu çalışmada kullanılan mısırı espasa dayalı mekân üzerinde yüzeye yayarak hareketlilik oluşturulmuş ve nesne ön-arka ilişkisi içerisinde düzenlemelere perspektif yaratılmak istenmiştir. Bu resimlerde, tek nesnenin birim tekrarına başvurularak ritim sağlanmak amaçlanmıştır.

1.3. Önem

Yapılan bu çalışma, Türk sanatına sağlayacağı katkı açısından önem arz etmektedir.

1.4. Varsayımlar

Tez kapsamında elde edilen bulgular, renk kavramının kuramsal boyutu ve resim sanatı incelenerek varsayımlara ulaşılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Sanat tarihi boyunca gelişim gösteren tez kapsamındaki uygulamalarda kullanılan mısır bitkisi imgesi ile organik bağ içerisinde olan resim sanatı akımları ve dönemleri, bu dönemlerin görsel verilerine dayalı ağırlıklı olarak renk bakımından incelenerek sınırlamaya gidilmiştir.

1.6. Tanımlar

Valeur: “Aynı rengin en koyusundan en açığına kadar derecelerine denir.” (Turani, 2003: 144).

Chiaroscuro: “Yağlı boya resimde keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde düzenlenmiş ışık-gölge dağılımı.” (Sözen, M., U., Tanyeli, 1992: 52).

Modle: “Üç boyutlu nesnelere iki boyutta betimleme amacıyla, nesnelere üzerindeki kabarıklık ve girintileri veya içbükey, dışbükey yüzeyleri resmetme tekniğı ve bu teknik kullanılarak oluşturulmuş resimsel yüzey.” (Sözen, M., U., Tanyeli, 1992: 164).

İmpasto: “Resim sanatı ürünleri üzerinde görülen çok kalın yağlıboya katmanı.” (Sözen, M., U., Tanyeli, 1992: 52).

İKİNCİ BÖLÜM

RENK KAVRAMI VE RENGİN KURAMSAL BOYUTU

2.1. Renk

Renk, birçok psikolojik ve fizyolojik özelliklerinin yanı sıra, görsel sanatların estetik bağlamda ayrılmaz parçasıdır. Renklerin psikolojik açıdan insan üzerindeki etkileri sadece kişiden kişiye değil, toplumdan topluma da farklılık göstermiş ve değer kazanmıştır. Geçmişten günümüze süregelen toplumların sosyal, siyasal, kültürel ve dini yaşantıları, insanların duygu ve düşüncelerini etkilemektedir. Bu doğrultuda yaşanan ortamın etkisi ile renkler, insanların günlük hayatlarında hem düşünce hem de dış görünüş açısından yer edinmiştir.

Rengin psikolojik etkileri temelde sıcak ve soğuk renk değerlerinin, bireyde uyandırdığı hislerdir. Sıcak renkler kişide heyecan, hareket, canlılık gibi hisler uyandırırken, soğuk renkler ise durağanlık, sakinlik, hüznün gibi hisleri uyandırır.

Aynı zamanda kontrast renklerin yarattığı zıtlığın verdiği çarpıcı etkiler de insanlar üzerinde farklı psikolojik hisler oluşturabilmektedir. İnsan yaşamı sürecinde renklerin yaklaşık tamamı kişilerin hayatının birçok alanlarında ve farklı bölümlerde az ya da çok yer almakta ve birçok açıdan renk ve kişi arasında etkileşimi bulunmaktadır. Psikolojik yönden incelendiğinde renklerin bireyler üzerinde her açıdan duygusal ve düşünsel etkiler bıraktığı görülmektedir. Renk seçimlerinde kişisel etkenler, bulunduğu çevre, yaşam biçimi, düşünceleri, cinsiyeti ve yaşı oldukça önemlidir. Renk seçimleri, renklere duyulan ilgi, ihtiyaç, yakınlık, uyum, geçmiş yaşantı, ve tanışıklıktır (Eraslan, 2015: 34-35).

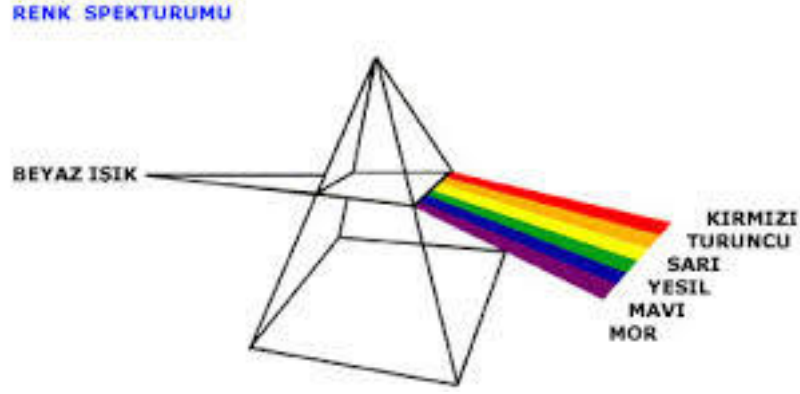
Bilimsel olarak rengin görsel algılama yaklaşımında temel husus gözdür. Renk, “Cisimler tarafından yansılan ışığın gözde oluşturduğu duyum” olarak tanımlanmıştır (Türk Dil Kurumu, 1988: 1221). Başka bir deyişle nesnelere ışığın verdiği etki ile görsel algının, beyin süzgeci arasındaki yansımaları ilişki olarak gösterilebilir (Çömen, 2010: 17). Rengin ışıktaki ve boyadaki değeri incelenecek olursa, Işık renklerinin karıştırılmasında birincil renkler yeşil, kırmızı ve koyu mavidir. Bu birincil ışık renklerinden yeşil ve kırmızının ile karışımından elde edilen yeşil, sarı ile koyu mavi

karışımından koyu mavi, siyan mavi ile kırmızının karışımından ise macenta elde edilmektedir. Bu üç ana ışık renginin birleşiminden ise beyaz oluşmaktadır.

Boya pigmentlerinde ise bu üç birincil renk, farklı oranlarda karışımından ise diğer ara renkler elde edilir. Bu birincil renkler; macenta, sarı ve siyan mavidir. Bu pigment renklerinden macenta kırmızısı ile sarı karıştırıldığında kırmızı renk, siyan mavisi ve sarı karışımından yeşil, macenta ve siyan mavisi karışımından ise koyu mavi renk oluşmaktadır. Sonuç olarak elde edilen yeşil, koyu mavi ve kırmızı renkler ikincil pigment renkleridir. Üç ana pigment renginin karışımından ise siyah renk oluşmaktadır (Polat, 2012: 170).

Bilinen ilk renk teorisi Aristoteles'e dayanmaktadır. Aristocular, siyah ve beyaz olmak üzere iki ana renk olduğunu ve bunlardan sarı, kırmızı, mor, yeşil ve mavinin türediğini, bunların her birinin siyah ve beyazın türleri olduğunu anlaşılmamasını istemişlerdir. Bu tek boyutlu sıralama, sanatsal uygulamalar için çok yararlı değildi ama yine de renk sıralama, karıştırma ve uyumlu kombinasyonların bulunması konusunda bir dizi matematiksel kombinasyonların bulunabileceği umudunu canlı tutmuştu. Tahmin edilebileceği gibi bu, Rönesans yazarlarının çok hoşlarına giden türden Pisagor spekülasyonlarının ortaya çıkmasına neden oldu. Ancak, Rönesans'ta, Leonardo da Vinci ve dönemdaşları tarafından ışık, gölge ve derinlik etkisi oluşturmak için kendilerinden önceki ressamların renk bilgisini büyük ölçüde kullanmışlardı Hardın (2016'dan aktaran Baydemir, 2016: 9).

Beynin renkleri farklı algılama süreci, günün değişen saatlerinde farklı ışık dalgalarının birçok değişik yüzeylere çarpması üzerine beyinde anlamlandırılmasıyla gerçekleşir. Renk kavramına ilişkin ilk bilimsel çalışmalar Newton (1642-1727) tarafından gerçekleştirilmiştir. Newton güneş ışığını karanlık bir odada açtığı küçük bir delikten geçirdikten sonra, üçgen bir prizmadan geçirerek güneş ışığını bir tayf olarak beyaz bir perde üzerine yansıtmıştır. Tayfa ortaya çıkan yedi rengin her birinin titreyişi ve kırılışı farklılık göstermiştir. Örneğin kırmızı renk, en uzun dalga ve titreşime sahipken; mor en kısa dalga ve titreşimi gösterir. Newton, renkleri kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor şeklinde, bir daire üzerinde sıralamış ve sonra çevirdiği daireyle beyaz ışığı elde etmiştir (Eser, 2013: 26).



Resim 2.1: Isaac Newton, “Işık Prizması”.

Renklerin sistemsal olarak sınıflandırılması 1666’da Isaac Newton’un ilk renk çemberi ile oluşum gösterir. Newton bütün renklerin beyaz ışık içinde atom ışınları içerdiğini ileri sürmüştü, yedi ana rengi yedi gezegen ve müzikteki yedi notayla ilişkilendirmiştir (Resim 2.1). Newton’a göre temel renkler kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, indigo (çivit) ve mordu (Baydemir, 2016: 9). 1666’da Newton cam prizma üzerinde yaptığı deneylerinde, rengin çeşitli dalga uzunluklarına sahip olduğunu fark etmiştir (Çömen, 2010: 2).

Goethe, her ne kadar Newton ile aynı düşünceleri taşısa da Newton'un bütün renklerin tek bir renk üzerinden oluştuğunu savunan indirgemeci yaklaşımının tersine, evrende var olan her olgunun fiziksel olarak bölünüp tek noktada birleştiğini ileri sürmüştür. Goethe, ileri sürdüğü bu düşüncesi ile bütün teorilerini zıtlık prensibi üzerine temellendirmiştir. Fakat Goethe, renkler üzerine olan görüşlerini ilerleyen zamanda ışık-gölge, karanlık-aydınlık üzerine gerçekleştirmiş, zıtlıkların hareketinden ve 'içsel tını'lar sayesinde rengin oluştuğunu ileri sürmüştü, bununla birlikte ana renkleri bu görüşü üzerine oturtmuştur. Goethe, Newton'un prizma deneyinden ilerlemiş, prizmadan yansıyan ışığı, hemen yanına düşecek şekilde ayarlayarak bir zemin üzerine yerleştirmesi sonucunda ortada beyaz bir bandın oluştuğunu ve her iki yanında mavi, sarı renklerinin belirmediğini görerek buna 'kökensel belirme' adını vermiştir (Tokdil, 2016: 550).

Müsell ise, oluşturduğu sistem ile renk kavramlarını valörleriyle¹ açıklayarak renk sınıflandırmasını daha kolay bir hale getirmiş ve renklere isim vererek bir rengi diğer renklerden ayırabilmeyi sağlamıştır. Müsell kırmızı, sarı, yeşil, mavi, mor gibi temel renkler ile renk çemberini oluşturmuştur. Bu renk çemberi üzerinde renkleri yirmi eşit parçaya bölmüştür. İki renk ortası sarı-kırmızı, sarı-yeşil, mavi-yeşil, mavi-mor'dur (Çağlarca, 1999: 18).



Resim 2.2: Cloude Monet, “Monaco Kıyısı”, 1884, 75x94 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

Karavit (2006'dan aktaran Per, 2012: 23) Chevreul ve Helmholtz gibi tanınmış modern fizikçilerin teorileri, izlenimci ressamın eserleri üzerinde önemli etkiler oluşturmuş ve eserlerde bu durum açık bir şekilde görülmüştür. İzlenimci resimlerde görülen doğa, alışılmışın dışında, optik ve renk yasalarına göre resimlere yansımıştır. Örneğin Monet'in, *Monaco Kıyısı* adlı resminde (Resim 2.2), sarı rengin hâkim olduğu bir doğanın içerisinde, geri planda yer alan tepeleri, gri ya da koyu kahverengi olması gerekirken alışlagelmişin dışına çıkarak Monet, resimde sarının tamamlayıcısı olarak gördüğü mavi rengine boyamıştır. Burada Monet, resmini Hering teorisine dayanarak sarı-mavi zıtlığını uygulamıştır. Aslında bu zıtlığın doğrusunun, bilimsel renk teorisine en yakın olan Müsell'in renk sistemindeki sarı-mor kontrastlığı olduğu bilinmektedir. İzlenimciler, nesnelere üzerindeki yaklaşımları incelendiğinde nesnelere gölgesi olan kısımlarda bilinen anlayışın (siyah) tersine renkli gölgeler yaparak geleneksel görme mantığını ortadan kaldırmışlardır.

¹Valeur: “Aynı rengin en koyusundan en açığına kadar derecelerine denir.” (Turani, 1975: 130)

Sanatsal bağlamda rengin tanımı, “Renk algısı ışığın kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki” olarak nitelendirilmiştir (Sözen, M., U., Tanyeli, 1992: 200).

Sanatın gelişim çerçevesinde, dönemlerin sosyal ve kültürel etmenlerin resme yansımalarında renk önemli bir yer edinmiştir. Kültürün bir yansıması niteliğinde olan sanat, değişen yaşamın yeniliklerinden etkilenir, ilham alır, yaşamdan ve kültürel yapıdan yeni sentezler meydana getirir. Renk, sanatın duyuşal izlenim taşıyan doğaya öykünme, idealize etme ve soyutlaştırma temelli serüveninde, ressamın imgelerini kurmak için kullandığı temel araçlardan biridir (Avcı, 2014: 53). Gombrich, sanatçının renk kaygısını şu şekilde açıklamıştır:

Bir sanatçı, biçimleri eşlemek veya renkleri uyumlaştırmak söz konusu olduğunda, her zaman son derece "zor beğenen" biri olmalı veya daha iyi bir deyişle aşırı "titiz" olmalıdır. Renklerde ve dokularda o, bizim her zaman seçemeyeceğimiz ayrımları sezebilmelidir.” (Gombrich, 1994: 33).

Tarihsel süreç içerisinde sanatsal işlerin genelinde sağlam biçimlere ulaşmak, kompozisyon ve estetik anlamda güçlü kılabilmek için renk ilişkisini kullandıkları görülmektedir. Geçmişte eserlerde biçimsel öge olarak kabul gören renk, nesnenin bir özelliği ya da sembolik bir anlam taşıırken renk alanındaki bilimsel araştırmalar sanatçının rengi duyum olarak algılamasını sağlamıştır. Renk kullanımı bu araştırmalardan sonra nesnenin asıl renginden çıkıp farklı duyumsamalarla resimler üzerinde kendine yer bulmuştur. Renk bu sayede içerikle ilgili bir anlam taşımaya başlamıştır. 19. yüzyıl ile birlikte renk kullanımının sanatçılar üzerindeki etkisi eserlerinde yaptıkları başlıca renk içerikli resimlerde izlenmiştir. Sanatçılar renkleri bir düzen içerisinde konumlandırırken aynı anda bilimsel bilginin verileri ile birlikte sanatta organik sonuçlara veya soyut resme ulaşmak için kullandıkları görülmektedir (Avcı, 2014: 65).

2.2. Tarihsel Süreç İçinde Renk Uygulamaları

2.2.1. İlkel Dönem'den Ortaçağ'a Renksel Oluşumlar

İlkel çağda, dönemin resmini şekillendiren en önemli husus toplumsal yapı olduğu bilinmektedir. Bu dönemde, temelde büyü amaçlı yapılan resimler (Resim 2.3) tehlikelerden korunma, tören, ayin ve tapma ihtiyacından doğmuştur.

Ersoy (2007'den aktaran Eser, 2013: 17) Farkında olmadan sanatın oluşumunun temelini atan bu dönemdeki insanların, kutsallık gereği yüzlerini boyadıkları görülmüştür. Aynı zamanda ölümden sonraki hayata inanmış, kanın kırmızı rengini yaşamın rengi olarak görmüşler ve bu amaç doğrultusunda ölümlerinin kemiklerini kırmızı renge boyamışlardır.



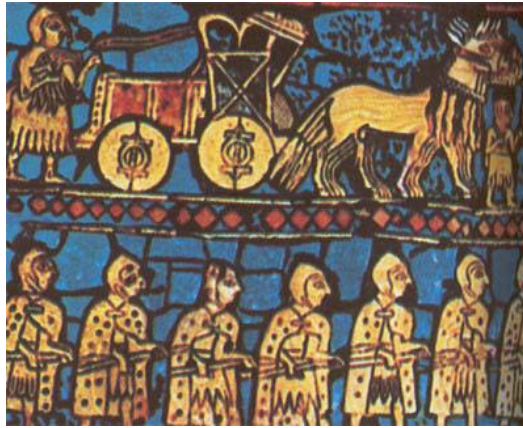
Resim 2.3: “Altamira Mağara Resmi”Kaya Üzerine Pigment, Santiliana del Mar, Cantabria, İspanya.

Mısır sanatı incelendiğinde, kendine has bir üslup kullanmış, izleri tapınak ve diğer dini yapıların duvarlarında görülmüştür. Dönemin şartları gereği resimler, doğal nesnelere renklerle oluşturulmuş, düz yüzeylerde, derinlikten uzak belli bir kural çerçevesinde resmedilmiştir. Mısır sanatının ilerleyen tarihsel sürecinde sanatın fonksiyonelliğinin farklılaştığı görülmüştür (Resim 2.4). Bu farklılık ilk olarak sadece kutsallık gerekliliğinden olmayıp aynı zamanda nesnelere yönelim gösterilmesi üzerine de oluşmuştur. Mezopotamya resimlerine bakıldığında, (Resim 2.5) gözlemlenen hareketlilik, ritim ögesi ile ilişkilendirilebilmektedir. Sümerlilerin yaşamlarının bir

betimlemesi olan ve kakma tekniği kullanılarak yapılan duvar resminde ise mavi bir arka plana yer verilmiştir (Tansuğ, 2006: 29-30-36).



Resim 2.4: “Anubis, Ölüm Tanrısı”, M Ö 15. yy., Kireçtaşı Üzerine Boya, Deir el Bahri, Tebai, Mısır.



Resim 2.5: “Ur Kraliyet Sancağı”, M Ö 2600-2400, Savaş Paneli Deniz Kabuğu, Lacivert Taşı, Kırmızı Kireçtaşı, 21.5x49.5 cm, British Museum, Londra, Birleşik Krallık.

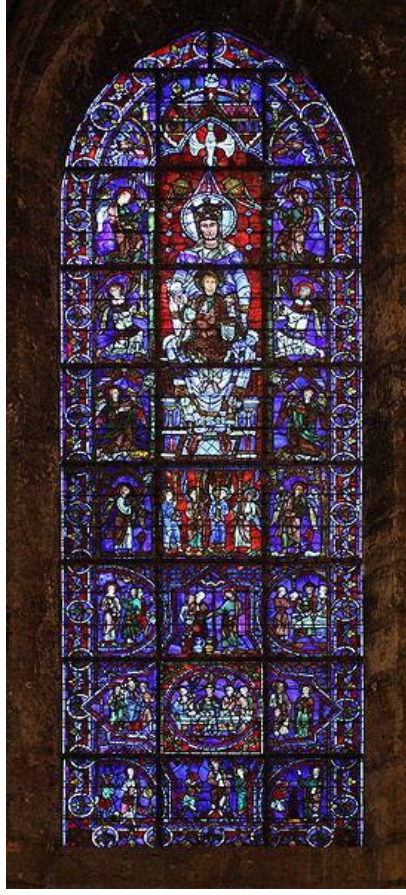
Girit sanatında renklerin daha canlı kullanılmış olduğu temalar görülmüştür.

Girit sanatında resim ve çok renkli dekorasyon büyük önem taşımaktadır. Girit uygarlığının erken çağlarında doğal taş yüzeyine taklit eden ve tekniğin sırrı bugün de bilinmeyen seramik kap kacak üzerinde koyu sarıdan koyu kırmızıya kadar değişen renk nitelikleriyle zenginleşen geometrik süsleme motifleri görülür. Kırmızı portakal rengi ve sarı ve beyazın egemen olduğu renk düzenlemelerinde büyük hüner vardır. (Tansuğ,2006: 32).

Mısır sanatı ile başlayan, nesnelerin resme yansımaları, Yunan Sanatında da izlerinin devamlılığını sürdürmüştür. Yunan Sanatı incelendiğinde, renk kullanımı iki farklı üsluba ayrıldığı görülmüştür. Siyah figürlü ve kırmızı figürlü olarak karşılaşılan eserlerde (Resim 2.6), perspektif ve derinliğe yer verilmemiş, figürler detaylı işlenmiştir. Roma resim sanatına dair bilgiler İtalya'nın Herkulanum ve Pompei kazılarında bulunmuştur. Evler, mezarlar, mozaikler ve duvar resimleri üzerinden elde edilen bilgiler ile figürlü manzara ve natüremort resimlerine rastlanmıştır. Gotik sanatta ise mimarinin önem kazanması vitrayların sıklıkla yapılmasına sebebiyet vermiştir (Resim 2.7). Vitraylar, sanatçıları renk kullanımında daha özgür olmaya yöneltmiştir. Genel olarak kırmızı ve yeşil kullanımının yanı sıra ruhani bir etki uyandıran mavi ve kırmızı renkler vurgulanmıştır (Tansuğ, 2006: 43-48-99). “Artık doğal renklerin gerçek ton değerlerini incelemek ve taklit etmek zorunda olmayan sanatçılar, görsel açıklamaları için istedikleri rengi seçmede özgürdürler.” (Gombrich, 1994: 183).



Resim 2.6: Exekias, “Attika Siyah-Figürlü Amforası”, Seramik, 61 cm yüksekliğinde, M Ö 540-530, Gregoryen Etrüsk Müzesi, Vatikan, İtalya.



Resim 2.7: Chartres Katedrali, “Renkli Pencere Vitrayı”.

2.2.2. Sanatın Gerçekle Yüzleşme Noktası Olan Rönesans

Resim tarihine genel olarak bakıldığında kültürel yaşantıların, ressamın sanata olan yönelimleri üzerindeki etkisi dikkat çekmektedir. Rönesans’ın başlangıcından Empresyonizm’e kadar sanat eserlerine yansıyan renk kullanımı her dönemde önemini korumuş ve giderek zenginlik kazanmıştır.

Sanatçı olgu, düşünce ve olayları kendi içinde yeniden şekillendirmiş, düşünce süzgecinden geçirip bambaşka bir anlam yükleyerek karşımıza çıkarmıştır. Rönesans’ta sanatçılar sıradan bir zanaatçı olarak görülmüş, sipariş üzerine resimler yapmışlardır. İtalya’nın ticarete gelişmiş kentlerinde oluşan zengin ve refah yaşam, soylu sınıfın ortaya çıkmasında büyük etki göstermiş, zanaatkârlar artık tanınma ihtiyacı görmüşlerdir. Bu sayede bireyin ön plana çıkışı Rönesans ile görülmüştür. 14. Yüzyılın resimlerinde henüz özgürlüğüne kavuşmamış ressamlar, sipariş edilen resimleri belli kurallar çerçevesinde yapmışlardır (Krausse, A., C., Krausse, 2005: 7).

Standart bir önem sırası gözetilerek yapılan resimlerde, önem taşıyan konu büyük, az önem taşıyan resimlerin ise küçük resmedilmesi zorunlu tutulmuştur. Önem üzerine vurgu yapılan perspektif anlayışı Giotto'nun "İsa Mesih İçin Ağlayanlar" adlı fresk çalışmasında (Resim 2.8) yerini yeni bir perspektif anlayışına bırakmıştır (Krausse, A., C., Krausse, 2005: 7).



Resim2.8: Giotto di Bondone, "İsa Mesih İçin Ağlayanlar (*Meryem ve İsa'nın Yaşamından Kesitler* adlı serisinde bir detay)", 1304-06 yılları, fresk, Capella Scrovegni (Arena Şapeli), Padua.

Sanatçılar, perspektifin kurallarını geliştirerek Ortaçağ'ı yansıtan özellikleri terk etmişlerdir. Rönesans ile birlikte sanatçının konu yelpazesinde çeşitlilik artmış, dini tasvirlerin ötesine geçilmiş, dünyevi konulara ve doğaya ait motiflere yer verilmiştir.

Rönesans ile insanlar çevrelerine ilgi göstermiş, bu durum da resim alanında gerçekliğin keşfedilmesine olanak sağlamıştır. Sanatçılar, zanaatkâr konumundan sıyrılmaya ve düşüncelerinde özgür olma yolunda ilk adımlarını atmaya başlamışlardır. Bu sayede sanatçının iç dünyasını özgür bir şekilde tuvale taşıması daha önem kazanmıştır (Krausse, A., C., Krausse, 2005: 6).

Rönesans sanatının kurallarının temelini ilk olarak oluşturan Giotto, kompozisyon, perspektif, mekân, anatomi gibi kavramları açıklamış, bu yönüyle sonraki akımlara öncülük etmiştir. Açık koyu değerlere yönelim gösteren, unutulmuş biçim ve ruhsal temaları tekrar canlandırmayı amaçlayan Giotto'nun ardından Masaccio'nun renk

kullanımı dikkat çekmiştir. Masaccio, açık koyu ilişkisine orta derecedeki renkleri kullanarak yön vermeyi tercih etmiştir. Giotto'nun temelini attığı perspektif tam anlamıyla Masaccio ile boyut kazanmıştır (Çömen, 2010: 34).



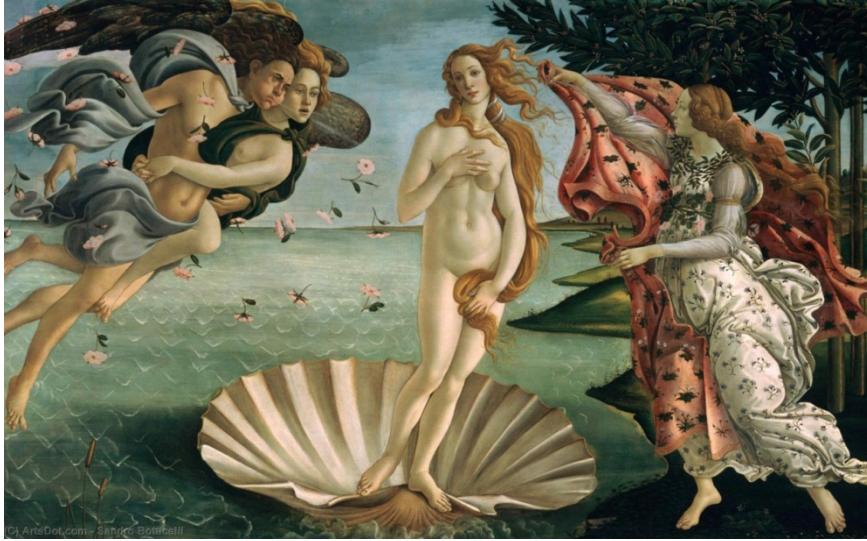
Resim 2.9: Masaccio, “Kutsal Tesis (Üçlü)”, Fresk, 680x475(320) cm, 1927 civarı, Santa Maria Novella, Floransa.

Masaccio baba, oğul ve kutsal ruh üzerine kurgulamış olduğu bu eserinde, alışılmışın ötesinde bir perspektif kullanmış, ziyaret edenleri adeta duvarda bir derinlik varmış hissiyatına bürümüştür (Resim 2.9). Kemerin iç kısmında kademeli olarak geri plana doğru tonozlarda daralan çizgisel perspektif, mimari yapıda kendini göstermiştir. Perspektifte çığır açan buluşun kullanıldığı bu ilk eserde, ışık gölge kullanımının vermiş olduğu üç boyutluluk ile bir bütünlük sağlanmıştır (Krausse, A., C., Krausse, 2005: 9).

Bu eserde üçgen piramitsel bir yapı kurgulanmış, resmin merkezinde İsa'nın çarmıha gerilişi resmedilmiştir. Resmin genelinde krem ve pembe tonlarının hâkim olduğu bu eserde, resimdeki mimari yapının kemer kısmında, sütunların başlıklarında, resmin sağ kısmındaki İsa'nın hemen solunda yer alan İncil yazarı Yuhanna ve resmin sol ön kısmında, bir alt basamakta yer alan diz çökmüş şekilde duran erkek figürünün

giysilerinde bu tonlar kullanılmıştır. Resimde Meryem ananın giysisi ile sağ kısımda bir basamak aşağıda yer alan ve dua eden kadının giysisi aynı siyah tonlarda resmedilmiş, Meryem ananın karşısında yer alan Yuhanna ile resmin sol kısmında bir basamak altta bulunan erkek figürünün giysileri de pembe rengin tonları kullanılmış olup kendi içerisinde çapraz bir şekilde konumlandırılmıştır.

İsa'nın çarmıha gerilmiş olduğu kısmın gerisinde yer alan kemerde daha koyu tonlarda betimlenerek derinlik etkisini daha güçlü bir hale getirilmiştir. Ön yüzeydeki figürlerin giysileri açık tonlarda betimlenmiştir. “Floransa’daki Brancacci Şapel’de, Masaccio, figürleri gölge ile şekillendirmek ve onlara güçlü bir üç boyutluluk hissi kazandırmak için tek yönden kuvvetle yayılan bir ışık kaynağı kullanarak bir dizi yenilikçi fresk yapmıştır.” (Farthing, 2012: 152).



Resim 2.10: Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, Tuval Üzerine Tempera, 1,72x2,85 cm, 1485 civarı, Galleria degli Uffizi Müzesi, Floransa.

Botticelli, genellikle farklı kaynaklardan esinlenerek eserlerini oluşturmuştur. Rönesans’ın tanınmış şairi olan Angelo Poliziano’nun Venüs’ün Doğuşu’ndan bahsettiği şiiri, Botticelli’nin bu eseri yaratmasında ilham kaynağı olmuştur (Resim 2.10). Venüs, bir bitkilere ve bahçelere hükmeden eski Latin Tanrıçası olup aynı zamanda İ Ö II. yüzyılda, Yunanlıların Aphroditesi ile özdeşleşmiştir (Grimal, 2012: 798). “Köpüklerin içinden çıkan ve karaya vuran güzel aynı zamanda Rönesans’ın en

büyük hayalini, yani ‘insanın Antik Çağ’ın küllerinden yeniden doğuşu’nu da simgeler” (Krausse, A., C., Krausse 2005: 13).

Botticelli’nin mitolojik bir konu barındıran bu eserinde, saçların uçuşan şekilde resmedilmesi ve kıyafetlerde görülen dalgalı görüntüler, eserde hareketliliğin izlerini yansıtmış olup renk kullanımı ise pastel tonlar üzerine yoğunlaşmıştır. Eserde aynı zamanda dinsel bir boyutun varlığı renk kullanımından anlaşılmaktadır. Altın sarısı, ilahi bir etkiyi tasvir etmektedir. Bu altın sarısı rengi, resmin sağ tarafında yer alan portakal ağacında ve Venüs’ün üzerinde bulunduğu deniz kabuğunda görülmüştür www.sanatabasla.com (23.05.2019).

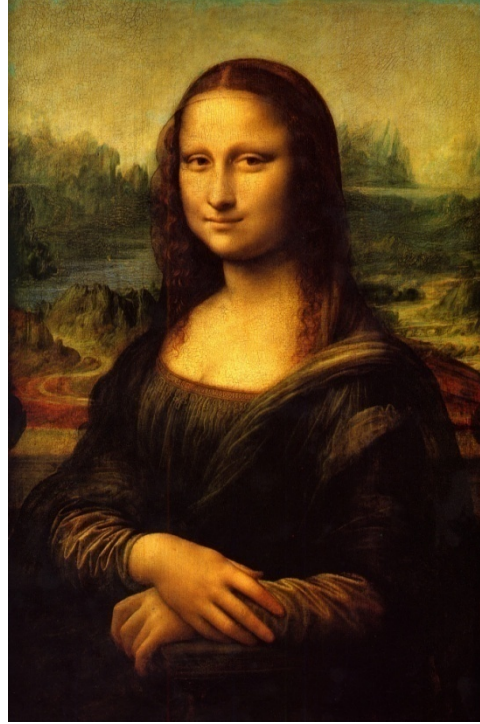


Resim 2.11: Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, Sıva Üzerine Tempera ve Yağlı Boya, 460x880 cm, 1495-98, Santa Maria delle Grazie (Yemekhane), Milano.

“Son Akşam Yemeği” adlı bu eser, 1495-97 yılları arasını kaplayan süre içerisinde yapılmıştır (Resim 2.11). Bu eserde İsa, kompozisyonun orta bölümünde yer alırken, İsa’nın ekmek ve şaraba dikkat çektiği düşünülmektedir. İsa’nın kıyafetinin koluna yansıyan bir ışık görülmekte ve ışık bununla birlikte İsa’nın önünde bulunan tabaklarda da belirginlik göstermektedir. Sanatçı, esere üç boyutluluğu sağlamak amacıyla beyaz örtünün üzerine gölgeler yapmıştır. Resmin geri planında ve İsa’nın tam arkasında yer alan açık pencere ve üstündeki kemerli mimari yapı geleneksel halenin yerine kullanılmıştır. Arkada açılan pencere detayında Leonardo, gökyüzünü ve kır

manzarasını betimleme yoluna gitmiştir. Yarattığı renk perspektifini (sfumato) kullanarak ve dağları mavi rengi ile belirsizleştirerek uzaklığı sağlamıştır (Eroğlu, 2007: 196).

Eseri gerçek mekâna dayandıran sanatçı, alışılmışın dışında ve çarpıcı bir perspektif kullanmıştır. Bu eser Santa Maria delle Grazie Manastırının içerisinde duvara resmedilmiş, sanatçının kullandığı etkili perspektif ile duvarın içinde başka bir mekân varmış hissiyatı uyandırmıştır. Kendine has tekniğiyle eseri oluşturan Leonardo, canlı renkler oluşturmak istemişse de neticede soluk renkler ortaya çıkmıştır. Eserinde yemek masasının üzerinde yer alan kalay tabaklar ve havarilerin kıyafetlerindeki renkler arasında uyum sağlanmıştır www.sanatabasla.com (23.05.2019).



Resim 2.12: Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 77x53 cm, 1503 civarı, Musee du Louvre, Fransa.

Mona Lisa, Napolili ve Floransalı Francesco Giocondo’un karısıdır. Ressam bu eserini yapmaya başladığında Mona Lisa, henüz 26 yaşında olduğu bilinmektedir. 1500 yılında yapımına başlanılmış olan bu eserde (Resim 2.12) portrenin yüzünde, gözler ve dudaklarda dengeli bir tebessüm dikkati çekmektedir. Resmin geri planında mavi ve

yeşil bir kayalık arazinin varlığı görülmektedir. Leonardo, bu eseriyle bir duygunun en yalın halini yansıtmış olup iç duygunun en ince varyasyonlarını hissettirebileceği fizyonomi biçimlendirmiştir (Turani, 1999: 372).

Leonardo da Vinci'nin geç dönem eserlerinden biri olan Mona Lisa, bir diğer ismiyle "Neşeli", yüz ifadesinde oldukça samimi bir tebessüm ve dingin bakışı görülmektedir. Sanatçının olağanüstü şekilde yüzde ve fonda kullandığı Sfumato tekniği, keskinlikten tamamen uzak ve pürüzsüz bir yüz ortaya koymuştur. "Ressam sert hatları ve keskin konturları yumuşatarak resminde daha büyük bir özgürlük yakalar. Renkler artık resmedilen mekanların ve nesnelerin özelliklerini daha iyi yansıtmaktadır" (Krause, A., C., Krause, 2005: 14).

2.2.3. Kendini Beğenen Güzellik Algısı ile Barok Resmi

"Barok" terimi, kendinden sonraki neslin eleştirmenlerinin kendilerinden önceki sanatı aşağılamak için kullandıkları küçümseyici bir sözcüktür. Barok, "Biçimsiz" demektir ve üslupla ilişkili akıcı, neredeyse sonsuz formları ifade eder (Farthing, 2012: 213). Gerçek ve resimsel mekân üzerinde yanılsama yaratarak başlangıç gösteren Barok, Caravaggio ile yanılsamalardan gerçekliğe ulaşmıştır. Barokta konturların değerden düşürülüşü, düzlemin de değerden düşmesi sonucunu vermiştir ve göz artık nesnelere, ön plandan arka plana doğru, derinlemesine birbirine ulamaya başlamıştır (Wölfflin, 1915: 26).

Barok anlayış, bir üslup aşaması olarak her klasik dönemi izleyen zamanlarda, sanattaki bir biçimleme şekli olarak düşünülmektedir. Barok üslubu, Klasik sanatın güçlü, açık, keskin ve net form ve biçimlerinin yumuşaması ve biçimlerin bir kompozisyon içinde kaynaşması halidir. Klasik dönemin sakin ve durağan olarak yansıtılan figürü, Barok ile hareketli bir hale bürünerek tüm sessizliği bozmakta ve gürültülü bir sanatı meydana getirmektedir. Doğanın bütününde görülen formlar, Barok ile yeni çözümlenmelere ulaşmış, kişisel bir güzelliğe erişmiştir. Klasik dönemin kural ve prensiplerini bu dönem sanatçıları reddetmiştir (Turani, 1999: 442).



Resim 2.13: Caravaggio, “Baküs”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 94x85 cm, 1593, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Caravaggio, resimlerinde ruhani varlıkları, mitolojik figürleri gerçek yaşamdan insanlarla özdeşleştirerek betimlemiştir (Resim 2.13). Figürlerinde gerçekliği kullanan ressam, mekânda ise aksine gerçeklikten kaçınmıştır. Arka planda karanlık bir kompozisyon kullanılmış, ışık tek yönden resme dâhil edilmiştir. Bu eserde ışığın etkili kullanılması ile renklerin kontrastlığı ve ten rengi daha belirgin hale gelmiştir. Bu durum renk ifadelerini daha güçlü bir hale getirmiştir. Eserde çapraz ve kavisli çizgiler, bir noktaya odaklanmanın aksine izleyiciyi resmin içinde dolaştırır vaziyettedir (Krausse, A., C., Krausse, 2005: 34).



Resim 2.14: Harmensz. Van Rijn, “Gece Bekçileri”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 359x438 cm, 1642, Rijk Müzesi, Amsterdam.

Askeri birlikler, Hollanda Altın Çağı döneminde resimlere genellikle rastlanan bir tema olmuştur. Farklı rütbeli askeri birlikleri bir arada resmeden Rembrant, kalabalık bir ortam yaratmıştır (Resim 2.14). Sipariş üzerine yapılan bu eserin arka planında hemen dikkat çekmeyen mimari yapı, mekân izlenimi oluşturmuştur www.sanatabasla.com (20.05.2019).

Sanatçı, eserde kullandığı Chiaroscuro² tekniği ile karanlık izlenimi veren arka plan ve sanatçının çarpıcı bir aydınlıkla resmettiği figürler dikkat çekmektedir. Geri planda görünen küçük kız ile ön plandaki asker figürleri, sanatçının çarpıcı etkiye kullandığı beyaz ve sarı renkleri ile resmin geneline hâkim olan karanlığın içinden, korkusuzca çıkarmıştır. Eserde kapının üzerinde yer alan levhada, portre için ücret ödeyen on sekiz kişinin ismi yazılı olarak bilinmektedir. Bunların dışında fener tutan kadın vs. diğer figürler, eserde kompozisyona zenginlik kazandırmak için resme dâhil edilmiştir. Geri planın koyu renklerine karşılık resimde belli noktalara aydınlık veren ressam, parlak rengi hareketli ışıkla harmanlamıştır. Resmin ön bölümünde iki figür yer alır, bunlardan biri parlak sarı ve diğeri siyah renk ile resmedilmiştir. Ressam, iki figürün de üzerindeki renklerin ton değerleri ile birbirlerinin kıyafetine yansıma etkisi vermiştir. Sarı renkteki küçük kız parlaklığıyla tüm dikkati kendine çekerek, resmin odak merkezi haline gelmiştir (“Rembrant”, 2007: 38). Hareketli bir anı resmeden Rembrant, resimde yer alan her bir kişiyi farklı portrelerle resmetmiş karakterleri ayrı ayrı çalışılarak tuvale yansıtmıştır.

2.2.4. Neo-Klasizm

Bu akımın sanatçılarının kendilerine Antik Çağ’ı ilham kaynağı olarak görmeleri “Neo-Klasizm” adını almalarında temel etken olmuştur. Akıl ile dünyayı anlama gücüne inanmaya başlayan sanatçılar, artık eserlerinde akılcı ve daha sade düşünmüşlerdir. Bununla ilgili Farthing şöyle söylemiştir:

Akımın teorik alt yapısı, varlıklı antika koleksiyoncusu Kardinal Alessandro Albani için çalışan Alman bilgin Johann Winckelmann tarafından oluşturulmuştu. Winckelmann,

² Chiaroscuro: “Yağlı boya resimde keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde düzenlenmiş ışık-gölge dağılımı.” (Sözen, M., U., Tanyeli, 1992: 52)

kitaplarında, ressamı “firçalarını zekaya batırmaya” teşvik ederken bir yandan da Yunan sanatının üstünlüğünü ilan ediyordu. (Farthing, 2012: 260).



Resim 2.15: Jacques Louis David, “Horaslıların Yemini”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 330x425 cm, 1784-85, Louvre Müzesi, Paris.

Bu eser, konusunu Roma tarihinden almıştır (Resim 2.15). Roma ve Alba Longa şehirleri arasındaki çekişmeye son vermek için Horatius kardeşlerin düşmanı yenecekleri inancıyla kılıçlarını havaya kaldırarak, tanrıya yemin etme sahnesi betimlenmiştir. Sanatçı, kullanmış olduğu renklerde fırça izlerini pürüzsüz bir şekilde kullanarak fotografik bir gerçekçi tavır ile eserini ele almıştır. Dönemin ilk eseri olan bu resimde, Roma mimarisine öykünen bir betimlemeye gidilmiştir. Resmin sağ tarafında yer alan birbirlerine yaslanmış üzgün bayan figürleri, sade renk değerleri ve diyagonal biçimiyle dikkat çekmektedir. Resme soldan dâhil olan ışık, kompozisyonda betimlenen sahneyi daha güçlü hale getirmiştir www.sanatabasla.com (21.06.2019).

2.2.5. Dünyaya Subjektif Bakış: Romantizm

XIX. yüzyılda Avrupa’da görülen Fransız Devrimi, Romantizmin gelişiminde büyük etki göstermiştir. İmmanuel Kant, Karl Schlegel, Georg Hegel gibi felsefeciler de düşünsel anlamda sanatçının üslubu ve sanatın biçim kazanmasında katkı

sağlamışlardır. Fransız Romantizminin sanatçıları, üslupsal olarak Barok'tan etkilenmişler ve devrime yönelik resimler yapmışlardır.



Resim 2.16: Francisco De Goya, “3 Mayıs 1808”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 268x347 cm, 1814, Museum del Prado Madrid, İspanya.

Francisco de Goya, demokrasiye sembolik bir nitelik taşıyan eserler yapmıştır. Fransa'nın İspanya'yı işgal etmesini konu edinen Goya, Fransız askerlerinin, çaresizce isyan eden İspanyol halkını kurşuna dizmesini, tarihi gerçeklikle ve adeta olay anında bulunmuşçasına detaylı bir şekilde yansıtmıştır (Resim 2.16).

İnfaz edilmek üzere olan, diz çökmüş isyancının sağ elinde açıkça görülen stigmata benzeri işaret, onun şehitliğini ima etmekle birlikte İsa ile özdeşleştirilmesini pekiştirir. Bu, adamın çarmıha gerilircesine göğsünü açıp kurşunlara hazır duruşuyla da resmedilmiştir. Resmin merkezinde beyaz gömleli figür ile başını tutan ve boya lekeli pantolonuyla onun yoldaşı olan figür de dâhil olmak üzere tüm İspanyolların kıyafetlerinde Goya'nın etkili fırça lekeleri dikkat çekmekte fakat bunun tersine, infaz mangasının kıyafetleri daha soğuk renkte ve düz bir şekilde boyanmıştır. Bu akımın ruhuna uygun bir şekilde sanatçı, İspanyolların yaşadığı bu kötü olay karşısındaki tavrı aynı duygulara dikkat çekmek istemiştir (Farthing, 2012: 271).

İnfaz edilmiş kurbanın zemindeki koyu kırmızı kanı, resmin genelindeki sade ve nötr renk tonlarıyla etkili bir zıtlık oluşturur. Öldürülmek üzere olan adamın veya parlak gömleği ve sarı pantolonu da zıtlık yaratan bir durumdur. Bu görüntü izleyicinin

dikkatini figürün an meselesi olan ölümünün trajikliğine odaklanacak biçimde doğrudan kurbanın üzerine düşen tek bir parlak ışık kaynağı ile aydınlatılmışlardır (Farthing, 2012: 271).



Resim 2.17: Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325 cm, 1830, Louvre Müzesi, Paris.

Resim sanatının en meşhur devrim simgelerinden olan “Halka Önderlik Eden Özgürlük” tablosu, ihtilali en açık şekilde yansıtmıştır (Resim 3.17). 28 Temmuz 1830 tarihinde yaşanan ayaklanma üzerine halk, son barikatı da devirmiştir. Esere siyasi nitelikli bir genelge özelliği yükleyen Delacroix, özgürlük düşüncesini resme bayrak imgesi dâhil ederek ve yarı çıplak bayan figürü kullanarak ortaya koymuştur.

Ayrıca isyancıların hareket halinde resmedilişi ve yüz ifadeleri ressamın tavrını nasıl yansıttığını göstermiştir. Renk, Delacroix'nın gözünde sadece bir resim öğesi değildir, duyguları kamçıladığı için rengi başlı başına bir “motif” olarak kullanmıştır (Krause, A., C., Krause, 2005: 61).

İsyancıların tarafında olsa da isyana katılmamış olan ressam, kendini resme dâhil etmiştir. Ressamın kullandığı canlı renkler ve fırçasındaki rahatlık eserin gerçekçiliğini etkili kılmıştır. Resmin geneline hâkim olan açık koyu kontrastlığı ile duyguyu ve heyecanı daha vurgulu bir hale getirmiştir www.sanatabasla.com (15.05.2019).



Resim 2.18: William Turner, “Yağmur, Buhar ve Sürat”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90.8x121.9 cm, 1844, Ulusal Galerî, Londra.

Romantizmin renk özgürlüğünü savunan bir diğêr sanatçısı ise William Turner’dır. Ressam, doğanın gerçekçiliğinden uzaklaşıp, doğayı resimsel öğelerle harmanlanmış bir atmosfere dönüştürme telaşına girmiştir.

Sanatçı, eseri mavi, beyaz, kahverengi, ve bej renkleri ile ele almış, kullandığı yumuşak fırça hareketleri ile rahatlatıcı ve duygu yüklü bir hava yansıtmıştır (Resim 2.18). Resimde keskinliği oluşturan kontur çizgilerin söz konusu olmaması ile birlikte aksine geniş bir alana yayılmış olan gökyüzündeki flu değerler sisli bir izlenim bırakmıştır.

Resimde sakinliği bozan ve sadece belli belirsiz kahverengi bir tren görüntüsü fark edilmekte, resmin ön tarafına doğru yaklaşan raylar, gerçekçi bir perspektif görüntüsü sunmaktadır. Arka kısımda bulunan köprü, kompozisyona çapraz şekilde yerleştirilmiş, bu sayede resme derinlik kazandırılmıştır. Ressamın, esere hareketlilik kazandırmak amaçlı tavşan figürünü koşar pozisyonda resmettiği görülmüştür www.sanatabasla.com (12.05.2019).

2.2.6. Modernizme İlk Yolculuk: Empresyonizm

Empresyonizm, sanat dünyasına Claude Monet'in "İzlenim, Gün Doğumu" adlı eseri ile ortaya çıkmış ve zamanla kendini tanıtmıştır. 19. yy. ile bilimdeki buluşlar tuvaler üzerindeki renk varyasyonlarına zenginlik kazandırmıştır. Lekeseli üslubu ile kendini ortaya koyan Empresyonizm, başlangıçta fırça izlerinin etkisiyle tamamlanmamış bir algı izlenimi uyandırmış ve bu algı insanlar tarafından hoş karşılanmamıştır.

Empresyonist resimler 1870'li yıllarda ilk kez Paris'te sergilendiler ve küçümsendiler çünkü dönemin bakış açısına göre bu eserler bitmemiş gibi görünüyordu. Fırça darbelerinin tek tek, görünmez bir şekilde birbirine karıştığı pürüzsüz bir yüzey yaratmak yerine Empresyonistler, boyayı belirgin ve parlak renklerle uyguluyor, kesik fırça darbelerini kullanıyorlardı (Farthing, 2012: 316).

Bu dönemde renge yeni bir anlam yüklenmiş, renk artık bir amaç olarak görülmüştür. Renge yönelim yoğunlaşmış ve rengi bilimsel olarak incelemişlerdir. "Renkçi" olarak adlandırılan bir kavram ortaya çıkmış, renkçi ressamın anlayışı gelişmiştir (Ayaydın, 2016: 15).

2.2.7. Claude Monet

Monet'in eserlerinde en önemli gördüğü şey, bir nesnenin veya doğanın görüntüsünün kendinde bıraktığı izlenim olmuştur. Sanatçı, nesnelerin kendi güzelliğine dikkat etmeksizin, an üzerinde yakaladığı etkiye odaklanmıştır.

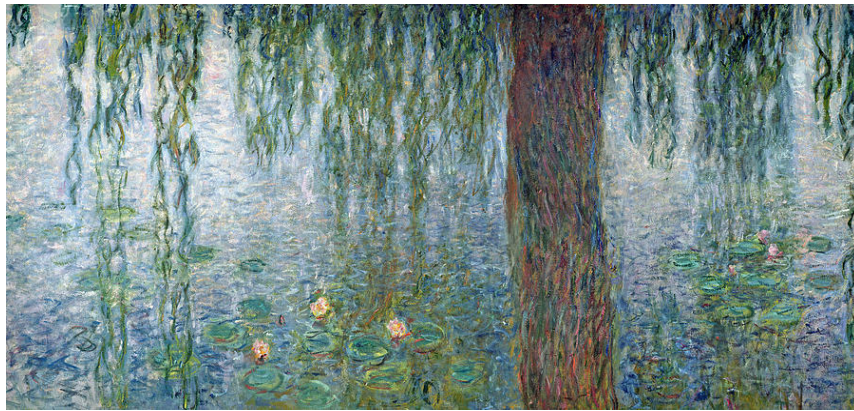
Monet, atölye ressamlığını kabul etmemiş, açık havada resim yapmayı savunmuştur. Ressam, eserlerinde motif ögesinin özünü aramaya yoğunlaşmış ve aynı motifi, günün farklı anlarında, çeşitli ışık değerleri ile yansıtmaya yönelmiştir (Krausse, A., C., Krausse, 2005: 75). Empresyonizm, her şeyden önce evreni ve doğayı yeni bir görme tarzı ve biçimi diye adlandırılabilir. Bu görme tarzı, alışılmış görüş tarzının karşısına, bazı indirgemeler ile çıkmış ve yeni bir doğa yaklaşımını meydana getirmiştir (Tunalı, 2008: 64).



Resim 2.19: Claude Monet, “İzlenim, Gün Doğumu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x63 cm, 1872, Musee Marmottan, Paris, Fransa.

Akıma ismini vermiş olan bu eserde, arka planda soluk bir mavi ile resmedilmiş olan liman ve ön plana netlik kazandıran daha belirgin bir kayık resmi görülmektedir (Resim 2.19). Sisli bir arka plan oluşturulmuş ve resmin sol kısmında yelken ve balıkçı tekneleri belli belirsiz betimlenmiştir.

Gökyüzü ve denizde aynı renk değerlerine yer verilerek bütünlük sağlanmıştır. Kullanılan mor ve mavi soğuk renkleri ile canlı bir kırmızı ve turuncu sıcak renklerinin tonlarıyla kontrastlık yaratılmıştır. Eserde, güneşin canlı rengi resimde bütün dikkati kendine çekmiş ve denizin hafif dalgasına yansıyan hareketlilik resme ritim kazandırmıştır. Denizin üzerindeki koyu fırça lekeleri dalga izlenimi uyandırmıştır www.sanatabasla.com (15.05.2019).



Resim 2.20: Claude Monet, “Nilüferler: Salkım Söğütler İle Sabah”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x425 cm, 1915-26, Orangerie Müzesi, Paris, Fransa.

Akımın birçok resmine göre daha gerçekçi bir anlayışla resmedilmiş olan bu eser renk tonları açısından nesnel bir görüntüye ulaşmıştır (Resim 2.20). Ressamın son dönem nilüferleri izleyiciden ziyade sadece kendi için huzurlu ve rahat dünyayı betimlemiş gibi bir görüntüye sahiptir (Krausse, A., C., Krausse, 2005: 75).

Nilüferler, Monet'in yirmi beş yılı aşkın bir zaman boyunca eserlerine yansıttığı temel nokta olmuştur. Bulutlu bir havanın yanı sıra aydınlık bir gökyüzünün varlığını, su üzerindeki yansıma sayesinde izleyiciye aktarır. Ressamın fırçasındaki serbestlik ve çapraz lekeler ile açık koyu renkler üzerinden soluk bir yüzey oluşturulmuştur. Eserde ufuk çizgisi ve gökyüzüne yer vermeyen ressam, gökyüzünden kopmuş, ayrı bir mekânı yansıtmıştır. Resimde uzun ve yumuşak bir şekilde betimlenen ve suyun yüzeyine degecek biçimde söğüt yaprakları resmedilmiştir. Yapraklar ve su üzerindeki yansımaları arasındaki farklılığı ayırmak oldukça zor bir hal almıştır. Koyu bir pembe renk ve mavi ile karışmış yeşil rengi, resmin üzerine düşey bir şekilde sürülmüştür. Eserde gölün yüzeyi beyaz, pembe ve mavi renkleri girift bir görünümde (Farthing, 2012: 327).

Yukarıdan aşağı doğru dikey bir şerit şeklinde uzanan yapraklar, iki boyutlu bir friz benzeri etkide betimlenmiştir. Monet, bu ağaç gövdesinin genişliğinde daraltma yapmaya çalışmış, kahverengi, mavi, aşı boyası ve koyu pembe ile doku etkisi yaratmıştır. Gövdenin alt kenarlarına bitkiler eklemiş ve buraya gövdenin kenarlarında su üzerindeki mavi renklerden yer vermiştir. Gölün üzerindeki kullandığı soluk renkteki yansıma sayesinde resimde akıntı varmış izlenimi uyandırmıştır (Farthing, 2012: 327).

Tuvalin yüzeyinde yayılmış ve koyu sarkan yapraklar arasında sarı renkteki nilüferler dikkat çekmektedir. Eserde kaligrafik kırmızı, mavi ve yeşil renklerin lekeselliği ile yapraklara eliptik form kazandırılmıştır. Nilüferlerde uygulanan kalın boya tabakalarının tersine yapraklarda ise daha ince bir boya tabakası kullanılmıştır (Farthing, 2012: 327).

Doğayı günün farklı saatlerinde, farklı etkileri yakalamayı ve bunu yeni oluşumlara dönüştürmeyi amaç edinmiş olan Empresyonistler, akademik kurallara karşı çıkmışlardır.

Empresyonist sanatçılar geleneksel görme olgusunu ortadan kaldırmış, atölye ışığında oluşturulan yansımalar artık yerini doğa üzerinde canlı ve ışıklı optik yasalara dayalı resimlere bırakmıştır. Ressamlar, sanatı artık atölyelerden çıkıp doğaya taşımaya

yönelim göstermişlerdir. Sayısız renk varyasyonlarıyla izleyiciyi tanıştıran İzlenimciler, güneş ışığının tablolara yansması gerektiğini savunmuşlardır. Empresyonist sanatçılar, tema olarak kullandıkları doğayla birlikte renk değerleriyle de oldukça dikkat çekmişlerdir. Kullandıkları bu renk değerleri, duygularını yansıtan eserler vermelerinde temel öge olarak ön plana çıkmıştır.

2.2.7.2. Edgar Degas

Ressam, kendini “çağdaş yaşamın klasik ressamı” olarak görmektedir. Eserlerinde konuya önem veren sanatçı, diğer ressamlardan farklı olarak açık havada resim yapmaya hayatı boyunca karşı çıkmıştır.



Resim 2.21: Edgar Degas, “Bale Sınıfı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x75 cm, 1871-74, Musee d’Orsay, Paris, Fransa.

Eserlerinde kullandığı balerin resimlerinden bu durum daha net anlaşılmaktadır. Örnek olarak “Bale Sınıfı” eseri (Resim 2.21), iç mekân resmine olan ilgisini ve verdiği önemi, kullandığı üslubuyla göstermektedir.

Degas’ın yaratıcı bir kurgusallıkla yaptığı bu eserinde yer yer kullandığı kırmızı renklerle resimde derinlik yaratmıştır. Döşeme tahtalardaki paralel çizgiler sayesinde resimde mekân algısı oluşturulmuştur. Degas, balerinlerin prova anını resmetmiş ve hareket halinde betimlediği balerinler için, “Güzel dokuların resmini yapmak ve hareketi çizgiyle aktarmak için dansçıları kullanıyorum” demiştir (Farthing, 2012: 321).

2.2.7.3. Pierre-Auguste Renoir

Empresyonizmin önde gelen sanatçılarından biri olduğu bilinmektedir. Renoir'ın yapmış olduğu eserlerinde ışık oyunlarını en başarılı şekilde işlemiş olduğu dönem, 1860'lı yılları kapsamaktadır. Ressam, iç mekân, açık hava görünümü, bahçeler ve Seine kıyıları eserlerine yansıtmıştır (Farthing, 2012: 322).



Resim 2.22: Pierre-Auguste Renoir, “Le Moulin de la Galette’de Dans”, 131x175 cm, 1876, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Işık etkileri yalnızca doğa resimlerinde kullanılmamış, kalabalık ortamlarda insan resimleri üzerinde de betimlemeler yapılmıştır. Bunun en güzel örneğini Renoir, “Le Moulin de la Galette’de Dans” adlı eserinde gerçekleştirmiş (Resim 2.22), canlı renklerle eğlenceli bir atmosferi eserine taşımıştır. Ressam, titrek fırça lekeleri kullanarak hareketli kalabalığı betimlemiştir.

Renoir'ın yumuşak fırça lekeleri, dans eden iki figürden pembe elbiseli olan bayan figüründe, partnerinde ve yere düşen ışık ve gölgelerinde yansıtmaya çalışmıştır. Bir eleştirmenin bu resme “morumsu bulutlar” şeklinde yorumlamasına sebep olan detaylar, soluk olan inci pembe giysisine, ışıltılı kumaşı ve leylak rengi mavi tonların etkisidir. Ressamın hafif ve kesik fırça lekeleri, kontur çizgileri silikleştirip biçimleri birbirine harmanlarken öte yandan kompozisyonda bütünlük oluşturmuştur (Farthing, 2012: 323).

2.2.8. Post-Empresyonizm

Post-Empresyonistler, bu adı Empresyonizme benzerliğinden dolayı almışlar ve devamı niteliğinde görülmüşlerdir. Akıma mensup sanatçılar ilk zamanlarda Empresyonizm akımı ile aynı doğrultuda çalışmalar yapmışlarsa da ilerleyen süreç içerisinde kendilerini Empresyonizm'den ayırmışlardır. Bu dönemin sanatçıları eserlerinde empresyonizm akımının çizgilerini aşmak ve kendi kişisel üsluplarını resimlerine katmak istemişlerdir. Her ne kadar aynı dönem içerisinde yer alsalar da her biri farklı üsluplara yöneldikleri bilinir (Ayaydın, 2016: 38). Post-Empresyonist sanatçılar Natüralist ve Empresyonist etkilerden arınarak boyayı canlı renkler ve kalın tabakalar şeklinde kullanmış, gerçek hayattan sahneler ve geometrik formlara benzerlik gösteren ekspresif fırça lekelerini uygulamaya yönelmişlerdir (Farthing, 2012: 329).

2.2.8.1. Paul Cezanne

Biçim üzerinde büyük bir atılım gerçekleştiren Cezanne, modle³ yerine modülasyon tekniğini ortaya koymuştur. Eserlerinde ışık gölge deklarasyon yerine renk yüzeylerini kullanmış ve biçimlerle yeni kompozisyonlar oluşturmuştur. Ressam, eserlerinde açık-koyu renk değerleri yerine daha çok sıcak-soğuk renk tonlarını kullanmayı tercih etmiş ve sıcak renkler ile soğuk renkleri yüzeyde yan yana kullanarak, nesne üzerinde hacim etkisi yaratmıştır (Bozoğlan, 2014:66).



Resim 2.23:Paul Cezanne, “Elma Sepeti” 65x80 cm 1895, Chicago Sanat Enstitüsü, ABD.

³ Modle: “Üç boyutlu nesnelere iki boyutta betimleme amacıyla, nesnelere üzerindeki kabarıklık ve girintileri veya içbükey, dışbükey yüzeyleri resmetme tekniği ve bu teknik kullanılarak oluşturulmuş resimsel yüzey.” (Sözen, M., U., Tanyeli, 1992: 164).

Sanatçının bu eserinde (Resim 2.23), rastlantısal olarak konumlandırılan elmalar, sepet, şarap şişesi ve bisküvi tabağı yer almaktadır. Resme ilk bakıldığında izleyiciyi etkileyen bir klasik sanat resmi gibi kuvvetli bir imge meydana getirmeyebilir. Cezanne’ın alışılmışın dışında bir düşünce yapısıyla resmettiği bu eserde, “sıradan” olarak görülen nesnelere bir arada toplamıştır. Resmin ilk bakıştaki basit bir görünümü, izleyicinin daha dikkatli incelemesinden sonra şaşırtan bir resme dönüşür. Cezanne, “Elma Sepeti” adlı bu eserinde derinlik kavramında yeni bir arayışa girişmiştir. Ressam, renk ve form üzerine irdelemelerde bulunmuş, geleneksel perspektif kurallarının dışında bir çözümlenmeye ulaşmıştır. Resmin ön planında yer alan nesnelere aydınlık kazandırmış, arka plandakilere ise karanlık bir etki uygulamıştır. Sanatçı, derinlik algısında yanıltıcı renkler kullanarak duvar rengini, masadaki tonları, örtünün gölgeli kıvrımlarını dikkatle seçmiştir www.sanatabasla.com (24.06.2019).



Resim 2.24: Paul Cezanne, “Saint Victoria Dağı”, 1902-04.

Cezanne, resimlerinde daralanın tersine giderek genişleyen bir perspektif uygulamıştır. Eserlerine yansıttığı bu ters perspektif ile nesnelere geriye doğru küçülmek yerine büyümektedir (Resim 2.24). Resmin ön yüzeyinde ağırlıklı olarak küçük formlara yer vermiştir. Bu üslup ile eserinde derinlik duygusunu değiştirmeye çalışmıştır. Bu şekilde uzamın belirlediği derinlik görüntüsü giderek uzamdan yüzeye

doğru yükselir, vermek istediği derinliği gelenekselin dışına çıkararak başka bir perspektif algısı ile yaratmıştır (Bozoğlan, 2014:66).

Resmini yapmaktan en çok keyif aldığı yerlerden biri olan Victoria Dağı'nı Cezanne, defalarca resmetmiştir. Bu sayede resim tekniğini yenileme çabası gütmüş ve doğa resimlerindeki yaratıcılığı konusundaki radikal denemelerine altmıştan fazla dağ resmi yaparak katkı sağlamıştır. Cezanne, İzlenimciler gibi ışığın manzara üzerindeki yansımalarına değil, doğanın silindir, küre ve koni gibi şekillerini irdelemek için dağların arkasında görünmeyen geometrisini analiz etmeyi tercih etmiştir. Sanatçı Victoria Dağı'nı birçok kez değişik açılardan resmetmiş ve dağın topografik yapısını daha etkili bir şekilde yansıtma, aynı zamanda “düz derinlik” olarak bilinen düzlemsel görüntüyü yakalayabilmek amacıyla renk bloklarını eserlerinde kullanmıştır (Farthing, 2012: 332).



Resim 2.25: Paul Cezanne “Saint Victoria Dağı ve am Ağacı”, Tuval zerine Yağlı Boya, 67x92,5 cm, 1839-1906, The Courtauld Gallery, Londra, Birleşik Krallık.

Ressam, detaylar yerine resmin geneline hâkim olan etkiye dikkat çeker. Bulut veya yapraklar, ağaç dallarının aralarında gri ve yeşil renklerde fırça izleri olarak grlmektedir (Resim 2.25). Eserdeki bu ayrıntı, resmin üst bölümünde hareketlilik katmıştır. Cezanne, alışılmışın dışında resimsel oğeleri sadece bir karakalemle yaptığı çizgi veya renk lekeleri ile oluşturulmuştur. Biçim ve formları ise değişik renk varyasyonlarını bir araya getirerek oluşturmuştur. Bunun izleri dağın sarp kayalıklarında sadece renklendirme yoluyla oluşturduğu grlmektedir (Farthing, 2012: 333).

Ressam, çalışmalarındaki yeni tasarımlarına uyumlu olacak şekilde doğaya yeni formlar kazandırır. Eserde ağaç, temel unsur olan dağ motifine bir çerçeve niteliği taşımakta olup gövdenin eğik görüntüsü ön planda yer alan eğimli manzarayla özdeşleşmektedir. Bununla birlikte sağ bölümdeki dallar da uzakta görülmekte olan dağın çizgisiyle paralellik göstermiştir. Cezanne, Arc Vadisi'nde bulunan suni göle de resimlerinde birçok kez yer vermiştir. Zamanla Cezanne, bu gibi detaylardan kaçınmış çünkü detayları, sadece renk ve form öğeleri arasındaki karşılıklı etkiyi incelemek için bir araç niteliğinde kullanmıştır. Sanatçı manzarayı, çizgi ve şekillerle anlamlandırmış ve manzarayı en temel yapısına kadar indirgeme yoluna gitmiştir (Farthing, 2012: 333).

Ressam, ışığı ve özgün renk tonlarıyla resimlerini yaparken, açık ve koyu renk tonlarına yoğunlaşmıştır. Gölge, Cezanne için, bir renk değeri taşıyorsa da ışıksız bir renktir diye söz etmiştir. Ressamın tuvalin yüzeyindeki yeni arayışlarında mekân ögesi büyük önem taşımaktadır. Akımın resimleri ışık, renk ve zaman gibi önemli unsurları içinde barındırarak resim üzerinde bir denge kurulmuştur. Cezanne, zaman unsurunu dikkate almaksızın daha çok ışık, renk ve mekânı eserlerinde harmanlamıştır (Coşkun, 2006: 87).

2.2.8.2. Vincent Van Gogh

Empresyonist düşünce ile uyumlu olarak Van Gogh, siyah boya kullanmaksızın karanlığı tüm doğallığıyla tuvale aktarma konusunda oldukça hassastır. Resmi tamamladıktan sonra sevinçle erkek kardeşine şu satırları yazar: “İşte bak hiç siyah kullanmadan yalnızca şu mavi, leylak ve yeşil renklerden yapılmış güzel bir gece resmi.” (Farthing, 2012: 337).



Resim 2.26: Vincent Van Gogh, “Gece Teras Kafe”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81x65.5 cm, 1888, Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo, Hollanda.

Ressam, eserin yüzeyinde pürüzsüzlükten uzak kalın tabakalar halinde boya sürmüştür ve bu sayede fırça vuruşları rahatlıkla çıplak gözle görülmektedir (Resim 2.26). Özellikle gökyüzünün yapısındaki yamalı gibi görünen bir detaydan anlaşılmaktadır. Van Gogh, kimi zaman formları çizmek yerine impasto⁴ tabakalarıyla biçimlendirmiştir. Resimde gaz lambasından vuran ve at ile yoldan geçenlerin üzerine yansıyan yeşil bir ışık resmetmiştir. İzlenimciler, anı yakalama yolunda ilerlerken, Van Gogh ise durumu daha abartılı bir boyuta taşımış, dekoratif ve ekspresif bir tavırla yaklaşmıştır (Farthing, 2012: 337).

Van Gogh, izleyicide baş döndüren bir perspektif uygulamış, resmin alt bölümünü birbirine yakın çizgiler ile doldurmuştur. Resmin orta kısmında ise, garsonun bulunduğu yere doğru görünen bir su oluğu bulunmakta, oluğun etrafı zemin döşemeleri ile kaplanmıştır. Üst bölümde ise resmin merkezine doğru giden pente ve çatılar ikinci bir verev yapıyı meydana getirmektedir. Ressam, eserde iki zıt ışık kaynağına yer vermiş,

⁴ Impasto: “Resim sanatı ürünleri üzerinde görülen çok kalın yağlıboya katmanı.” (Sözen, M., U., Tanyeli, 1992: 52).

zorlu bir süreç olan parlak bir yapay ışık ve yıldızlardan yansıyan zayıf ışıkları bir arada resmetmiştir. Pentenin altındaki sarı rengi farklı tonlarda resmedilmiş ve meydana gelen ışık üstün bir titizlikle oluşturulmuştur (Farthing, 2012: 337).



Resim 2.27: Vincent Van Gogh, “Buğday Tarlası ve Kargalar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50.5x103 cm, 1890, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda.

“Buğday Tarlası ve Kargalar” adlı bu eser (Resim 2.27), yatay bir dikdörtgen bir tuval üzerine yapılmış ve resmin üçte ikisini kaplayan bölümünde buğday tarlası resmedilmiştir. Kompozisyon, buğday tarlasının arasından geçen üç patika yol ile iki bölüme ayrılmıştır. Bu yollar için birbirine zıtlık gösterecek biçimde kahverengi, yeşil ve kırmızı renkleri kullanılmıştır. Canlı bir sarı renkte resmedilen buğday tarlasına kontrastlık sağlayacak şekilde gökyüzünde lacivert, mavi ve siyah tonları kullanılmıştır. Soğuk renkler eserde, karamsar bir etki oluşturmuştur. Kahverengi ve yeşilin tonlarıyla resmedilen patika yol, geri plana doğru daralarak geleneksel perspektif izlenimi vermiştir. Gökyüzüne ise zeminde kullanılan açık tondaki mavi renklerin üzerine siyah rengin tonları verilerek renk perspektifi elde edilmiştir. Resmin yüzeyinde ön planda fırça darbeleri geniş ve diri kullanılmışken geri plana doğru fırça darbeleri daha küçülmüştür www.sanatabasla.com (25.06.2019).

2.2.9. Resmin Duygu Yüklü İç Dünyasından ‘Fovizm’

1905-1907 yıllarını kapsayan zaman aralığında, Fransa’da kendini gösteren Fovizm akımı, 20. yüzyılın ilk sanat akımı olmuştur. Kısa bir zaman dilimini kapsamış olan bu akım, aynı zamanda etkisi kendi çağdaşı olan akımlarda da görülmüştür. Fovist sanatçılar eserlerine tabiat manzaraları, insanların günlük hayatları, portre ve nesnelere gibi konuları işlemişlerdir.

“1905 yılında, Paris’te sergi açan bir grup genç ressam, daha sonraları Fovlar (Les Fauves) yani "Vahşi Hayvanlar" veya "Vahşiler" diye anılmaya başlandı. Bu adı, doğanın biçimlerini açıkça reddettikleri ve çarpıcı renkleri sevdikleri için almışlardı.”(Gombrich, 1994: 573).

2.2.9.1. Henri Matisse

Akımın öncü sanatçısı Henri Matisse, Maurice de Vlaminck ve André Derain’a ait Paris’te açılan Sonbahar Sergisi ile sanat hayatında ilk olarak duyulmuştur.

Matisse, sanata kattığı büyük yenilik ile ortaya çıkmıştır. Resimlerinde boyayı tüpten çıktığı gibi kullanmasıyla ve perspektifteki çarpıtmalarıyla sergiye gelenleri şaşkınlık içinde bırakmıştır (Karyağdı, 2005: 3).

Eserlerinde form ve içeriğin tam anlamıyla bağlantılı olması gerektiğini savunan Matisse, resimde daha dingin, yalın, anlaşılır bir üslup sergilemeyi amaçlamış, çalışmalarında derin duygusal etkilere yer vererek içsel boyut kazandırmıştır.

Matisse ile kendini gösteren renk, artık varlığını tüm etkililiğiyle ortaya koymuştur. Sanatçı, 1997’li yıllarındaki resimlerinde daha çok Flaman etkisini kullanarak toprak renklerini tercih etmiştir. Resimleri kasvetli bir izlenim uyandırmış olsa da ileriki zamanlarda bu durum parlaklığa yerini bırakmıştır. Başlangıçta mavi, açık mavi, zümrüt ve kıvılcık boyası ile yapıtlar ortaya koyan Matisse, sonraları Fovizm etkilerine kaymıştır (Seçer, 2010: 49).



Resim 2.28: Henri Matisse, “Bayan Matisse (Yeşil Çizgi)”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40,5x32,5 cm, 1905, Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Kopenhag.

Matisse’in bu eserinde renk kullanımı, tek başına etkili ve şaşırtıcı olmasına rağmen formları belirgin bir şekilde desteklemiştir (Resim 2.28). Çünkü aynı görev fırça izlerinde de görülmekte ve en sert şekilde uygulandıklarında dahi anlatımı açıklayarak kuvvetlendirmektedir. Eserde “Bayan Matisse”in saçları mavi renkte olup aralarda küçük parlak ve kırmızı noktalar halinde lekeler görülmektedir. Arka planda mor, turuncu, mavi-yeşil renk alanları kullanılmıştır. Yüzünün sağ kısmında sarı ve yeşilin tonları, sol kısmında ise pembe tonları kullanılmış, yüzün orta kısmında alından çeneye uzanan açık yeşil tonlarında lekeler yer almıştır. Matisse, eserde ışık-gölge karşıtlığı ile bir gerilim yaratmıştır (Lynton, 2009: 30).

Renk ölçekli sanat algısını 1905’te ortaya koyan ressamın renk ile ilişkisi, ilk olarak resmi basitleştirme yolunda olduğu görülmektedir. Matisse’in figür kullandığı bu eserinde, kadın imgesi yer vererek algıda farklılık yaratmayı başarmıştır. Matisse, toplumcu algının, insana yönelik bir algıdan uzak tutulmasını yansıtmaktadır (Eroğlu, 2016: 29).



Resim 2.29: Henri Matisse, “Kırmızı Oda (Yemek Sonrası)”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1,8 m x 2,2 m, 1908, Ermitaj Müzesi, Sankt Peterburg, Rusya.

1908 yılına ait Matisse’in bu eserinde, parça bütün ilişkisi göz önüne alınmış, renk ve boyadan oluşan parçalardan bütüne ulaşmak amaçlanmıştır (Resim 2.29). Bu eser bir kompozisyonun içinde değişik iki resim algısı güdülerek yapılmıştır. Ressam, her bir resim elemanını kendine has geliştirmiş ve bu eserde organik olmayan bir resim anlayışı göstermiştir (Eroğlu, 2016: 43).

Matisse, doğru zamanlama, doğru farkındalıkla yapmış olduğu çalışmalarıyla, hem kendine has özgün bir resim dili geliştirmiş, hem de, Fovizm akımının öncüsü olmuştur. Burada dikkat edilmesi gereken çok önemli bir husus da, Matisse’in çalışmalarının, minyatür ve halı-kilimlerle görünüş açısından hiçbir benzerliklerinin olmamasıdır. (Yaşar, 2016: 3).

Matisse, bu eserinde yemek odası görünümünü ele almıştır. Genellikle sıcak renklerin hâkim olduğu bu eserde odak noktası bulunmamaktadır. Odanın orta kısmında bulunan yemek masası üzerinde farklı türde meyveler, vazo içerisindeki çiçek ve iki adet şarap karaf görünmektedir. Masanın hemen sağında yer alan hizmetçi kadın, meyve tabağını düzenlemektedir. Matisse, fırça lekeleri kullanmadan yaptığı bu eserinde, geniş yüzeylerde tek renk kullanarak kompozisyonunu ele almıştır. Resimde kırmızı duvar üzerinde zıtlık oluşturmak için kullanılan mor sarmaşık çiçek deseni ile kırmızı masa üzerinde aynı desene yer vermiştir. Odanın içerisinde yer alan masa ve duvarda aynı

parlak bir kırmızı renk kullanılmasından dolayı bunları birbirinden ayırmak zor olmasına rağmen Matisse, masanın siyah bir kenar çizgisi ile duvar ve masayı birbirinden ayırmıştır.

Sandalyede, masa üzerindeki meyvelerde ve sol üst köşedeki pencere kenarlığında kullanılan sarı renk değerleri kompozisyon içinde bir bütünlük sağlamıştır. Resmin sol köşesinde pencere niteliği taşıyan açıklıkta mavi ve yeşilin hâkim olduğu soğuk renkler, iç mekânda kullanılan kırmızı, sarı ve turuncu sıcak renkleri ile bir uyum içerisinde resmedilmiş, bu alanda kullanılan soğuk renklerin resme bir derinlik etkisi katmış olduğu bir manzara görülmektedir. Aynı zamanda bu alandaki derinlik etkisini daha güçlü hale getirmek için yeşil içerisinde sarı renkteki kıpırtılar ile resmin sol üst köşesindeki ev, kompozisyonda kullanılmıştır.

2.2.9.2. Paul Gauguin

Gauguin'e göre sanat, algılanan doğa ile sanatçının tecrübelerinin birleşiminden oluşan bir soyutlamadır. Ressam, "Vaaz Sonrası Beliren Görüntü: Yakup'un Melekle Mücadelesi" isimli bu eserinde yalın bir resimsel dil ile boyayı tüpten çıktığı gibi kullanmış, formları basitleştirmiş ve bu formlarda siyah kontur uygulamıştır (Resim 2.30). Ressam, sanata olan tepkisinde duygusallığı önemsemiş ve hayal gücü kullanarak resim yapmayı savunmuştur. Gauguin, takipçilerine "...kalbinizle resim yapın...", demiş ve doğal formlardan ziyade duygunun daha anlamlı olduğu söylemiştir (Farthing, 2012: 339).



Resim 2.30: Paul Gauguin, "Vaazdan Sonraki Görüntü: Yakup'un Melekle Mücadelesi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 72x91 cm 1888, İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh, Birleşik Krallık.

Ressamın zemine uyguladığı kırmızı renk ve meleğin kanadındaki sarı renk ile giysisindeki mavi renk arasında, Breton kadınları üzerindeki siyah ve beyaz renklerle kontrastlık yaratmıştır (Resim 2.30) ve bu kontrastlık, iki dünya arasındaki farklılığı anlatmıştır. Ressamın İzlenimcilik akımından ayrılması renkler ve figürlerin dış hatlarında kullandığı kontur çizgiler ile kendini gösterir. Bu sıra dışı kullandığı renk ve renk blokları halindeki alanlar ressamın Japon baskılarına olan öykünmesinin izlerini taşımaktadır. Geleneksel bir perspektif anlayışının dışına çıkan Gauguin, figürleri gelişigüzel biçimde resmetmiş ve bu durum da döneminin özellikleriyle zıtlık yaratmıştır www.sanatabasla.com (15.06.2019).

Gauguin, meleklerde alışılmadık biçimde olağanüstü bir kanat formu kullanmış ve kanatta sarı rengini tercih etmiştir. Ressam, meleğin giysisinde ultramarin mavi, Yakup'un giysisinde ise koyu yeşil rengini kullanmıştır. Sanatçı tarafından eserde dua eden kadınlar yer almakta ve kadınların yüzü kabaca şekillendirilmektedir, figürlerde detaya inmemiş, kullandığı renklerde siyah konturlarla resmin daha düz bir şekil almasını sağlamıştır. Resmin ön planında belirgin biçimde resmedilen beyaz bloklar, kadınların başlıklarını temsil eder ve dudaklarındaki narçiçeği rengi geri planla uyum göstermektedir (Farthing, 2012: 341).

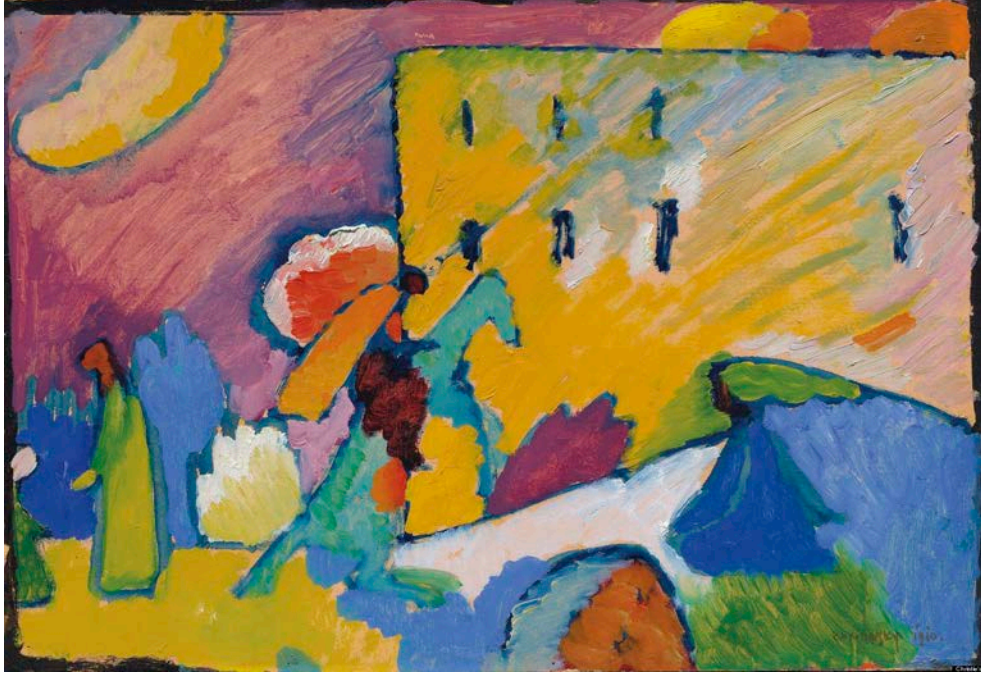
2.2.10. Ekspresyonizm

2.2.10.1. Wassily Kandinsky

Kandinsky, tüm renklerde Psiko-spiritüel bir anlam yüklü olduğunu savunmuştur. Örneğin kırmızının kan, ateş ya da acıyı ifade ettiğini düşünmüştür. Kandinsky renk kavramının, müzikal sesler gibi ruha ulaşan bir geçit niteliği taşıdığını söylemiştir. Bununla ilgili flüt sesini açık maviyle, çelloyu ise koyu maviyle özdeşleşmiştir (Farthing, 2012: 383).

Resimlerini yaparken Kandinsky, geniş alanlara uygulamış olduğu canlı ve parlak renkleri geniş fırça darbeleri ile kullanmıştır (Resim 2.31). Tek renkli geniş alanları zemindeki renklerle birbirinden ayırırken siyah kontur çizgileri kullanarak kendine has bir üslupla yorumlamıştır. Zamanla soyut bir üsluba yönelmiş olan ressam, kontur kullanımında değişiklikler yapmıştır. Renk bloklarını, sınırlamak yerine soyut şekiller oluşturmak için kullanmıştır. Kandinsky'nin "Doğaçlama III" adlı eserinde kullanım

olduğu canlı renkler ile duyguları arasında psikolojik bir bağ oluşturmayı amaçlamıştır. Bu resmin odak noktasını oluşturan yeşil bir at ve üzerinde insan figürü bulunmaktadır. Bu iki figür de toplum ve sanat üzerinde ruh halini yenilemeyi ifade ediyordu. Geniş alanlar üzerinde uygulamış olduğu dışavurumcu fırça darbeleri üslupsal özelliğini açık bir şekilde göstermektedir (Farthing, 2012: 383).



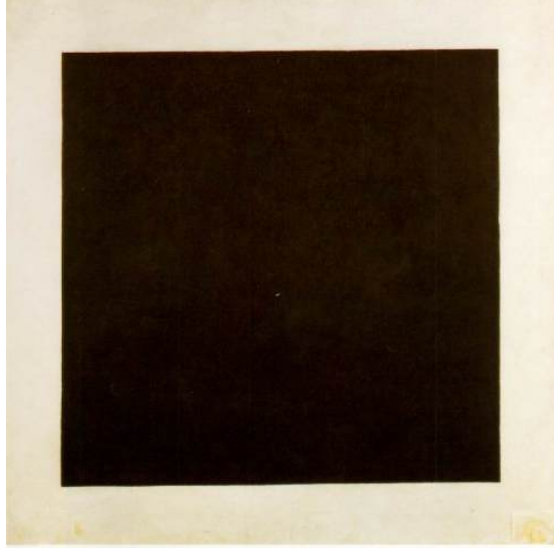
Resim 2.31: Wassily Kandinsky, “Doğaçlama III”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 94x130 cm, 1909, Musee National d’Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa.

2.2.11. Sadeleşen Düşüncelerin Minimalizmi

Minimal Sanat, soyut sanatın vardığı en uç noktadır. Sanat yapıtını biçim ve renge indirgemeyi amaçlamıştır. Genellikle, bir Minimal Sanat ürünü, tek bir geometrik biçimli betiden oluşmaktadır (Sözen, M., U., Tanyeli, 1992: 163).

Terim olarak Minimalizm, Richard Wollheim’in (1923-2003) etrafındaki sanatçıların, yapıtlarını oluştururken en az düzeyde gayret gösterdikleri görüşünü ileri sürmüş ve “Minimalist” isimli makaleler üzerine oluşum göstermiştir (Farthing, 2012: 520). Bu akım ile oluşan resim tarzının ortaya çıkışında başlıca Malevich ve Mondrian gösterilebilmektedir. Sanatçıların resimlere uyarladıkları renk ve biçimsel üsluptaki

indirgenmiş izlenimleri, geometrik soyut resimler ile betimlenmiştir (Şahbaz, 2006: 115-116).



Resim 2.32: Kazimir Malevich “Siyah Kare”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x80 cm
1914-15, Tretyakov Devlet Müzesi, Moskova.

Minimalizm’in temellerini atan Malevich (Resim 2.32), sanatında belli bir aşamayı geçtikten sonra resimlerinde gösterdiği değişimleri ile kendi özgün sanat dilini oluşturmaya başlamış ve bu dönemde “Siyah Kare” isimli resmini yapmıştır (Şahbaz, 2006: 63).

Sanatı doğanın gizli yasalarına dayandıran Mondrian, bu yasaların doğanın görünmeyen yüzünde saklı olduğuna inanmıştır. Geleneksel sanat anlayışı dışında farklı ufuklara yeni amaç ve yöntemlerle farklı şeyler ortaya çıkarılması gerektiğini savunmuştur. Mondrian’a göre nesnelere doğal renklerinin soyutlaştırılması saf renklerle gerçekleştirilmektedir.

Mondrian’ın “Yeni Plastisizm” olarak adlandırdığı geometrik soyut anlayışa göre sanat, evrenin değişmez yasalarının bir tür yansımasıdır. Bu yasalar, Mondrian’ın tuvaline çeşitli boyutlardaki dikdörtgenlerin oluşturduğu asimetrik bir ağ olarak yansır. Kompozisyonda herhangi bir merkezi odak noktası bulunmaması, izleyicinin gözünü tuvaldeki ilişkiler ağına çeker: Dik ve yatay çizgilerin ve temel renklerin birbiriyle ilişkisi... Mondrian’ın resmi tümüyle zihinsel, rasyonel, geometrik bir disiplin üzerine temellenmiş, bu yönüyle modernist anlayışın tam bir yansıması bu olarak görülmüştür (Antmen, 2013: 83).



Resim 2.33: Piet Mondrian, “Gri Ağaç”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78.5x107.5 cm, 1911, Gemeente Müzesi, La Hay.



Resim 2.34: Piet Mondrian, “Kırmızı Ağaç”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x99 cm, 1908-10, Gemeente Müzesi, La Hay.

Sanatçı bu resmi, ana renkler yerine renk olarak tanımlanmayan siyah ve beyazın tonlarını kullanarak işlemiştir (Resim 2.33). Tek nesnenin kullanıldığı bu eserdeki ağaç, kübist anlayışın Mondrian’ın eserlerine yavaş yavaş yansıdığına göstergesi olarak görülebilmektedir. Eser, kompozisyonda yatay ve dikey yayılan ağaç dalları kullanılarak iki boyutluluk etkisi ile kurgulanmıştır. Bu etki sanatçının geri planda

kullanmış olduğu kısmen gri renginin parçalı yapısının oluşturduğu kübist izlenimler görölmektedir. Kompozisyonda kullanılan parçalı yapı, doğrudan bir kübist etki olmamakla birlikte Kübizm'in etkilerini taşıyan öznel bir yorumlamadır (Yılmaz, 2009: 28).

Mondrian, bu eserinde mavi-kırmızı ve mavi-turuncu renkleri ile kontrast oluşturmuştur (Resim 2.34). Sanatçı, ağacın zemininde kullandığı açık mavi üzerine sarı ve turuncu fırça darbelerini kullanarak, esere dikey yönde bir hareketlilik katmıştır. Lekeleri noktacı bir teknik ile uygulamış ve ağacın yapraklarının döküldüğü izlenimini yaratmıştır. Ağaç üzerinde uygulanan renkler dikey yönde kullanmış olduğu fırça vuruşları ile ağaca ritmik bir izlenim yaratmıştır. Ressamın gökyüzüne uyguladığı mavi, derinlik algısı yaratmaksızın boyayı düz tabakalar şeklinde kullanarak geri planın perspektifini engellemiştir. Soğuk bir renk olan mavi, bu resimde kırmızıya güç katmak için bir fon olarak kullanılmıştır. Sanatçı, bu eserinde ilk kez net bir biçimde iki ana rengi, yatay-dikey boyutlarına dayandırmıştır (Yılmaz, 2009: 26-27).



Resim 2.35: Donald Judd, "Kitap Rafı", 23x101.5x79 cm (her bir parça), Galnaviz Çelik Üzerine Lake, Museum of Modern Art, New York, ABD.

Duvara monte edilerek on iki demir kutudan oluşan bu yapıt, sanatçının geometrik yapılarla olan yoğun ilgisi üzerine gerçekleşmiştir. "Kitap Rafı" adlı bu eserde(Resim 2.35) bütün kutucuklar birbirinin aynısı olarak üst üste konumlandırılmış ve birim

tekrarı meydana gelmiştir. Bu da yapıtta hareketlilik sayesinde ritim ögesini oluşturmuştur. Aralarında yirmi üç cm'lik boşluklardan oluşturulan yapıt, sabit bir hiyerarşi içerisinde tekrar etmesi izleyicide duygusal anlamda izlenim yaratmamıştır. Yapıt, gerçek mekân içerisinde tek başına sunulmuş, anlamsal bağlamda tamamlanması açısından izleyici gereksinimi güdülmemiştir (Farthing, 2012: 520-521).

2.2.12. Türk Resim Sanatında Renk Olgusu ve İzlenimleri

Geleneksel bir sanat anlayışı çizgisinde ilerleyen Türk resim sanatı 18. yüzyılla birlikte Batı ile etkileşimi artmış, sosyal ve politik alanlardaki değişikliklerle, batılılaşma süreci başlamıştır. Yenilikçi Osmanlı padişahları 19. yüzyılda da sanat alanındaki batılılaşma çalışmalarını desteklemişlerdir. Sanata değer veren padişahlardan biri olarak II. Mahmud'un sanata olan yaklaşımına bakılacak olursa kendi resmini yaptırmış devlet dairelerine astırmıştır. Dönemine göre sanat anlamında önemli bir gelişme olduğu düşünülmüştür. Bu dönemde Abdülaziz'in sanata ilgisinin olduğu ve resim sanatı ile uğraştığı bilinmektedir. Resimle uğraşmanın ötesinde bu işte başarılı bir seviyeye ulaşmıştır. 19. yüzyılda devlet elçilikleri tarafından Osmanlı saray ortamına birçok sanat adamı tanıtılmıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda sarayla ilişki içerisinde olan sanatçılar Batı resmi adına büyük usta konumunda olmadıkları görülmektedir. Batılı olan bu sanatçılardan bir tanesinin ilk kez sarayda sergi açması ve eserlerini sergilemesine müsaade edilmiştir (Tansuğ, 2003: 36). Saraydaki bu ilk sergi Oreker tarafından açılmıştır. Sanatçı tarafından açılan bu sergi 1845 yılında genelinin doğa resimlerinin oluşturduğu bir sergi olmuştur. 1860'larda düzenlenen ülke içindeki çeşitli sergilerde resimleri ile yer almıştır (Gülşen, 2011: 17).

Türk resmi ile Batı resmi düşünüldüğünde Batı'da resim sanatı tuval resmi olarak uygulanırken, Türk resmi adına İslamiyet'inde etkisi ile resimsel işler kitap süslemesi olarak kullanılmıştır. Minyatür eserler incelendiğinde ilk dönemlerinde daha yüzeye çeken eserler olduğu ancak gelişimini sürdürdüğü 18.yy'da ise öğeleri yüzeyde üç boyuta yaklaştıran ve çözümleyen bir tavır izlenmektedir. Minyatür resimlerine teknik açıdan incelendiğinde katıksız renk ve belirgin konturlarla desteklenmiş olup gölgesiz, resmi yüzeye çeken bir teknik kullanılmıştır. Türk sanatçılar Batılı sanatçılardan etkilenmiş Batılı sanatçılarındaki Türk minyatürünün özelliklerinden faydalanmıştır. Minyatür eserlerde renklerin kullanım sıklığına bakıldığında kırmızı, mor ve

turuncunun diğer renklere göre daha baskın kullanıldığı görülmektedir. Bu baskın kullanım şekli Türk minyatürlerinde kullanılan kırmızı rengini Batı dünyasında “Türk kırmızısı” adı ile anılmasına ve dikkatleri üzerine çekmesini sağlamıştır (Baydemir, 2016; 74).

Türk resim sanatının başlangıcını oluşturan minyatür sanatında renkçi kullanım göze çarpmaktadır. Renk aynı zamanda biçimleri daha etkili göstermek ve hiyerarşiyi güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Nesne veya figürlerin kendi öz renkleri, dikkate alındığı gibi renklerin sembolik bir öge olarak da kullanıldığı görülmektedir.



Resim 2.36: Halil Paşa, “Şakayıklar ve Kadın”, 119,5x72,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1898, Sakıp Sabancı Müzesi, Türkiye.

Türkiye’de izlenimci etkiler ilk olarak Halil Paşa’nın resimlerinde kendini göstermektedir. Halil Paşa’nın özellikle “Şakayıklar ve Kadın” isimli eseri (Resim 2.36) izlenimciliği yansıtan önemli bir eseri olduğu bilinir. Bu eser aynı zamanda Osman Hamdi dönemi ile 1914 Kuşağı arasında köprü niteliği taşımaktadır. Sanatçı tarafından gün ışığında resmedilen kadın figürü ile birlikte geri plandaki doğada izlenimci üslubunu en iyi şekilde yansıtmıştır.

Gelişim gösteren Türk resmi açısından sanatçılar ve çeşitli oluşumlar önemli bir konumda olduğu bilinmektedir. Sanatçıların birliktelikleri ve yeni oluşumlar

hedeflemeleri Türk resmini geliştirmiştir. Bu gelişimin bir parçası da Asker ressamlardır. Asker ressamlar grubunda yer alan şeker Ahmet Paşa, doğa resimlerinde atmosferik ışık ve derinliğe önem vermiş ve doğa gözlemini geliştirmiştir. Sanatçı doğayı gözlemlerken aynı zamanda birçok etütler oluşturmuş ve doğadaki ışığı kendi içinde benimsemiştir (Koloğlu, 2013: 96).



Resim 2.37: şeker Ahmet Paşa, “Ormanda Koyun Sürüsü”, 90 x 131 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Demsa Koleksiyonu.

şeker Ahmet, yaptığı peyzaj çalışmalarında yansıttığı dramatik ışık ile etkili olmuş bu ışık kullanımı ile kompozisyonlarında derinlik sağlamıştır. Lirik bir havanın etkin olduğu peyzajlarında, sanatçı özgün üslubunu belirgin bir şekilde yansıtmaktadır. Fırça, renk ve ışık kullanımında oldukça duyarlı olduğu görölmektedir. Orman betimlemelerinde, mistik bir atmosfer oluşturan sanatçı renk ve ışık kullanımı ile ustaca eserler ortaya çıkarmıştır. Ressamın eserinde kullandığı iki ayrı ışık kaynağı eseri plastik anlamda güçlü kılmıştır. Bu ışıklardan birincisi resmin sağ bölümünden gelen ve ikincisinin ise ağaçların arasından gelen ışık olduğu izlenmektedir. Bu iki kaynaktan kullanılan ışık eserin dramatik görüntüsünü artırmıştır. (Resim 2.37).

Türk resmi adına gelişimler devam etmiş ve Çağdaş Türk resmi ortaya çıkmaya başlamıştır. Türk Çağdaş Sanatının ortaya çıkışındaki en büyük katkı *Müstakiller*’e aittir. *Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği* adı altında var olan ressamların dönemi imparatorluğun yıkılışı ve Cumhuriyet’in kuruluşu ile paralellik göstermektedir. Hale

Asaf, Refik Epikman, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk gibi sanatçılardan oluşan grup, çağdaş sanatı oluşturan değerli eserler ortaya çıkarmışlardır (Koloğlu, 2013: 98).

Müstakiller'den sonra oluşan *D Grubu*, Türkiye'de kurulan 4. Ressam birliği olarak bilinmektedir. Bu gurubun üyeleri izlenimci bir üsluba karşı çıkarak kübist ve konstrüktivist bir anlayışla resim yapmışlardır. Z. F. İzer, C. Tollu, N. Berk, A. Dino ve Z. Müridoğlu gibi sanatçılardan oluşan bu grup, Batı sanatını arkadan takip eden Türk sanatını hareketlendirmek istemişlerdir (Koloğlu, 2013: 99).



Resim 2.38: Fikret Mualla, “Teşebbüs”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54 x 37 cm.

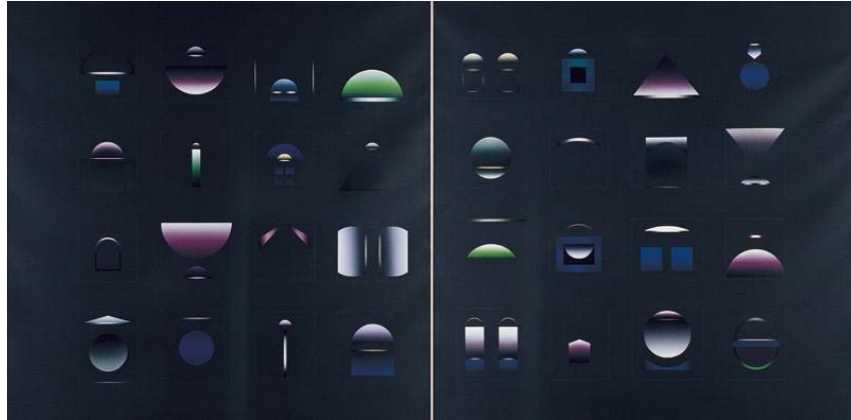
Dönemin yaşayan önemli ressamlarından biri de Paris ressamı diye de anılan Fikret Mualla'dır. Fikret Mualla sanata olan farklı bakış açısı ile diğer sanatçılardan ayrılmaktadır. Ressam, sanat yapma çabasından ziyade, resim yapmayı adeta bir terapi veya kaçış olarak düşünmüş ve bu düşüncesi onu dışavurumcu bir üsluba eğilim göstermesine yol açmıştır. Ressam, eserlerinde, coşkulu ve çarpıcı renklere yer vermiş ve kontrast renkleri bir arada kullanarak çarpıcı etkiler yakalamıştır. Bu konuda Henri Matisse'den etkilendiği düşünülmektedir. Fovist bir yaklaşımı temel alarak eserlerini yapan ressam, içinde bulunduğu buhrandan kurtulmayı veya neşeyi ve yaşamın hareketliliğini resimlerine taşımayı amaçlamıştır (Koloğlu, 2013: 101).

Fikret Mualla resimlerini günümüz Türk resim sanatı içerisinde benzersiz ve özgün yapan bu tarz; dışavurumcu ve lirik bir soyutlama anlayışıyla ortaya koyduğu figür ve kompozisyonlarının, çizgisel değerlerden sıyrılarak konturların en aza indirildiği, buna karşılık renk kullanımının sıcaklık ve kontrastlık üzerinde yapılandığı bir anlatım ortaya koymaktadır (Tokdil, 2015: 140-141).

1960 sonrası, Modern Sanat sorgulanmaya başlanmış, bu doğrultuda ressamın iç dünyası artık reddedilmeye başlanmıştır. Sanatçılar tarafından tartışılan bu yeni düşünceler, izlenim veya dışavurum gibi etkileri yok saymayı tercih etmiş, sanatın toplumsal durumları, siyasi olayları yani hayatın içerisinde sosyal yaşamı etkileyen güncel temaların işlenmesi gerektiği düşüncesini savunmuştur.

2.2.12.1. Adnan Çoker

Türk resim sanatı için çok önemli olan sanatçıların başında gelen Adnan Çoker, ilk soyut resim sergisini açmıştır. Fakat ressamın kendine has minimal bir üslup kullanması, kendini diğer sanatçılardan farklı kılmıştır. Eserlerinde ışık kullanımı ve iki boyutlu düzlem üzerinde oluşturduğu geometrik şekiller ile derinlik izlenimi vermiştir. Bu kullanım şekli ile sanatçının eserleri Türk resmi adına önemli bir konuma taşınmıştır. (Koloğlu, 2013: 141).



Resim 2.39: Adnan Çoker, “Retrospektif II”, 1997, Tuval Üzerine Akrilik, 180 x 360 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Ressamın eserlerinde, volumetrik bir renk kullanımı ile beraber iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu biçimleri betimlemiştir. Eserde soğuk renklerin meydana getirdiği uzaklık etkisinin varlığı üzerine, derinlik yaratmak için mavi ve mor renklerin tonlarını kullanmıştır. Ressam, Resim 2.39’da tek nesne olarak kubbeden yola çıkmıştır. Eserlerinde aynı nesnenin ritmik olarak birbirini tekrar eden şekiller izlenmektedir.

Eserlerinin genelini siyah zeminler üzerine çalışan sanatçı geometrik şekiller içindeki renk geçişlerini büyük bir hassaslık ile ele almıştır. Geometrik şekillerin

boyutları arasındaki değişkenlik resmin hareketliliğini arttırmıştır. Sanatçının bu bağlamda yaptığı birçok eser bulunmaktadır.

2.2.12.2. Adnan Turani

Eserlerinde 1960'lı yılların sonlarına kadar bütünüyle non-figüratif resimlere yer veren Turani, soyutlamayı ilk kez Heinz Trökes'in atölyesinde keşfetmiştir. Ressamın eserlerinin dikkat çekici noktası, jestlere verdiği önemi, doğaya yönelik figürleri, insanları ve çiçekleri soyutlamayı deformatsiyondan farklı tutmasıdır (Akder, 2008: 72).



Resim 2.40: Adnan Turani, "Yeşil Üstüne Konuşma I",



Resim 2.41: Adnan Turani, "Yeşil Üstüne Konuşma II", 72x100 cm,

Turani'nin 1973'te resmettiği "Yeşil Üzerine Konuşma I ve II" adlı eserleri (Resim 2.40)-(Resim 2.41), 1972 yılından sonra sanatçının soyutlamalara tekrar bir yönelim göstermesine örnek verilebilir. Ressam, bu eserlerini büyük ebatlarda yapmış ve anıtsal bir biçim oluşturma çabasına girmiştir. Kendine has biçimleri ele alan ressam, bu biçimlerin doğadaki optik yansıma ile ilişkisi bulunmamaktadır.

Eserde geniş alana hâkim olan yeşiller ve mavimsi yeşillerin farklı ton değerleri ile zemin oluşturulmuştur. Eserin genelinde fırça vuruşları kalınlık açısından farklılık göstermektedir. Çizginin de kullanıldığı eserlerde sıcak soğuk ilişkisi de önemli bir yere sahiptir. Anıtsal resmin oluşumunda önemli bir yere sahip olan rahat fırça lekeleri, büyük yeşil bir ormanın içinde bir şehrin mimarisinin yükselişini andırır niteliktedir. Eser geniş bir zeminde küçük bir alana sıkışmış büyük binaların var olduğu bir görünümü anımsatmaktadır. Bununla birlikte istediği anda geniş yeşil alanlara kaçabilecek huzurlu bir ortam söz konusudur. Tıpkı iç dünyasında daralan insanın rahatlamak istediğinde kurtulabileceği bir yol gibidir (Deveci, 2014: 67).

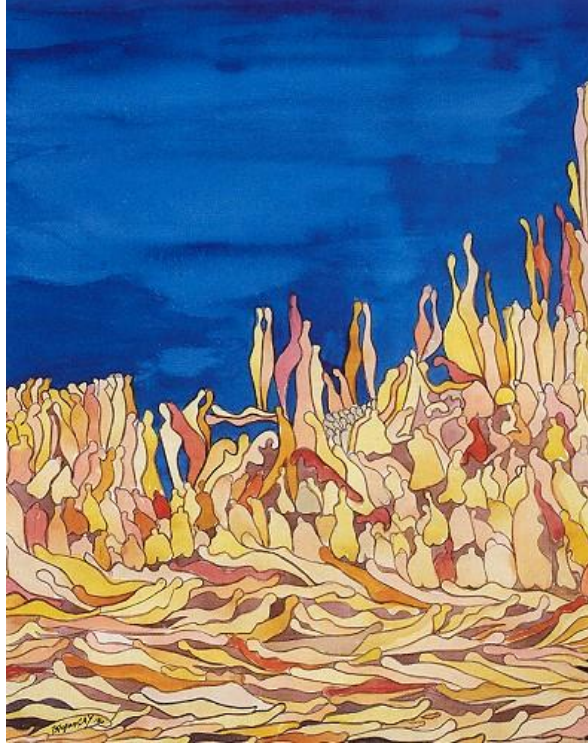
2.2.12.3. Burhan Doğançay

Sanat hayatı sürecinde çeşitli üsluplar kullanarak ilerleyen Burhan Doğançay, duvarları kendine özgü olarak sanata dönüştürmüştür. Sanatçı, kent duvarlarını; resimlere, Aubusson duvar halılarına, heykele, fotoğrafa ve özgün baskı teknikler üzerinde geliştirerek yeni sanat eserleri yaratmıştır. Sanatçı, yapıtlarında kullandığı teknik olarak kolaj, dekolaj fümaj ve asamblaj ile çalışmalar yapmıştır. Doğançay, bu tekniklerin yanı sıra suluboya, guaj ve akrilik boyaya ve hazır malzemeye de eserlerinde yer vermiştir (Demir, 2011: 113).



Resim 2.42: Burhan Doğançay, “Kırık Gaz Lambası”, Tuval Üzerine Akrilik ve Karışık Teknik, 129,50 x 162,60 cm, 1991, Özel Koleksiyon, İstanbul.

Eserde, tuvalin en üst bölümünde yatay biçimde konumlandırılan bir tahta parçası yer almaktadır (Resim 2.42). Bu kalın ve siyah bir görüntüde olan tahta parçası, resimde kontrastlık yaratmıştır. Eserin sol üst bölümünde bulunan kırık fener, tahtaya asılmış bir şekilde konumlandırılmış, tahta ve asılı nesnelere yatay-dikey kontrastlığı ortaya çıkarılmıştır. Gruplar halinde asılı mısırlar ve kabaklar, iplerle tahtadaki çivilere asılarak gölgeleri boyanmış, bu sayede gerçek nesne ve renk bir arada kullanılmıştır. Yaşamı boyunca birçok eser üreten sanatçının önemli bir eseri de “Nüfus Patlaması” adlı çalışmasıdır.



Resim 2.43: Burhan Doğançay, “Nüfus Patlaması”, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 58,4x46 cm, 1960, Doğançay Müzesi / Sanatçı Koleksiyonu.

Eser dikey bir ebatta kâğıda yapılmış ve bu eserde resim ikiye bölünmüştür. Eserde yatay figürler ile dikey figürlerin kullanımı arasında bağlantı kurulacak biçimde yerleştirilmiştir (Resim 2.43). Resimde birbirinin üzerine yatar pozisyonda, oturan veya basıyor gibi görünen figürler ile gökyüzü bir arada resmedilmiştir. Yatan figürler ön planda yer alırken, resmin ortalarında ise oturan figürler bulunmaktadır. Figürlerde kullanılan renkler turuncu ve sarı ton değerleri ile zenginleştirilmiş olup iki yüzey arasında ise mavi ve turuncu tonlarıyla kontrastlık sağlanmıştır.

Burhan Doğançay birçok eserinde ritmik tekrarları kullanmıştır. Eserlerinde renk ve renk varyasyonları açısından önemli çalışmalar yapmıştır. Sıcak soğuk dengesi adına farklı tekniklerde eserler vermiştir. Resim 2.44'deki eserinde tek nesnenin tekrarlarına yer vererek hareketliliği sağlamış ve yatay-dikey eksenli yerleştirdiği konileri resmin geneline hâkim olacak şekilde yaymıştır.



Resim 2.44: Burhan Doğançay, “Kutudaki Koniler”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 76.20 x 55.90 cm, 1986.

2.2.12.4. Özdemir Altan

Sanatçı kendi kişisel üslubu ile çağdaş Türk resminin ilerlemesine katkıda bulunmuş, gelişime yön vermiş ve güncel sanatta çok sayıda sanatçıya da ilham kaynağı oluştur. Eserlerinin genelini yaparken ki tükenmez enerjisiyle Altan, yeteneğiyle dinamik ve doğurgan bir kişiliktir (Aşar, 2007: 40).



Resim 2.45: Özdemir Altan, “Soyağacı”, Tuval Üzerine Akrilik, 130x162 cm,1992.

Eserlerinin genelindeki renk zenginliği ve tonal geçişler dikkat çekmektedir. Renk olarak eserlerde sarı, kırmızı, mavi, siyah, yeşil ve bu renklerin ton farklarının hâkim olduğu kompozisyonlarında dairesel formlar, çizgisel kurgulamalar sanatçının kendi

ifadeleri ile sanatsal sınırsızlığını ve kuralsızlığını ancak bu dönüşüm içerisinde uygulamadaki anı ifade ettiği düşünülmektedir (Resim 2.45). Onun bu tavrı kendi dünyasındaki hikâyeci ve özgün anlatım biçimini belirgin olarak ortaya çıkarmaktadır. Sanatçının eseri olan “Soyağacı” dizisinde onun özgün ve rahat anlatım biçimi izlenmektedir. Sanatçı tuvalin bütün yüzeyini boşluk bırakmayacak şekilde renk, biçim, leke ve dokularla işlemiştir (Okur, A., İ., Sevindik, 2017: 1621).

2.2.12.5. Ahmet Yeşil

Türk resim sanatında kısa bir zamanda tanınan sanatçı, eserleri ile uluslararası alanda da ün kazanmıştır. Eserlerinde tek nesne olarak ip kullanan Ahmet Yeşil, ilk olarak eserlerinde perspektifi sağlamak amacıyla bu nesneyi kullanmıştır (Tunç, 2013:41). Sanatçı, buna karşılık ilerleyen dönemlerinde anlatım bakımından değişikliklere gitmiştir. Başlarda izlenimci bir tavır sergileyen sanatçı, zamanla figüratif resimlere yönelmiş ve sosyal konulara değinmiştir. 1980’li yıllardaki çalışmalarında ip ve halat kullandığı resimler yapmaya başlamıştır. Halatları resmetmeye başlamasıyla yeni bir resim anlayışı yakalayan sanatçı, kendine özgü bir üslupla eserlerini oluşturmuştur. Eserleri arasındaki kullandığı resimsel dil ve kurgusallık devamlı kendini yeniler niteliktedir (Tunç, 2013: 42).



Resim 2.46: Ahmet Yeşil, “Mavi Üzerine Notlar-7”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x50 cm, 2005.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEZ KAPSAMINDA YAPILAN RESİMLERİN ÇÖZÜMLEMELERİ



Resim 3.1: “Çalışma 1”, Tuval Üzerine Yağlıboya,100x100 cm, 2016.

3.1. Uygulama 1

Kare bir tuval düzleminde kurgulanan 100x100 cm ebatındaki (Resim 3.1) bu uygulama yağlıboya tekniği kullanılarak resmedilmiştir. Bu resmi oluşturan ana renkler sarı, mor ve yeşilin varyasyonları ile oluşturulmuştur. Sarı ve mor bu çalışmada birbirlerinin tamamlayıcısı olarak yer almaktadır. Mor rengi, zeminin tamamına hâkim olmakla birlikte farklı tonlarıyla tuval düzleminde espas etkisi yaratarak resme derinlik vermek amaçlanmıştır. Bu uygulamada farklı boyutlardaki birbirini tekrar eden mısır formları kullanılarak ritmik bir görünüm oluşturulmaya çalışılmıştır. Yüzeyde yayılmış biçimdeki mısır ve yaprakları, resmin geneline hâkim olan hareketlilik ile ritmi daha etkili bir hale getirmek hedeflenmiştir. Bu çalışmada mısır taneleri birbirine yakın bir armonide uygulanmış, bununla birlikte sarı renginin farklı varyasyonları kullanılarak uzak-yakın ilişkisi vurgulanmak istenmiştir.

Tez çalışmasının oluşumuna yol gösteren bu ilk çalışmada, diğer resimlerden farklı olarak mısırdaki sadece sarı renginin çeşitli tonları kullanılmıştır. Aynı zamanda mısırların birbirlerinin üzerinde resmedilmesi de ön arka ilişkisini kuvvetlendirmek amacıyla yapılmıştır. Resim sol üstten sağ alta kadar çapraz bir şekilde ayrılacak olursa, sol alt köşesindeki mısırlarda, boyanın sağ üsttekilere göre daha kalın uygulandığı görülmekte ve bu da renk perspektifini oluşturmaktadır. Sağ üst bölümdeki mısırlarda boyanın transparan etki verilmiştir. Bu etki resimde boyanın ince vurulmasıyla oluşmakta ve mısırların daha şeffaf görünmesini sağlamaktadır. Mısırlar tek tek incelenecek olursa birkaç mısır dışında diğer mısırlarda üç boyut görülmemektedir.



Resim 3.2: “Çalışma 2”, Tuval Üzerine Yağlıboya 140x120 cm, 2016.

3.2. Uygulama 2

Dikey bir dikdörtgen tuval düzleminde kurgulanan 140x120 cm ebatındaki (Resim 3.2) bu uygulama yağlıboya tekniği kullanılarak resmedilmiştir. Resim gri ve sarı renk zeminden oluşmaktadır. Tuvalin geneline yayılan gri zemin görülmekte ve sarı zemin ağırlıklı olarak sağ üstte yer almaktadır. Mısır yaprakları, kompozisyonda sarı zeminle organik bir bağ kurmak istenmiştir. İki zemin renginin kaynaşması yoluyla

resmi keskinlikten kurtarılmıştır. Resmin orta kısmında yer alan küçük mısırlar oluşturduğu transparan etki sayesinde silinmişlik izlenimi yaratmakta ve iki boyutlu bir yüzeyde geriye doğru bir derinlik hissi oluşturulmaktadır. Resimde kullanılan mısırların boyutunu oluşturan zeminleri ile üzerine işlenen mısır taneleri arasında renk kullanımı kontrastlık etkisi düşünülerek yapılmıştır.

Mısır tanelerinde sarı dışında da farklı renkler ve tonları kullanılmış ve resimde renk zenginliği sağlanmıştır. Mısırların konumlandırılması, aşağı doğru dökülme hissiyatı vermiştir. Yüzeyde sıcak renkler kullanılmış ve bu renkler resme aydınlık görüntüsü ile canlılık katmak amaçlanmıştır. Mısırların birbirleri arasında renk kontrastlığı oluşturulmuş ve sıcak soğuk dengesi düşünülerek resmedilmiştir. Mısırların dizilimindeki görsel ve değişken hareketlilik ile dinamizm etkisi yaratmak istenmiştir. Zemindeki fırça vuruşları sayesinde lekesele bir üslup elde edilip farklı renkler ile zemini homojenlikten kurtarmak amaçlanmıştır.

Biçimsel anlam taşıyan mısır ön arka ilişkisi içerisinde yüzeyde yayılarak, hareketliliği oluşturmuş, renklerde kullanılan çeşitli tonlar ile renk perspektifine ulaşılmıştır. Espasa dayanan renk değerleri ile nesne arasında dengeli bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Sıcak ve soğuk renklerden faydalanılarak oluşturulan arka plan ile nesne yüzeye taşınmıştır

Nesnenin oluşturduğu ritmik yayılma resimde devamlılık sağlayarak, resmi durağan ve sınırlı olmaktan kurtarmıştır. Kullanılan mısır tanelerinde modülasyon tekniğinden yararlanılmış olup bu sayede iki boyutlu resimsel düzlemde üç boyutluluk hissi verilmiştir. Mısır üzerinde değişik ton değerlerine yer verilmiş ve renk zenginliği ile bütünsel bir armoni yaratılmaya çalışılmıştır. Uygulamanın genelindeki mısır yapraklarında kullanılan kalınlıkları değişkenlik gösteren çizgisel hareketler derinliği dinamik bir hale getirmiştir.



Resim 3.3: “Çalışma 3”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x100 cm, 2016.

3.3. Uygulama 3

Dikdörtgen tuval üzerine dikey bir kompozisyon oluşturulup yağlıboya tekniği kullanılarak 120x100 cm ebatında yapılan bu resimde (Resim 3.3), mısır iki ayrı plastik değer taşımaktadır. İlkinde resmin orta kısmını kaplayan alanda mısırlar, resmin ön planında yer almış ve bazılarında çarpıcı renkler kullanılmıştır. İkinci olarak resmin alt kısmında kırmızı zemin rengi ile özdeşleşmiş mısırlar bulunmaktadır. Ön zeminle kaynaşmış olarak yayılan mısırlar, en arkadaki su yeşili tonlarında kullanılan zeminin üzerinde resmedilmiştir. Kırmızı değerlerde kullanılan mısırlar transparan etkilerle silinmişlik hissi uyandırmış ve bu etki ile resme bir derinlik izlenimi yaratmak amaçlanmıştır.

Üst bölümdeki mısırlar daha belirgin kullanılarak zeminde ön-arka ilişkisi sağlanmak hedeflenmiştir. Kırmızı ve koyu yeşil renkleri kullanarak desteklenen zeminin alt bölümünde açık yeşil ile renk perspektifi yaratılmak istenmiştir. Mısır tanelerindeki sıcak soğuk ton zıtlığı, kullanılan sarı ve mavi renkleri bir armoni yakalamak amaçlanmıştır. Sarı rengi tek başına canlılığıyla dikkatleri üzerine çekecek

bir tonda kullanılmıştır. Resmin kenar kısımlarında yarım halde görünen mısır kesitleri ile açık bir kompozisyon oluşturmak amaçlanmıştır. Resmin geneline bakıldığında hareketlilik ile ritim ögesi sıkça kullanılmıştır. Genele hâkim olan bir kırmızı zemin kullanılmış ve açık koyu dengesi ile zeminde espas arayışına gidilmiştir. Kalın ve ince fırça vuruşları zeminde belli belirsiz bir doku etkisini sağlamak hedeflenmiştir. Mısır yapraklarında çizgisel bir izlenim yaratılmış olup kıvrımları ile diyagonal bir hareketlilik oluşturulmak istenmiştir.

Mısırın organik görüntüsünden çıkarılması resme yeni bir biçimsellik kattığı düşünülmektedir. Büyük küçük olarak resimde farklılık göstermiş olan mısır ile beraber farklı örüntüler oluşturulmuş kompozisyonda yenilik arayışı hedeflenmiştir. Tuval üzerinde kırmızının tonlarıyla birbirini tekrar eden mısırlar, transparan boya ile kullanılmış ve espas oluşturmak amaçlanmıştır.



Resim 3.4: “Çalışma 4”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x100 cm, 2016.

3.4. Uygulama 4

Dikey bir dikdörtgen tuval düzleminde kurgulanan 120x100 cm ebatındaki (Resim 3.4) bu resim yağlıboya tekniği kullanılarak resmedilmiştir. Mavi renginin

varyasyonlarının hâkim olduğu bir zemin kullanılmıştır. Resmin dörtte birini kapsayan üst bölümde yer alan turuncu tonlarında bir başka zemin ile genel yüzeyini kapsayan mavi rengin varyasyonları ile bir kontrastlık yakalanmak istenmiştir.

Uygulamanın fonunda yer alan yer yer ortaya çıkan turuncu rengi görülmektedir. Turuncu rengin mavi zeminle özdeşleşmiş renklerdeki varyasyonlar ile mısırlar işlenmiştir. Transparan etkide birbirini destekleyecek tonlarda resmedilen mısırlar ile bir bütünlük sağlanmıştır. Zeminde turuncu renginin kullanılmasıyla, resmin genel yüzeyini kapsayan soğuk renkteki zeminin etkisinin kırılması amaçlanmıştır.

Resmin sağ bölümünde kırmızı zemin altında dikey olarak bir kalın boya tabakası kullanılmış ve doku etkisi oluşturmak amaçlanmıştır. Tuvalin alt kısmında yer alan mısırlar, üst kısımdaki mısırlara göre renk değerleri açısından daha belirgin kullanılmış ve zemin ile zıtlık izlenimi verilmiştir.



Resim 3.5: “Çalışma 5”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x140, 2017.

3.5. Uygulama 5

Dikey bir dikdörtgen tuval düzleminde kurgulanan 120x140 cm ebatındaki (Resim 3.5) resim yağlıboya tekniği ile resmedilmiştir. Çalışma mor ve sarı renkleri

kullanılarak iki zeminden oluşmaktadır. Mor zemin tek başına olmayıp koyu mavi, pembe, kahverengi ve sarı gibi espaslarla kendini tamamlamış ve bu renklerle renk perspektifi meydana getirilmiştir. Resmin üst kısmında kullanılan soğuk renklerin kendi içinde bir bütünlük oluşturacak şekilde kompozisyonun renk bütünlüğü desteklenmiştir. Kompozisyonun geneline yayılan diyagonal bir görünüm ile dinamizm sağlanmak istenmiştir.

Resimde mısır üzerinde vurgulanmak istenen biçimsel yenilik, kompozisyon üzerinde ritim oluşturmuştur. Nesnenin birim tekrarı şeklinde yerleştirilmesi ile güçlü bir hareketlilik sağlanmıştır. Mısırlardaki, aşağı-yukarı, sağ-sol yönlü hareketi, resimde süreklilik etkisi uyandırmaktadır. Tüm resimler yüzey üzerinde nesnenin yan yana ve üst üste kullanılması ile oluşturulan formlar ile kompozisyon sağlanmıştır. Fon ve mısır imgesi arasında kontrastlık yaratılmak istenmiştir.



Resim 3.6: “Çalışma 6”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120-140 cm, 2017.

3.6. Uygulama 6

Yatay bir dikdörtgen tuval düzleminde kurgulanan 120x140 cm ebatındaki (Resim 3.6) resim yağlıboya tekniği kullanılarak resmedilmiştir. Mısır kamışı tuvale dâhil

edilmiş ve dikey bir boyutluluk kazandırılmaya çalışılmıştır. Kamışlar, kompozisyona çapraz bir şekilde yerleştirilmiş ve ritmik bir hareketlilik izlenimi yaratılmıştır. Resmin dörtte ikilik sol kısmını kaplayan kamışların, çizgisel ritmin yakalanması amacıyla farklı bir dinamizm etkisi oluşturulmaya çalışılmıştır. Transparan bir etki ile resmedilen kamışlar, çalışmayı keskinlikten uzaklaştırmış ve daha yumuşak bir hissiyat uyandırmıştır.

Uygulamadaki mısırların yönlerindeki farklılık ve renk zenginliği ile resimde plastik açıdan güçlendirmek hedeflenmiştir. Resmin geneline yayılan ve yer yer beliren sıcak renkler sıcak soğuk renk dengesi anlamında önemli görülmüştür. Mısır fidelerinin sapları ve mısır koçanlarının kabuklarındaki çizgisel hareketler resimsel zenginlik açısından düşünülmüştür. Koçanların üzerindeki mısır tanelerinin dizilimi ile birlikte resmin genelinde görülmeyen bir düzen oluşturulmak amaçlanmıştır.

Kamışlar da mısır gibi özgün biçiminden ayrılarak imgeleşmiş ve farklı bir etki oluşturmuştur. Çalışmalarda ağırlıklı olarak tek nesnenin birim tekrarından oluşturulan kompozisyonlar resmedilmiştir. Resmin fonunda kullanılan koyu renkler içerisinde turuncu espaslar kullanılarak resmin yüzeyinde açık-koyu kontrastlığı vurgulanmaya çalışılmıştır.



Resim 3.7: “Çalışma 7”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x120 cm,2017.

3.7. Uygulama 7

Dikey dikdörtgen tuval düzleminde kurgulanan 140x120 cm ebatındaki (Resim 3.7) resim yağlıboya tekniği kullanılarak resmedilmiştir. Bu çalışmada, zemin üç bölüme ayrılmış ve iki soğuk renkten oluşan zemin arasında uygulanan sıcak renkteki bir zemine rastlanılmaktadır. Resmin alt bölümünde dörtte üçlük bir geniş alanı kaplayan, koyu gri renkte zemin oluşturulmuş sarı ve turuncu değerler ile bu alanda espas etkisi meydana getirilmek istenmiştir. Üstte bulunan yatay zemin sıcak renkten oluşmuştur. Bu zemin sarı renginin varyasyonlarıyla oluşturulup, alt zeminle sarı zemin arasında lekesellik etkisi meydana getirilmiş ve bu sayede zeminlerin arasında geçişlilik sağlamak amaçlanmıştır. Sarı zemin üzerine yerleştirilen sarı tonlarındaki mısırlar, zemin ile özdeşleşmiş, soğuk renklerdeki mısırlarda ise zıtlık yaratılmak hedeflenmiştir.

Mısırların sadece resmin dörtte birini kaplayan üst bölümde yer alması, resmin odak noktasını yukarıya taşımaktadır. Sarı zeminde başlayarak gri zemin üzerinde resmedilen çizgisel form kamış izlenimi iki zemin arasında ilişki kurmaktadır. Uygulamanın genelinde baskın bir şekilde sıcak renkler hissedilmektedir.



Resim 3.8: “Çalışma 8”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x60 cm, 2017.

3.8. Uygulama 8

Dikey bir dikdörtgen tuval düzleminde kurgulanan 120x60 cm ebatındaki (Resim 3.8) resim yağlıboya tekniği kullanılarak resmedilmiştir. Resmin üçte ikilik bölümü gri zeminden oluşmaktadır. Yeşil zemin üzerine grinin varyasyonları kullanılarak espas etkisi oluşturulmuştur. Resmin alt kısmında yer alan üçte birlik bölümde ise kırmızı renk, sarı ile zemin oluştururken renk zenginliği elde edilmiş ve zemine canlılık sağlamak hedeflenmiştir. Kamışlar iki zemin arasında bağlantı kurarak resme bütünlük kazandırmıştır. İki zemin arasında kullanılan mavi renk, sıcak rengin arasında zıtlık yaratmak istenmiştir. Çizgisel olan kamışlar tuvalin dikey oluşunu güçlendirmiş ve uzunluk etkisini arttırmıştır. Birbirinden farklı izlenimler veren kamışlar diyagonal ve dikey hareketler göstermektedir. Kırmızı renginin güçlü oluşu soğuk renk olan grinin etkisini azaltmıştır.

Resmin sadece alt bölümünde sıralanan mısırlar da ağırlıklı olarak sıcak renkler kullanılarak zeminle bir bütünlük elde edilmeye çalışılmış ve diziliminde ritmik bir sıra izlenmiştir.



Resim 3.9: “Çalışma 9”, Tuval Üzerine Yağlıboya,120x140 cm, 2019.

3.9. Uygulama 9

Yatay bir dikdörtgen tuval düzleminde kurgulanan 120x140 cm ebatındaki (Resim 3.9) bu resim yağlıboya tekniği kullanılarak resmedilmiştir. Bu çalışmada yeşil rengi kullanılarak zemin uygulanmış, yeşil renginin tonları ile sarı lekeler kullanılarak renk çeşitliliği sağlanmak istenmiştir. Resmin sol üst bölümünden aşağı doğru başlayarak sağ alt bölüme kadar yayılmış mısır yığını ile kompozisyon oluşturulmuştur. Mısırların resmin yüzeyinde yayılmış hali, bu çalışmada hareketlilik etkisi yaratmıştır. Mısırların formunu meydana getiren, tanelerinin alt kısmında kalan lekesel formda, modle kullanılmış, mısıra üç boyut kazandırılmaya çalışılmıştır. Aynı şekilde bazı mısır tanelerinde de modülasyon etkisi uygulanarak dairesel dönüş izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Mısırlar, özgün boyutlarından çok uzaklaştırılmamış fakat biçimsel anlamda yeni motiflere ulaşılmak istenmiştir.

Resmin sağ üst köşesinde kalan açık yeşil tonlar geniş bir alana uygulanmış ve boşluk varmış izlenimi yaratmıştır. Burada yeşil renginin giderek renk değerini kaybetmesi ile renk perspektifi oluşturulmuş, bu sayede nötrleşen renk, sisli bir atmosfer etkisi ile derinliği kuvvetlendirmiştir. Bununla birlikte mısırlarda kendi içinde küçük-büyük kontrastlığı görülmekte ve bu bağlamda ön-arka ilişkisi kurulmaktadır. Resmin sarı ile birlikte kullanılan bölümlerinde yeşil renk, resme canlı bir hava katmış olup mavi ile koyulaştığı alanlarda soğuk bir etki verilmek istenmiştir.



Resim 3.10: “Çalışma 10”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x120 cm,2019.

3.10. Uygulama 10

Dikey bir dikdörtgen tuval düzleminde kurgulanan 140x120cm ebatındaki (Resim 3.10) bu resim yağlıboya tekniği kullanılarak resmedilmiştir. Bu çalışmada, mavi bir zemin uygulanmış ve mavi rengin ton değerlerinden oluşan bu zeminde, fırça darbelerinden oluşan lekese bir tavır izlenmiş, soğuk rengin hâkim olduğu bir zemin oluşturulmuştur. Zeminde kalın ve ince fırça etkilerine rastlanılmakta ve bu sayede doku etkisi yaratılmak amaçlanmıştır. Aynı zamanda resmin üst ve sağ alt bölümünde,

boyanın ince bir şekilde kullanılması ile mısırlarda geri planda kalmış izlenimi meydana getirilmiştir.

Resmin sağ üst bölümünden başlayarak sol alt bölüme doğru yayılan mısırlar, çapraz şekilde resmedilmiştir. Sol üstteki mısırlar tuvalin kenarında yarım şekilde yapılmış bu da resimde devamlılık izlenimi oluşturmuştur. Soğuk zemin üzerine resmedilen sarı ve turuncu mısırlar, sıcak etki yaratarak kontrastlık meydana getirilmek istenmiştir. Tuvalin sol bölümünde yer alan çizgisel formlar kamış etkisi oluşturarak, kompozisyona dikey bir boyut kazandırmıştır. Bu formlar transparan etkisi ile oluşturulmuş ve bazı kamışlar mısırlar ile paralel olarak yerleştirilmiştir.



Resim 3.11: “Çalışma 11”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x100 cm, 2019.

3.11. Uygulama 11

Dikey bir dikdörtgen tuval düzleminde kurgulanan 120x100 cm ebatındaki (Resim 3.11) bu resim yağlıboya tekniği kullanılarak resmedilmiştir. Resimde koyu mavi bir zemin üzerine turkuaz mavisi ve yeşil ton değerleri kullanılmıştır. Zeminin geneline soğuk renkler hâkim olmakla birlikte resmin yüzeyindeki mısırlarla bir denge kurulması için resmin sol üst kısmına sarı ve turuncu renkte lekeler eklenmiştir.

Resmin alt kısmında kullanılan turkuaz mavisinin gerisinde transparan şekilde kullanılan çapraz ve dikey kamışlar ile geri planda dikey ve çapraz yönde hareketlilik elde edilmek istenmiştir. Resmin yüzeyindeki mısırlar ise kendi içerisinde kompozisyonun geneline hâkim olmakla birlikte resmin ön planında farklı bir ritim sağlamıştır. Sol alt kısımda koyu mavi renk sonsuz boşluk izlenimi ifade etmektedir. Resmin orta bölümünde yayılmış olarak yerleştirilmiş olan mısırlar, iki yanında bulunan kamışlarla paralel önde konumlandırılmıştır.



Resim 3.12: “Çalışma 12”, Tuval Üzerine Yağlıboya,120x140 cm, 2019.

3.12. Uygulama 12

Yatay bir dikdörtgen tuval düzleminde kurgulanan 120x140 cm ebatındaki (Resim 3.12) bu resim yağlıboya tekniği kullanılarak resmedilmiştir. Resim diyagonal biçimde iki bölüme ayrılmış olup sol bölüm kırmızı ve mor tonlarındayken sağ bölüm ise sarı tonlarından oluşmaktadır. Resmin geneline bakılacak olursa en koyu alan mor renginin baskın olduğu üst bölümdür. Giderek resmin alt alanlarına doğru koyuluk değerleri azalmaktadır. Sol alandaki mısırların resmin yüzeyinde yayılmış görünümü ile çalışmada hareketlilik etkisi oluşturmak amaçlanmıştır. Kompozisyonun sol bölümündeki mısırlar soğuk zemin üzerine sıcak renklerde betimlenerek yeni motiflere

dönüştürülmüştür. Resmin genelinde uygulanan sıcak soğuk zıtlığı renk armonisini temsil etmektedir.

Çalışmanın sağ bölümündeki sarının varyasyonları ile oluşan zeminde lekesel bir izlenim uygulanmış ve ton değerleri ile tuval düzleminde renk perspektifi sağlanmıştır. Sarı zemin üzerinde uygulanan mısır kamışları ince boya kullanılarak transparan etkisi sağlanmıştır. Bu kamışlar resmin sağ bölümüne çizgisel bir ritmik bir tavır izlenmiştir.

SONUÇ

İnsanın dünya üzerindeki algılama sürecinde önemli etmenlerden biri olarak renk gösterilebilir. Renk, nesnelere arasındaki farklılığı kolaylaştırmakla birlikte nesnelere anlamlandırılmasını sağlayan en önemli unsurlardan biri olarak bilinmektedir. İnsanların psikolojik açıdan düşüncelerinde rengin varlığını bilmeleri yaşama dair düşüncelerinin şekillenmesinde olanak sağlamıştır.

Tarih boyunca renk, insanlar için bir ifade aracı olup insanların düşüncelerini belirtmede olanak sağlayan bir simge olarak yer edinmiştir. Bununla birlikte renk, değişen yaşam şartları üzerinde modern resimlere kadar olan süreçte, öz ile bağıntılı olarak ele alınmıştır.

Sanatçılar eserlerini oluştururken duygu ve düşüncelerini, dönemin sosyo-kültürel, dini inanış, bilimsel ve felsefi gelişmelerini göz önüne alarak vermek istedikleri anlatımı daha etkili ve vurgulu hale getirmek için renkten yararlanmışlardır.

Renk önceleri biçimsel bir anlam taşımış ve nesnelere özelliklerini yansıtarak sembolik bir değer olarak görülmüştür. İlerleyen süreçte Newton, Goethe, Munsell gibi birçok kuramcının renk üzerine yaptıkları bilimsel çalışmalar, sanatçıların renk üzerindeki algılarında değişiklik göstermiştir. Sanatçılar resimdeki rengi, biçimsel yönden değerlendirme yolundaki sınırlamalardan sıyrılmış, özgürce düşüncelerini yansıtmışlardır.

Türk resim sanatı incelendiğinde renk üzerine ilk oluşumlar minyatür resimleriyle başlamıştır. Renk, biçimi kuvvetlendirmek amacıyla kullanılmış ve zaman içerisinde minyatür sanatında Batı etkisi hissedilmiştir. Osmanlı döneminde minyatürde kullanılan kırmızı, mor ve turuncunun diğer renklere göre daha baskın olduğu görülmektedir. Başlarda minyatür sanatında figürler üst üste ve yan yana olarak konumlandırılırken, 18. yy'da Batı resim sanatının etkileriyle renk perspektifi ve farklı renk tonları minyatür resimlerinde görülmeye başlamıştır. Türk resim sanatı, Batı ile etkileşimi sonucunda farklı renk ve üslupsal özellikler minyatür çalışmalarında görülmeye başlamıştır.

Bu tez çalışması üç bölüm ve sonuç kısmından oluşmaktadır. Bu çalışmanın birinci bölümünde giriş, problem durumu, amaç, önem, varsayımlar ve tanımlar ele alınmıştır. İkinci bölümünde, renk kavramının tanımı, insan yaşamındaki yeri ele alınmış, Newton, Goethe ve Munsell gibi bilim insanlarının renk üzerine oluşturdukları

kuramlara ve renk kavramına yönelik çalışmalarına yer verilmiştir. Aynı zamanda renk kavramı, ilkel dönemden başlayarak rengin sanat alanına kadar olan etkileri bağlamında, akımlar ve dönemler çerçevesinde oluşum gösteren eserler ile incelenmiştir.

Üçüncü bölümde tez kapsamında oluşturulan on iki uygulama yapılmıştır. Uygulamaların genelinde kullanılan mısır koçanlarının yönlerinin birbirinden farklı olması kompozisyonları hareketli kılmıştır. Resme sonradan dâhil edilen kamışlar dikey yönlü çapraz ve diyagonal bir etki oluşturmuştur. Kullanılan mısır koçanlarının boyutlarının farklılık göstermesi yüzeyde olan resme derinlik kazandırmıştır. Mısır tanelerinin düzenli bir şekilde yapılmasına karşın arka plandaki espaslar düzensiz yapılmıştır. Bu sayede düzen düzensizlik açısından denge sağlanmıştır. Espaslarda kullanılan açık koyu ilişkisi ile renk armonisi elde edilmiştir. Çalışmalarda mısırların yüzeye yerleştirilmesinde ön arka ilişkisi göz önüne alınarak perspektif yakalanmıştır. Sıcak ve soğuk renkler mısır ve zemin üzerinde kontrastlık oluşturmuştur.

Mısır resimlerin bazı bölümlerinde bir alanda yoğunluk gösterirken, bazılarında resmin geneline yayılmış ve bu sayede oran-orantı ilişkisi dikkate alınarak kompozisyonlar oluşturulmuştur. Mısır tanelerinde modülasyon tekniği ile renkler yan yana kullanılarak üç boyutluluk sağlanmıştır. Aynı zamanda mısır tanelerinin zemini oluşturan alanda, modle tekniği ile üç boyut kazandırılmış olup mısır, kozmik bir mekan düzleminde ön plana çıkarılmıştır. Vurgulanmak istenen alanlar, koyu zemin üzerine açık ya da açık zemin üzerine koyu mısırlar uygulanarak oluşturulmuştur. Bununla birlikte vurgu, espaslarda kullanılan kontrastlık ile sağlanmış olup mısırlar üzerindeki oran-orantı ile meydana getirilmiştir.

Zeminlerde ağırlıklı olarak birden fazla renk kullanılmış ve çalışmalarda renk zenginliği oluşturulmuştur. Renkler arasında vurgu sağlamak amacıyla zıtlık yaratan renklerin zeminde bir arada kullanılması tercih edilmiştir. Örneğin zeminde zıtlığı oluşturması amacıyla soğuk bir renk olan mavi zeminin yanında turuncu tonlarında sıcak bir renk kullanılmıştır. Zeminde yayılmış olarak çalışılan mısır, aynı zamanda yapraklarıyla da resme hareketlilik sağlamıştır. Yapraklarda kullanılan çizgisel bir renk zenginliği resme canlılık katmıştır.

Yapılan bu araştırmada renk kavramının resim sanatı çerçevesinde kullanım amacına yönelik ilişkilere ulaşılmış ve rengin anlatımda ifadeyi kuvvetlendiren önemli

bir unsur olduğu öngörölmüştür. Mısır, tez kapsamında yapılan resimlerde tek nesne olarak kullanılmış, iki boyutlu düzlem üzerinde resimsel bir dil ile çözümlenmeler yoluna gidilmiş, gerçek nesne ve imge arasındaki bağı meydana getiren plastik değerlere ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

KİTAP

- Antmen, A., (2013), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, (5. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Ayaydın, A., (2016), Çeşitli Yönleriyle Çağdaş Sanat Akımları, (1. Baskı), Nobel Akademik Yayıncılık, İstanbul.
- Çağlarca, S., (1993), Renk ve Armoni Kuralları, (3. Baskı), İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Deveci, E., (2014), Sanatçı ve Sanat Eğitimsi Adnan Turani, (1. Basım), Gece Kitapçılığı, Ankara.
- Eroğlu, Ö., (2007), Sanatın Tarihi, (1. Baskı), Kolaj Kitaplığı, İstanbul.
- Eroğlu, Ö., (2016), Matisse ve Picasso, (1. Baskı), Tekhne Yayınları, İstanbul.
- Ersoy, N., (2007), Semboller ve Yorumları, Dönence Yayınları, İstanbul; s. 451'den aktaran, Eser, B., (2013), Görsel Sanatlarda (Resimde) Renklerin Dili, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul (Türkiye).
- Farthing, S., (2012), Sanatın Tüm Öyküsü, çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, Hayal Perest Yayınevi, Çin.
- Gombrich E. H., (1994), Sanatın Öyküsü, (16. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Karavit, C., (2006), Işık-Gölge, Telos Yayıncılık, İstanbul; s. 105-106'dan aktaran, Per, M., Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış, Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 2012, (8), 23.
- Krausse, A., C., Krausse, (2005), Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Literatür Yayınları.
- Lynton, N., (2009), Modern Sanatın Öyküsü, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, (4. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Rembrant, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2007.
- Tansuğ, S., (2003), Çağdaş Türk Sanatı, (6. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ, S., (2006), Resim Sanatının Tarihi, (6. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tunalı, İ., (2013), *Felsefenin Işığında Modern Resim*, (7. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Turani, A., (1999), *Dünya Sanat Tarihi*, (7. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Wölfflin, H., (1915), *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (1. Baskı).

TEZ

Ağyürek, G., (2011), *Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi*, (Yüksek Lisans Tezi), Resim Anasanat Dalı, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akder, F., (2008), *Adnan Turani'nin Çizgi Kullanımı*, (Yüksek Lisans Tezi), Sanat Bilimi Anasanat Dalı Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Aşar, E., (2007), *Özdemir Altan'dan Düşünce Yansımaları*, (Yüksek Lisans Programı), Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Baydemir, G., (2016), *Türk Resim Sanatında Renk Kullanımı*, (Sanatta Yeterlik Eser Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye.

Bozoğlan, H., (2014), *Avrupa Resim Sanatında Empresyonizm'den Kübizm'e Kadar Figürde Deformasyon*, (Yüksek Lisans Tezi), Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Hatay.

Coşkun, N., (2006), *Resim Sanatında Renk- Öz Bağlıntıları*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Çömen, A., (2010), *Resim Sanatında Rönesans'tan Empresyonizm'e Renk Kullanımı Ve Kırmızı Rengin İfade Biçimleri*, (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir Türkiye.

Demir, R., (2011), *Burhan Doğançay ve Serileri*, (Yüksek Lisans Tezi) Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Sivas, Türkiye.

- Eraslan, K., (2015), *Renklerin Kişi Ve Toplum Hayatındaki Yeri Ve Önemi*, (Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun.
- Eser, B., (2013), *Görsel Sanatlarda (Resimde)Renklerin Dili*, (Yüksek Lisans Tezi),İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarımı Anasanat Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Karyağdı, N., (2016), *Renklerin Duygusal Etkileri; Fovizm ve Ekspresyonizm*, (Yüksek Lisans Tezi),İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Ve Tasarım Yüksek Lisans Programı, İstanbul.
- Koloğlu, D., (2013), *Günümüz Sanatında Renk ve Işığın Dramatik Etkileşimi*, (Resim Tezli Yüksek Lisans Programı), Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul, Türkiye.
- Seçer, Ç., (2010), *Fovizm'in Doğuşu ve Henri Matisse*, (Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Edirne.
- Şahbaz, H., (2006), *Modern Seramik Sanatında Minimalizm*, (Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Tokdil, E., (2015), *1940- 1970 Dönemi Türk Resminde Soyut Eğilimler, İçerik Çözümlemesi Ve Fikret Mualla*, (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir.
- Tunç, S., (2013), *Ressam Ahmet Yeşil'in Sanatı ve Sanat Anlayışı*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Edirne.

DERGİ, MAKALE

- Avcı, S., “Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları”, *Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 2014, (11), ss. 53-67.
- Okur, A., İ., Sevindik, *Türk Resim Sanatında Yer Alan Konyalı Sanatçılar*, *İdil Dergisi*, 2017, 6, (33), s. 1609-1634.

Polat, H. H., Renk Teorisi ve Temel Yanılıgılar, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2012, (28), ss. 166-173.

Tokdil, E., Renk Kuramları ve Andre Lhote Örnekleminde Renk Algısına Fenomenolojik Yaklaşım, İdil Dergisi, 2016, 5, (22), ss. 547-568.

Yaşar, M., Sanatta Etkileşim, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2016, (6), 3, ss. 1-11.

SÖZLÜK

Grimal, P., (2012), *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*, çev. Sevgi Tamgüç, (1. Baskı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Sözen, M., U., Tanyeli, (1992), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, (6. Basım), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

TDK, (1988), *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Turani, A., (2003), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, (9. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKÇASI

<<https://www.sanatabasla.com/2012/06/28/venusun-dogusu-the-birth-of-venus-botticelli/>> (08.05.2019).

<<https://www.sanatabasla.com/2012/05/16/son-aksam-yemegi-the-last-supper-leonardo-da-vinci/>> (12.05.2019).

<<https://www.sanatabasla.com/2014/04/29/gece-devriyesi-the-night-watch-rembrandt/>> (12.05.2019).

<<https://www.sanatabasla.com/2012/07/19/horaslarin-yemini-oath-of-the-horatii-david/>> (12.05.2019).

<<https://www.sanatabasla.com/2012/09/11/halka-yol-gosteren-ozgurluk-liberty-leading-the-people-delacroix/>> (12.05.2019).

<<https://www.sanatabasla.com/2015/01/20/yagmur-buhar-ve-surat-rain-steam-and-speed-turner/>> (12.05.2019).

<<https://www.sanatabasla.com/2017/06/03/izlenim-gundogumu-impression-sunrise-monet/>> (14.05.2019).

<<https://www.sanatabasla.com/2014/06/24/bugday-tarlasi-ve-kargalar-wheatfield-with-crows-van-gogh/>> (07.06.2019).

<<https://www.sanatabasla.com/2015/05/20/vaazdan-sonraki-goruntu-vision-after-the-sermon-gauguin/>> (10.06.2019).

RESİMLER KAYNAKÇASI

Isaac Newton, “**Işık Teorisi**”. (Erişim Tarihi: 07.05.2019).

<http://sumyeesen.blogspot.com/2017/10/ahmet-ozol-renk-adl-bu-yazsnda.html>

Cloude Monet, “**Monaco Kıyısı**”. (Erişim Tarihi: 07.05.2019).

https://www.conservapedia.com/images/thumb/b/b7/Monet_La_Corniche.jpg/1503px-Monet_La_Corniche.jpg

“**Altamira Mağara Resmi**”. (Erişim Tarihi: 08.05.2019).

<http://piasa.info/wp-content/uploads/altamira-cave-paintings-horses-and-deer-from-the-caves-at-altamira-15000-bc-cave-painting.jpg>

“**Anubis, Ölüm Tanrısı**”. (Erişim Tarihi: 08.05.2019).

<https://sanderlei.com.br/img/Ensino-fundamental/Arte-11-02.jpg>

“**Ur Kraliyet Sancağı**”. (Erişim Tarihi: 08.05.2019).

http://www.asunundefterinden.com/Kayip_Dunyalar/Mesopotamia1.html

Exekias, “**Attika siyah-figürlü Amforası**”. (Erişim Tarihi: 07.05.2019).

<https://i.pinimg.com/736x/bc/13/bc13bc07015aca7e35484eecac22c3b8--achille-black-figure.jpg>

Chartres Katedrali, “**Renkli Pencere Vitrayı**”. (Erişim Tarihi: 08.05.2019).

https://www.wikiwand.com/tr/Chartres_Katedrali

Giotto di Bondone, “İsa Mesih İçin Ağlayanlar (*Meryem ve İsa'nın Yaşamından Kesitler* adlı serisinden bir detay)”. (Erişim Tarihi: 09.05.2019).

<https://4.bp.blogspot.com/-1dslYU-yj5I/WACVMLQperI/AAAAAAAAAsow/EYZJkD7sOSwhUKsF62va4HLPD2WMb7r5wCEw/s1600/Giotto - Scrovegni - -36- - Lamentation %2528The Mourning of Christ%2529 adj.jpg>

Masaccio, “**Kutsal Tesis (Üçlü)**”. (Erişim Tarihi: 08.05.2019).

https://2.bp.blogspot.com/-bzhLunsw2oA/WTBuD8RgjgI/AAAAAAAAAM1Y/KnTzT7SNtuc02k5oixBFZFddtcEgYLQDgCLcB/s1600/Masaccio%252C_trinit%25C3%25A0.jpg

Sandro Botticelli, “**Venüs’ün Doğuşu**”. (Erişim Tarihi: 08.05.2019).

[https://ru.artsdot.com/ADC/Art-ImgScreen-3.nsf/O/A-9GEFWB/\\$FILE/Sandro_botticelli-the_birth_of_venus.Jpg](https://ru.artsdot.com/ADC/Art-ImgScreen-3.nsf/O/A-9GEFWB/$FILE/Sandro_botticelli-the_birth_of_venus.Jpg)

Leonardo da Vinci, “**Son Akşam Yemeği**”. (Erişim Tarihi:12.05.2019).

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/07/006-Son-Ak%C5%9Fam-Yeme%C4%9Fi-The-Last-Supper-Leonardo-da-Vinci.jpg>

Leonardo da Vinci, “**Mona Lisa**”, (Erişim Tarihi: 12.05.2019).

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/098-Mona-Lisa-Leonardo-da-Vinci.jpg>

Caravaggio, “**Baküs**”. (Erişim Tarihi: 12.05.2019).

<https://arthistoryproject.com/site/assets/files/6181/caravaggio - bacchus 1596 oil painting 95 x 85 cm baroque uffizi small.jpg>

Harmensz. Van Rijn, “**Gece Bekçileri**”. (Erişim Tarihi: 12.05.2019).

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/109-Gece-Devriyesi-The-Night-Watch-Rembrandt.jpg>

Jacques Louis David, “**Horashların Yemini**”. (Erişim Tarihi: 12.05.2019).

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/016-Horaslar%C4%B1n-Yemini-Oath-of-the-Horatii-David.jpg>

Francisco De Goya, “**3 Mayıs 1808**”. (Erişim Tarihi: 12.05.2019).

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/goya-lucientes-francisco-de-francisco-de-goya-lucientes-madrid-ayaklanmasinda-kursuna-dizilenler-370/>

Eugene Delacroix, “**Halka Önderlik Eden Özgürlük**”. (Erişim Tarihi: 12.05.2019).

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/025-Halka-Yol-G%C3%B6steren-%C3%96zg%C3%BCr%C3%BCk-Liberty-Leading-the-People-Delacroix.jpg>

William Turner, “**Yağmur, Buhar ve Sürat**”. (Erişim Tarihi: 12.05.2019).

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/146-Ya%C4%9Fmur-Buhar-ve-S%C3%BCrat-Rain-Steam-and-Speed-Turner.jpg>

Claude Monet, “**İzlenim, Gün Doğumu**”. (Erişim Tarihi: 14.05.2019).

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/240-%C4%B0zlenim-G%C3%BCndo%C4%9Fumu-Impression-Sunrise-Monet.jpg>

Claude Monet, “**Nilüferler: Salkım Söğütler ile Sabah**”. (Erişim Tarihi: 14.05.2019).

<https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/3-waterlilies-morning-with-weeping-willows-claude-monet.jpg>

Edgar Degas, “**Bale Sınıfı**”. (Erişim Tarihi: 14.05.2019).

<https://ae01.alicdn.com/kf/HTB1kSPQHVXXXXa8XpXXq6xXFXXE/El-boyal-en-nl-eski-usta-ya-l-boya-Edgar-Degas-nl-boyama-reme-The-Dance.jpg>

Pierre-Auguste Renoir, “**Le Moulin de la Galette’de Dans**”. (Erişim Tarihi: 17.05.2019). <http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/034-Le-Moulin-de-la-Galettete-Dans-Dance-at-Le-Moulin-de-la-Galette-Renoir.jpg>

Paul Cezanne, “**Elma Sepeti**”. (Erişim Tarihi: 07.06.2019).

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/019-Elma-Sepeti-The-Basket-of-Apples-C%C3%A9zanne.jpg>

Paul Cezanne, “**Victory Dağı**” (Erişim Tarihi: 14.05.2019).

<https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2014/12/paul-cezanne-saint-victoire-dagi-01-tablosu.jpg>

Paul Cezanne, “**Victory Dağı ve Çam Ağacı**” (Erişim Tarihi: 14.05.2019).

<https://www.pivada.com/paul-cezanne-buyuk-cam-agacli-sainte-victoire-dagi-1887-dolaylari>

Vincent Van Gogh, “**Buğday Tarlası ve Kargalar**”. (Erişim Tarihi: 07.06.2019).

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/117-Bu%C4%9Fday-Tarlas%C4%B1-ve-Kargalar-Wheatfield-with-Crows-Van-Gogh.jpg>

Vincent Van Gogh, “**Teras Kafe**”. (Erişim Tarihi: 07.06.2019).

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/07/154-Teras-Kafede-Gece-Cafe-Terrace-at-Night-Van-Gogh.jpg>

Henri Matisse, “**Bayan Matisse**”. (Erişim Tarihi: 17.05.2019).

<http://bayaiyi.com/henri-matissein-the-green-line-resmi/>

Henri Matisse, “**Kırmızı Oda**”. (Erişim Tarihi: 17.05.2019).

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/144-K%C4%B1rm%C4%B1z%C4%B1-OdaThe-Red-Room-Matisse.jpg>

Paul Gauguin, “**Vaaz Sonrası Görüntü: Yakup’un Meleklerle Mücadelesi**”. (Erişim Tarihi: 10.06.2019).

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/163-Vaazdan-Sonraki-G%C3%B6r%C3%BCnt%C3%BC-Vision-After-the-Sermon-Gauguin.jpg>

Vassily Kandinsky, “**Doğaçlama III**”. (Erişim Tarihi: 07.06.2019).

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/185-Do%C4%9Fa%C3%A7lama-III-Improvisation-III-Kandinsky.jpg>

Kazimir Maleviç, “**Siyah Kare**”.(Erişim Tarihi: 10.06.2019).

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/06/kazimir-malevichin-black-square-eseri/>

Piet Mondrian, “**Gri Ağaç**”. (Erişim Tarihi: 10.06.2019).

<https://serkanhizli.wordpress.com/2016/01/25/gray-tree-1912-gri-agac-ressam-pieter-cornelis-piet-mondriaan/>

Piet Mondrian, “**Kırmızı Ağaç**”. (Erişim Tarihi: 10.06.2019).

<https://www.arthipo.com/tr-tr/piet-mondrian-kirmizi-agac.html>

Donald Judd , “**Kitap Rafı**”. (Erişim Tarihi: 14.05.2019).

<https://i.pinimg.com/originals/74/7a/c7/747ac71f84d20433d2ca2baa8733b20a.jpg>

Halil Paşa, “**Şakayıklar ve Kadın**”. (Erişim Tarihi: 07.06.2019).

<https://i.pinimg.com/originals/ef/12/56/ef1256c3b3f13ee9456c24c2cf16fdf0.jpg>

Şeker Ahmet Paşa, “**Ormanda Koyun Sürüsü**”. (Erişim Tarihi: 07.06.2019).

<https://www.tarihnotlari.com/wp-content/uploads/2011/10/seker-ahmet-pasaormanda-koyun-surusu-e1318867706974.jpg>

Firet Mualla, “**Teşebbüs**”. (Erişim Tarihi: 07.06.2019).

<https://www.alifart.com/figurlu-kompozisyon/?brand=7833,7216,8137,7116,6619,6779,6990,7014,7781,7624,6790&col=147>

Adnan Çoker, “**Retrospektif**”. (Erişim Tarihi: 07.06.2019).

<https://i.pinimg.com/736x/cb/0d/9e/cb0d9ebd4c5f8e0942f829c896ad2eac--istanbul-modern-art.jpg>

Adnan Turani, “**Yeşil Üstüne Konuşma I**”. (Erişim Tarihi: 14.05.2019).

https://static.wixstatic.com/media/57b445_a18c80a7a447463bbd6f42112f0f0ee2~mv2.jpg

Adnan Turani, “**Yeşil Üstüne Konuşma II**”. (Erişim Tarihi: 14.05.2019).

<http://3.bp.blogspot.com/-jNYx5Jbt2MI/VYZpqnFX83I/AAAAAAAAA40/6t0FQMrNDHk/s1600/Adnan%2BTurani%2B%2528Ye%25C5%259Fil%2B%25C3%25BCst%25C3%25BCne%2Bkonu%25C5%259Fma%2529.jpg>

Burhan Doğançay, “**Kırık Gaz Lambası**”. (Erişim Tarihi: 26.05.2019).

Demir, R., (2011),*Burhan Doğançay Ve Serileri*, (Yüksek Lisans Tezi)Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Sivas, Türkiye.

Burhan Doğançay, “**Nüfus Patlaması**”. (Erişim Tarihi: 26.05.2019).

<http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=ENG§ion=3&sanID=40>

Burhan Doğançay, “**Kutudaki Koniler**”. (Erişim Tarihi: 26.05.2019).

<http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=ENG§ion=3&sanID=40&bhcp=1>

Özdemir Altan, “**Soyağacı**”. (Erişim Tarihi: 19.07.2019).

Okur, A., İ., Sevindik, Türk Resim Sanatında Yer Alan Konyalı Sanatçılar, İdil Dergisi, 2017, 6, (33), 1621.

Ahmet Yeşil, “**Mavi Üzerine Notlar-7**”. (Erişim Tarihi: 03.09.2019).

http://www.ahmetyesil.com/v3_misc/big.aspx?iPath=/docs/&iName=1305/1305-005&iType=jpg