



**İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**  
**Resim Ana Sanat Dalı Programı**

## **FİGÜR YORUMLAMALARI**

**Mehmet DEMİRALP**

**Danışman**  
**Yrd. Doç. Mesut YAŞAR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Malatya, 2013**

# **FİGÜR YORUMLAMALARI**

**Mehmet DEMİRALP**

**İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Resim Ana Sanat Dalı Programı**

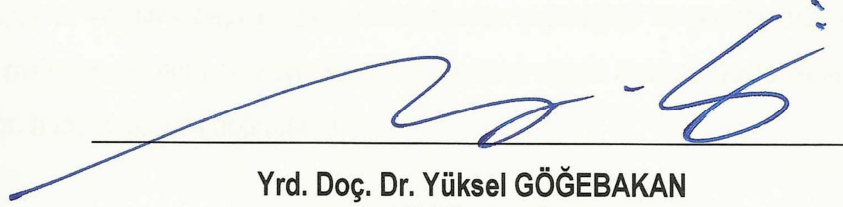
**Danışman  
Yrd. Doç. Mesut YAŞAR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Malatya, 2013**

## KABUL VE ONAY

Mehmet DEMİRALP tarafından hazırlanan "Figür Yorumlamaları" başlıklı bu çalışma, 25/01/2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

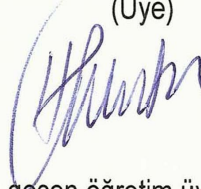


Yrd. Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN  
(Jüri Başkanı)

Yrd. Doç. Mesut YAŞAR  
(Danışman)



Yrd. Doç. H. Serdar MUTLU  
(Üye)



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.



Prof. Dr. Mehmet KARAGÖZ  
Enstitü Müdürü

## ONUR SÖZÜ

“Yrd. Doç. Mesut YAŞAR’ın danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım **FİGÜR YORUMLAMALARI** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.”

Mehmet DEMİRALP



## ÖNSÖZ

Yüksek lisans tez konusu olarak ele alınan “Figür Yorumlamaları” kapsamında, figürün değişim, gelişim ve sunduğu olanaklar üzerinde durulmuştur. Sanatçıların figürlere yüklemiş olduğu anlamlar değişime uğramış ve gelişme halini almıştır. Önceleri figür, şematik ve geometrik bir halde ele alınırken giderek hacim kazanmaya başlamıştır. Resim sanatında figür, kimi zaman gerçek bir şekilde kimi zamanda deforme edilerek ele alınmıştır. Betimlenen figürlerde bazen, bire bir var olanı yorumlayan bazen de sanatçının kendi düşüncesinden yaptığı katkılar görülmüştür. Buna karşıt olarak sanatçının insan figürlerini cansız birer nesne gibi ele aldığı da görülmüştür. Sözü edilen süreçler içinde önde gelen sanatçıların eserlerinde, figür anlayışlarında farklılıklar net bir şekilde gözlemlenmeye çalışılmıştır. Bu bilgiler ışığında ele alınan konunun ifade edilmesi sürecinde bir dizi resim yapılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın gerçekleşmesine olanak sağlayan, bana yardımcı olan, yol gösteren tez danışmanım Yrd. Doç. Mesut YAŞAR’a, yüksek lisanstaki tüm hocalarıma, çevirilerde yardımcı olan Nurten AKKUŞ’a, yardıma ihtiyaç duyduğum zamanlarda yanımda olan Yrd. Doç. Dr. Uğur BAŞBOĞAOĞLU’na, Okt. Nurdan Zeliha AYIK’a ve arkadaşlarım Beyza İNAN ve Hülya AK’a, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen ailem ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Mehmet DEMİRALP

## ÖZET

DEMİRALP, Mehmet. Figür Yorumlamaları, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2013.

Bu çalışmayla; geçmişten günümüze kadar resim sanatında önem bakımından önde gelen figür kavramının değişim evreleri, kullanım şekilleri ve sunduğu olanaklar üzerinde durularak, figür kavramının ulaştığı noktalar belirlenmeye çalışılmıştır. Sözü edilen süreçler içinde önde gelen sanatçıların eserlerinde, figür anlayışlarında farklılıklar net bir şekilde gözlemlenmeye çalışılmıştır. Toplumların içinde bulunduğu sosyal-ekonomik durumlar, coğrafi konum, toplumsal atmosfer, savaşlar, gündelik yaşam, hızlı kentleşme, teknolojik gelişmeler ve kültürel yapıdaki değişimler sanattaki üslup oluşumlarını etkilemiş, bu da resim sanatındaki figürlerin işlenişine etki etmiştir. Bu nedenle figür çalışmalarının, içinde bulunduğu dönemin üslup özelliklerini yansıttığı gözlemlenmiştir.

Figür, doğaya uygun gerçekçi bir anlatımla betimlendiği gibi, stilize edilerek, soyutlanarak hatta hayvan ve bitki biçimlerine dönüştürülüp fantastik boyutlar kazandırılarak da betimlenmiştir. Sanatın tarihsel değişim sürecinde sanata yaklaşımlar ne kadar değişirse değişsin, figürün önemini azaltmamıştır. Tarihsel süreç içinde (Resim Sanatında) ele alınan figür, mağara döneminden başlayarak günümüze kadarki yorumlarıyla incelenmiştir. Üslupların anlaşılması için dönemlerdeki sanatçının ruhsal yapısı, içinde bulunduğu toplumun estetik değerleri ve beğenileri ele alınmaya çalışılmıştır. Belirlenen konu ilk başta çok geniş olduğu düşünülebilir; ancak özellikle, figürün ön plana çıktığı Rönesans'tan başlayarak günümüze kadar figürün değişim, gelişim süreci ve dünya sanatında kabul görmüş figür örnekleri incelenmeye çalışılmıştır. İncelemeler sonucu elde edilen bilgiler ışığında, uygulama çalışmaları yapılarak, figür farklı kompozisyonlarda yorumlanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmayla ele alınan figür kavramı, eserin yaratıldığı tarihin, coğrafyanın, uygarlığın ve kültürün bir parçası olduğu gerçeği dikkate alınarak tarihin her döneminde, figür yorumlamaları, içinde bulunulan sosyal-ekonomik yapıyla ilintili olduğu gözlemlenmektedir.

Resim sanatında figürü ele alıp öne çıkan sanatçılar takip edilip etkilenmelerle bireysel fikirler oluşmuştur. Bu fikirler doğrultusunda eskizler yapıp, sahip olunan fikirler sorgulanmaya çalışılmıştır. Bu sorgulamanın sonucunda oluşturulmuş olan kurgular ve düşünülen etkiler tuval üzerinde yakalama sürecine girmiştir. Uygulama çalışmalarında eskizlerle belirlenen kompozisyonların varlığı, mekânın geometrik yapısı, yatay-dikey karşıtlıkları, figür ve nesnelerin biçim-içerik, renk, doku etkileri, yağlıboya tekniğiyle resmedilmiş ve çözümlenmeleri yapılmıştır. Bu çalışmanın sonucunda figür yorumlamaları, çalışmada yer alan bölümler ışığında genel bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Geçmişten günümüze kadar sıklıkla kullanılan figür konusu birçok sanatçı tarafından ele alınmıştır. Hazırlanan çalışmaların bu sürekliliğe katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Figür, Figüratif, Yorum, Resim Sanatı, Biçim

## ABSTRACT

DEMİRALP, Mehmet. Figure Interpretations, Master Thesis, Malatya, 2013.

With this work; it is tried to be set the final points of the leading figure concept's reached, which is important, by focusing on changing of phases, usage types and enabled opportunities on pictural art, from past to present. It is tried to be observed clearly that the differences on understandings of figure concepts on the works of leading artists during this time. The socio-economic conditions of the societies, geographical conditions, social atmosphere, wars, daily living style, rapid urbanization, technological improvements and the changings on the cultural structure effected the style developments on art so this effected the handling the figures on pictural art. Because of this, it's observed that figure works reflects the properties of its time.

Figure, is described with a natural realistic narration and it is also described by stylizing, being isolated, also converting into animal and plant figures and gaining fantastic dimensions. In the historical changing process of art, no matter how the approaches to art change, this doesn't make the figure less important. In the historical process ( on pictural art) the dealing figure is analysed from the age of caveman until today. In order to understand the styles, It is tried to be dealt with the artist's state of mind, the societies esthetic values and likes It can be thought at first sight the choosen topic is very wide; but especially beginning from the Renaissance when the figure became important to present, the figure's changing and improving process and accepted figure samples on the world art are tried to be analysed. At the end of the researches, the figure is tried to be interpreted in different compositions by doing appliance work,

The figure concept discussed with this work is observed which is connected with the present socio-economic structure by considering the fact that it's a part of work's date, geography, civilization and culture, in every period of time.

On pictural art, personal ideas are formed by following the leading artists, who discussed the figure. With these ideas, sketches are made and possessed ideas are tried to be criticized. These fictional ideas and proposed effects which are created at the end of this criticism are in the process of reflecting on a canvas. Existence of the compositions defined with the sketches on applications, geometric structure of the place, vertical-horizontal contrasts, figure and objects' form-content, colour, fabric effects are painted with oil colour and analyzed. As a result of this work, a general result is tried to be set with the light of figure interpretations and parts of the work.

Figure which is often used from past to present, discussed by many artists. It is thought that these organized works contribute to this continuousness.

**Key words:** Figure, Figurative, Interpretation, Pictural Art, Shape

## FİGÜR YORUMLAMALARI

Mehmet DEMİRALP

### İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	i
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER DİZELGESİ.....	ix
KISALTMALAR.....	xi
GİRİŞ.....	1

### BÖLÜM I

1. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE (RESİM SANATINDA) FİGÜR YORUMLAMALARI..	2
1.1. Figür.....	2
1.2. İlkel Dönemden Rönesans Dönemine.....	2
1.3. Rönesans ve Maniyerizm Dönemi.....	4
1.4. Barok Dönemi.....	9
1.5. Rokoko ve Neo-Klasisizm Dönemi.....	11
1.6. Romantizm ve Realizm Dönemi.....	14
1.7. Empresyonizm ve Post-Empresyonizm Dönemi.....	16
1.8. Sembolizm ve Nabilier Dönemi.....	18
1.9. Fovizm, Expresyonizm ve Kübizm Dönemi.....	20
1.10. Gerçeküstücülük, Soyutlama ve Figüratif Dönem.....	25

## BÖLÜM II

<b>2. “FİGÜR YORUMLAMALARI” BAĞLAMINDA OLUŞTURULAN</b>	
<b>ÇALIŞMALARIN RESİMSEL OLARAK ELE ALINIŞ SÜREÇLERİ.....</b>	<b>32</b>
2.1. Kompozisyon.....	32
2.2. Renk.....	33
2.3. Açık-Koyu .....	35
2.4. Biçim-İçerik.....	35
2.5. Doku.....	36
2.6. Perspektif.....	36

## BÖLÜM III

<b>3. TEZ KAPSAMINDA YAPILAN ÇALIŞMALARIN ELE ALINIŞI.....</b>	<b>38</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>58</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>61</b>

## RESİMLER DİZELGESİ

<b>Resim 1.</b> Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, 1503-1506, 77x53 cm, Ahşap Üstüne Yağlıboya...6	
<b>Resim 2.</b> El Greco, “İsa’nın Yeniden Doğuşu”, 1584-94, 275x127 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....8	8
<b>Resim 3.</b> Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, “Dr. Tulp’un Anatomi Dersi”, 1632, 170x217 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....10	10
<b>Resim 4.</b> François Boucher, “Diana’nın Banyosu”, 1742, 57x73 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....12	12
<b>Resim 5.</b> Jacques-Louis David, “Marat’nın Öldürülmesi”, 1793, 165x128.3 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....13	13
<b>Resim 6.</b> Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Yapan Özgürlük”, 1830, 260x325 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....14	14
<b>Resim 7.</b> Jean François Millet, “Başak Toplayan Köylüler”, 1857, 83,5x111cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....15	15
<b>Resim 8.</b> Edouart Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 1863, 214x270 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....16	16
<b>Resim 9.</b> Paul Cezanne, “Yıkanan Kadınlar”, 1906, 208x249 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....17	17
<b>Resim 10.</b> James Ensor, “Entrika”, 1890, 90x150 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....19	19
<b>Resim 11.</b> Edouard Vuillard, “Yatakta”, 1891, 74x92 cm, Tuval Üzerin Yağlıboya.....20	20
<b>Resim 12.</b> Henri Matisse, “Dans”, 1909-1910, 260x391 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....21	21
<b>Resim 13.</b> Edvard Munch, “Çiğlik”, 1893, 84x66 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....22	22
<b>Resim 14.</b> Pablo Picasso, “Avignon’lu Kızlar”, 1907, 244x234 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....24	24
<b>Resim 15.</b> Salvador Dali, “Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı (İç Savaşın Önsezisi)”, 1936, 100x99 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....27	27
<b>Resim 16.</b> Wassily Kandinsky, “Kompozisyon VIII”, 1923, 140x201 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya .....29	29
<b>Resim 17.</b> Francis Bacon, “Pope Innocent X”, 1953, 153x118 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.31	31
<b>Resim 18.</b> Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100 cm, 2012.....38	38
<b>Resim 19.</b> Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x150 cm, 2012.....41	41



<b>Resim 20.</b> Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x150 cm, 2012.....	43
<b>Resim 21.</b> Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x150 cm, 2011.....	45
<b>Resim 22.</b> Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x120 cm, 2010.....	47
<b>Resim 23.</b> Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x120 cm, 2010.....	49
<b>Resim 24.</b> Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x130 cm, 2010.....	50
<b>Resim 25.</b> Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x90 cm, 2010.....	52
<b>Resim 26.</b> Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x90 cm, 2009.....	54
<b>Resim 27.</b> Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x90 cm, 2009.....	56

## KISALTMALAR

**Bkz:** bakınız

**yy:** yüzyıl

**vb:** ve benzeri

## GİRİŞ

Resim sanatında figür kavramı, geniş ve kapsamlı bir konu olmasından dolayı başlı başına bir çalışma alanı olmuştur. Tarihte resim sanatının gelişim evreleri boyunca yaşanan bütün değişimler, resimde figür betimlemelerine de yansımıştır. Betimlenen figürlerde bazen, bire bir var olanı yorumlayan bazen de modelin sahip olduğu niteliklerinde ötesinde, sanatçının kendi duygu ve düşüncesinden yaptığı katkılar görülmüştür. Ancak bazen de, sanatçının, insan figürlerini, duygusal veya ruhsal nitelikleri önemsenecek cansız birer nesne olarak ele aldıkları da görülmüştür. Figür, tarihsel süreç içerisinde sanatçılar tarafından vazgeçilmez, işlevsel bir form olarak kullanıla gelmiştir. Bu bağlamda resim sanatına birçok olanak sağlamaktadır. Bunlardan bazıları; form zenginliği nedeniyle öğretici özelliği vardır. İnsan yüzü kişinin içinde bulunduğu her türlü ruh halini yansıttığı, toplumsal sınıfı simgelediği, insanın düşsel yanını ortaya çıkaran bir anlatım aracı olarak çeşitli şekillerle betimlendiği ve estetik yanı ortaya çıkardığı için kullanılmıştır. Figürün sunduğu böyle olanaklar nedeniyle sanat tarihi boyunca, sanatçılara konu olmuş, olmaya da devam etmektedir. Figürün kısa sürede temel duyguları harekete geçirerek uzun süreli etki yaratması, insanın psikolojik boyutlarını öne çıkaran anlatımcı bir ifade aracı olması gibi nedenlerden dolayı, geniş kapsamlı olanaklar sunacağına olan inançla bu çalışmanın da konusu olmuştur. Kısacası figür, resimsel bir öğe ve ifade biçimi olduğu için yapılan çalışmalarda tercih edilmiştir. Resimde önemli bir yeri olan figür kavramı “figür yorumlamaları” başlığı altında toplanması amaçlanmış ve çalışılmaya değer bulunmuştur.

## BÖLÜM I

### 1. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE (RESİM SANATINDA) FİGÜR YORUMLAMALARI

#### 1.1. Figür

Sözen'e (2011: 108) göre figür: "Resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık ve nesnenin genel adı" olarak ele alırken bir başka kaynakta figürden şöyle bahsedilmiştir: "Görsel sanatlarda betimlenen doğal ya da düşsel varlıklar: dar anlamında insan figürü" (Eczacıbaşı, 1997: 589) olarak tanımlamıştır.

Figüratif resim; "Bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil eden bir resimdir. Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bir resim, soyut resim olarak ortaya konulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa bu bir figüratif resimdir" (Erdok, 1997: 9).

Yukarıdaki tariflerden, içinde insan figürü bulunan resme figüratif resim denilebileceği gibi, bir objeyi, manzarayı, günlük yaşamdan bir sahneyi vb gösteren bir yapıt da figüratiftir denilebilir. Figür, ilk çağlardan beri resim sanatında sıkça kullanılan bir öğe olarak ortaya çıkmaktadır. Çağlar boyu doğal durumunun dışında tanrı, bitki, soyut ve fantastik gibi çeşitli formlara dönüştürülmüştür.

#### 1.2. İlkel Dönemden Rönesans Dönemine

Buzul çağıının mağara içlerinde yapılmış olan hayvan resimleri, primitif halklarda açık havadaki kayaların üzerine çizilmeye başlanmıştır. Ancak bu kez buzul çağıındaki gibi yalnız hayvan değil, insan resimlerinin yapılması da söz konusudur. Primitif halklarda insan, şematik ve çizgi halinde gösterilmektedir. Bu dönem insan ve hayvanlarının yaşama biçimini yansıttığı görülür. Buzul çağıının birbirlerini kesen ve birbirleri üzerine resmedilmiş olan figürleri bu kez birbirini kesmemekte, fakat birbirleri ile ilişkili olarak, bir konu çevresinde toplanmaktadır. Cinsel uzuvların özellikle belirtilmesi, ilk kez primitif halklarda görülmektedir. İnsan figürlerinin

iç formları belirtilmemiş, figürler ise bir gölge-resim halinde gösterilmiştir. İnsan başı, önceleri gövde ve boya oranla, çok küçük resmedilmiş, sonraları ise başın oransız olarak büyüdüğü görülmektedir (Turani, 1999: 11).

Primitif halk sanatlarının resim anlayışı, arkaik resmin ilk döneminde aynen görülmektedir. Çeşitli olayların şematik figürlerle ifade edilmesine devam edilmiştir. Figürlerde, vücut cepheden, baş ve ayaklar yandan gösterilmiş, vücut normal ölçülerinde gerçeğe yakın olarak resmedilmiştir. Kompozisyon içindeki figürler birbirini kesmez. Yüzlerde ise kişisel ifade yoktur. Figürler belli kişileri temsil etmiş büyüklükleri verilmiştir. Toplumdaki hiyerarşisine göre belirlenmiş ve daima yazı ile yan yana ve iç içe verilmiştir. Resimler, dinlerin ya da devlet şeklinin yapısına göre temsil edici, ya da hikâye edici bir özellik taşımaktadır. Süs niyeti taşımazlar. Arkaik üsluplu, şematik, kaba ve katı biçimlerde (Turani, 1999: 14).

Anatomi bilgisindeki eksikliklere rağmen, Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında farklı bir figür dünyası söz konusudur. İnsan figürlerinde derinlik olmayıp iki boyutludur. İnsan vücudu resmedilirken:

“Baş yandan daha iyi görüldüğü için, ressamlar başı yandan çiziyordu. Ama insan gözünü düşünürsek, biz onu önden görüldüğü gibi düşünürüz. O halde, yandan görünen yüz üzerine, karşıdan görünen bir göz ekleniyordu. Vücudun üst bölümü, omuzlar ve göğüs en iyi önden görünüyordu. Böylece kolların bedene nasıl bağlandığı gösterilebiliyordu. Ama hareket halindeki kollar ve bacaklar en iyi yanlardan görülürdü. Mısırlıların bu resimlerde böylesine garip bir biçimde düz ve çarpık görünmesinin sebebi budur. Mısırlı sanatçılar ayrıca, ayakları dıştan göstermekte güçlük çekiyorlardı. Bu yüzden, ayakları, başparmaktan başlayarak yukarıya doğru, yandan çiziyorlardı. Bunun sonucu olarak, her iki ayak da içten çizilince kabartmadaki adamın sanki iki sol ayağı varmış gibi görünüyordu. Mısırlı sanatçıların insanların böyle görüldüğünü düşündükleri sanılmamalıdır. Onlar, bir kuralı izlemekten öte bir şey yapmıyorlar ve bu kural sayesinde, insan figüründe önemli saydıkları her şeyi imgeye sokabiliyorlardı” (Gombrich, 2004: 61).

Resimdeki boyutlar figürün ait olduğu dinsel ya da toplumsal değere göre değişmektedir. Resimde firavunlar ve Tanrılar çoğunlukla öteki insanlardan daha büyük gösterilmiştir. Tanrıya ulaşmak için ve ölümsüzlük adına resimler yapılmıştır.

Antik çağ, figüre en klasik ilk hali veren zaman dilimi olmuştur. Doğayla bütünleşen insanların güzelliği ve mutluluğu eserlerde yansıtılmıştır. Gombrich'e göre "Sıradan birçok şey arasında bazen, raks edercesine bir devinimle çiçek toplayan Hora'lardan birini betimleyen çiçek toplayan kız gibi, nefis güzellikte ve zarafette bir figür buluyoruz" demiştir (2004: 113). Bu çağda gerçeğe daha yakın, üç boyutlu figür anlayışı görülmektedir.

Ortaçağda ise, dinselliğe ayak uyduran ve plastik bilginin geride durduğu bir figür anlayışıyla karşı karşıya kalınır ( Eroğlu, 1995: 7). Ortaçağda stilize edilmiş figür anlayışına bir dönüş görülür. Bunun nedeni, insan bedeninin dinsel baskılar etkisinde kalarak, dinsel ideolojinin ve mesajlarının doğrudan, verilmesi kaygısıdır.

### **1.3. Rönesans ve Maniyerizm Dönemi**

Ortaçağdan sonra gelen Rönesans, en büyük güçlüklerin başında iki boyutlu tasvir anlayışının kırılarak gerçekçi bir derinlik oluşturulması suretiyle yeni bir anlayışa geçilmesiyle oluşmuştur. Erken Rönesans resminde, çok figürlü kompozisyon anlayışının hakim olduğu ve Ortaçağ düşüncesinden izler taşıyan bir kuruluş şemasına sahip bir düzenlemeler bütünü oluşturulduğu gözlenmektedir. Bu çokluk içinde yer alan her figür, kompozisyonun bütününe sıkı sıkıya bağlı olmakla beraber çizgisel desen anlayışından dolayı aynı zamanda daima bir bağımsız görünüş sergilemiştir. Yüksek Rönesans resminde ise figürlerin resim çerçevesini dolduracak bir surette büyütüldüklerini ve durgunluk içinde bir hareketin arandığını ve bunu sağlayabilmek için de hareketin resmin dikey eksenini etrafında ve belli bir odak noktasında toplandığı görülmektedir. Böylece en küçük bir jest ve mimiğin yoğun bir güç ve anlam kazanarak derin bir ifadeyi vurgulamaya imkân sağladığı görülmektedir. Rönesans sanatçılarından Leonardo da Vinci ve Michelangelo figürü daha iyi tanımak için anatomik araştırmalar yapmışlardır. Bunun için insan anatomisi üzerinde yoğun bir çaba sarf ederek hangi hareketlerde hangi kasların çalıştığı incelenmiş ve insan ruhunun derinliklerinin jest ve mimikler yoluyla en doğal ve inandırıcı bir biçimde dile getirilmesi sağlanmıştır (Bektaş ve Akkaya, 1990: 129).

Genel olarak Rönesans düşüncesinin Antik Çağ'a, insana ve doğaya yönelişi sanat alanında da görülmektedir. Rönesans sanatını önceki dönemlerden ayıran en önemli özellik, insanı ve insanın bu dünyadaki üstünlüğünü temel almasıdır. "Rönesans Sanatı daha çok önceki sanat üsluplarından daha farklı bir tutumla insanüstü bir dinsellik yerine dinle bütünleşen bir doğa ve idealize olmuş bir insan anlayışına sahiptir" (Beksaç, 2000: 21).

Rönesans'ta insan figürü ön plana çıkmaktadır; çünkü Rönesans figür ressamlığı olarak bilinmektedir. Rönesans resminde konu insandır ve insan yapısı, doğa gözlemine göre biçimlendirilmiştir. Anatomi, doğru ve optik bir gözleme dayandırılmıştır. Ortaçağın aksine dini konular ikinci plana itilmiş, insan figürü de bir mekân içinde gösterilmiştir. Kompozisyonlarda, tek ve üçlü figürler dikkati çekmektedir. Resimlerde figürler üçgen bir kompozisyon düzeni içerisinde resmedilmiştir. Kapalı kompozisyon dediğimiz, bütün figürlerin tablo içerisinde yer aldığı resim düzeni, dikkatle uygulandığı görülmektedir.

Resimlerde, tek bir noktadan gelen ışık değil, tablonun her tarafını aydınlatan üniversal ışık önem kazanmıştır. Işık-gölge vücut ve mekânı şekillendirmemiş, resim sanatının olgun klasik devresinde yavaş yavaş ortaya çıkmıştır. Vücut ve mekân, renk perspektifi ile değil, çizgi perspektifine göre hacimleştirilmiştir. Yüz ifadeleri heykelde olduğu gibi iç duyguları yansıtmamaktadır (Turani, 1999: 16).



**Resim 1. Leonardo da Vinci, "Mona Lisa", 1503-1506, 77x53 cm,  
Ahşap Üstüne Yağlıboya**

Rönesans sanatçısı olan Leonardo'nun üslubunda, figürlerin ele alınışlarındaki incelik, yarı gölge içinden parıldayarak ileri çıkan yüzler, yumuşaklık içinde eriyen dış çizgiler görülmektedir. Leonardo da Vincinin 1503-1506 yıllarına ait "Mona Lisa" (Bkz. Resim 1) yağlı boya panosu, Yüksek Rönesans Portre Sanatında önemli bir yere sahiptir. Bu eserde;

"Kadın, engin bir manzaranın önünde kolçaklı bir sandalyede oturmaktadır. Kadının arkasında bir locanın korkuluğu görülmektedir. Locaya ait iki sütun resmin kenarları kesilirken yok olmuştur. Dönemin diğer portrelerinden farklı olarak yüz ve omuzlar resmedilmemiş, tasvir edilen kadının tüm duruşu gözler önüne serilmiştir: Yüz bize bakarken vücut yana doğru döner. Böylece canlı bir etki yaratılmış ve kompozisyonda bir iç denge sağlanmıştır. Üst üste kavuşturulmuş eller kompozisyonu tamamlar ve resme bakanda sakin ve onurlu

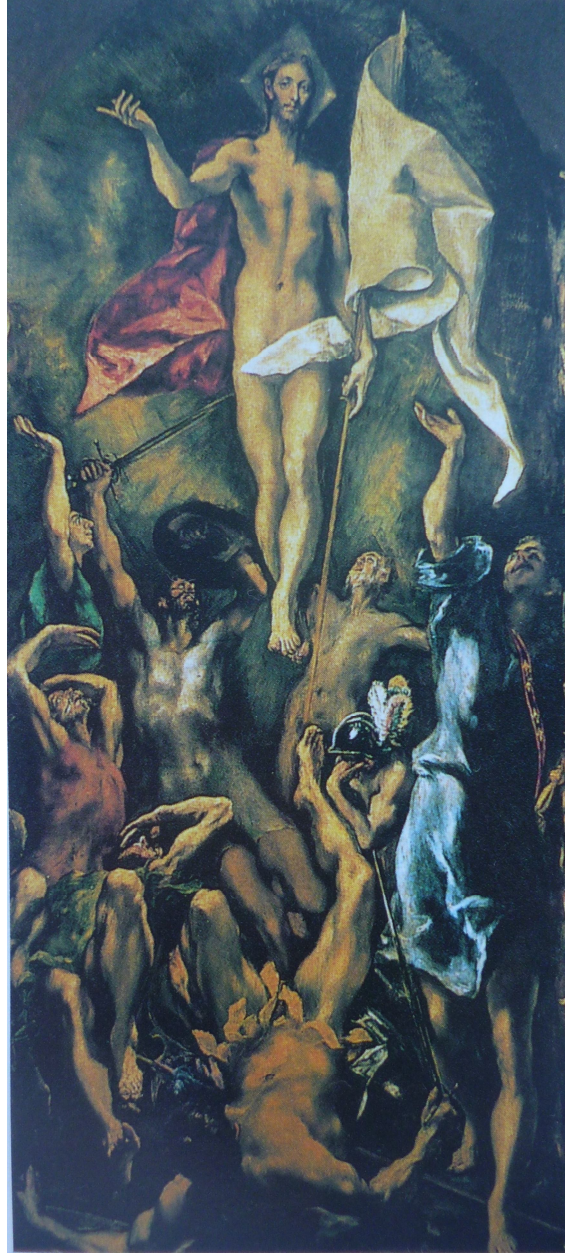


bir kişi etkisi uyandırır. Mona Lisa'nın deyimlere konu olmuş gülüşüye hala gizemini korumaktadır: Dudakların ucu ve göz çevresi hafif gölgelidir. Resme bakanlar önce Mona Lisa'nın gülümsediğini sanırlar ancak tekrar baktıklarında ciddi ve mesafeli bir ifadeyle karşılaşılır. Leonardo, resme kazandırdığı ince ve zor fark edilir bir "sis perdesi"yle (İtalyanca ifadeyle Sfumato'yla) bir iç heyecan hissi verirken pek çok portrede görülen kaskatılığa ve yapmacılığa düşmekten kurtulur" (Buchholz, 2005: 62).

Maniyerizm de ise, Rönesans felsefesini değişik bir biçimde devam ettiren bir dönem görölmektedir. Rönesans ile Barok arasındaki bu kısa süreç (bu süreç sanat tarihinde yaklaşık olarak 50 yıldır) Rönesans anlayışına karşıt bir konumdadır. Rönesans resmindeki uyumlu-dengeli formlar bozulmuştur. Figürlerdeki hareket ve uzama, geometrik-çizgisel dengeyi yok etmiştir (Çelik, 1996: 16). Rönesans'ın tersine, resimler dünyanın dramatik hareketliliğini ve huzursuzluğunu verebilmek için klasik dengeden vazgeçildiğini görölmektedir. Bunun tek nedeni de; kilisenin tekrar güçlenmesidir. Maniyerizm, mistik dini resim yapan ve bunu benimseyen Parmigianino ile başlatılabilir. Rönesans'ın doğa gözleminden, piramidal figür kompozisyon anlayışından uzak, figürde S biçimli hareketli kompozisyonlar resimlerde kullanılmıştır. Figürlerin kafalarını küçük görüp vücutlarını uzatarak resimler yapılmıştır. Dine aşırı bağlanma ve yeni bir duygu ile resimde yüceltme anlayışıyla bu dönem sanatçıları, figürleri inceltip uzatarak deformasyonlara girmiş ve yüzlere melankolik bir anlam takmışlardır. Maniyerizm ustalarından biri de El Greco'dur. Resimlerindeki figürler Tintoretto'nun figürleri gibi uzamış, sanki doğayla kaynaşmış gibi görölmektedir.

"Çoğunlukla İncil'den çeşitlemeler ve aziz öyküleri resmeden El Greco'nun figürleri fazlasıyla zayıftır, hatta yapay biçimde uzatılmış görünürler. Ressam yılan gibi kıvrılan vücutlarıyla göğe, Tanrı'ya ulaşmaya çalışan, kendinden geçen bir insan tipi betimler. Figürlerin hareketleri ve mimikleri tutkuya ya da acıya işaret ederken, görsel bir karaktere de bürünür. El Greco'da insan ve alem hala organik bir bütünlük içindedir ama kurdukları denge sallantıdadır. Ressam arka planda mekân kullanmaz. Kısıtlı biçimde kullandığı ışık resme ürkütücü bir hava verir, insanların vücutları solgun ve cansızdır. İsa'nın Yeniden Doğuşu, aydınlığın karanlık güçlere karşı zaferini betimler. Yeniden doğan İsa ışığa boğulmuş, saf ve yer çekiminden kurtulmuş, hafif bir görünümdeydir. Sağ eli Tanrı'nın zaferine işaret ederken, ayakları hala çarşıdaki gibi üst üstedir. İsa'nın arkasında yeryüzü hükümdarının bordo pelerininin etekleri gözükür. Beyaz bayrak, ebedi barışa gönderme yapar. Resmin alt kenarında yeryüzündeki düşmanın cisimleşmiş hali olarak Romalı komutan yerde sürünmektedir. İki figür arasında bir dizi yüz ve vücut vardır; parlak ciltleri üstlerindeki giysilerle bütünleşmiş görünen ve ellerini uzatırken, doğrulurken, şaşkın bakarken ve yalvarırken birer hayaleti andıran bir sürü insan" (Krausse, 2005: 25).

Maniyerist ressam, figürün görünen gerçekliğini olduğu gibi taklit etmeyi bir yana koyup, görünmeyen, yalnızca kendi duygu ve düşüncelerini tüm gerçekliğiyle yansıtmının peşine düşmekte oldukları gözlenmiştir. El Greco'nun "İsa'nın Yeniden Doğuşu" (Bkz. Resim 2) adlı eserinde kullanmış olduğu figürler örnek olarak gösterilebilir.



Resim 2. El Greco, "İsa'nın Yeniden Doğuşu", 1584-94, 275x127 cm,  
Tuval Üzerine Yağlıboya

## 1.4. Barok Dönemi

Klasik üslup döneminden sonra gelen Barok üslubu denilen dönemde, figürlerde farklı biçimlendirme tarzı görülmektedir. Vücut anatomisi küçük kaslara, damarlara kadar gösterilmesi nedeniyle sağlam duruşlu klasik vücut kuruluşu dağılmış ve yerini adeta bir kas yığını almıştır. Klasik üslubun durağan yüz ifadeleri, yerini duygulu, acılı ve neşeli ifadelere terk etmektedir. Duruk yüzler ve yalın vücut hareketleri yerlerini abartılı, hissi duruşlara, yüzlere, mimiklere, el, kol ve vücut hareketlerine bırakmaktadır. Figürlere, adeta tiyatro sahnesindeymiş gibi pozlar verdirilmiştir. Sahte hareketli figür toplulukları, süslü saray, ev ve kır atmosferi içinde kompoze edilmiştir. Resimdeki hacim ifadesi ışık-gölge ile elde edilmiş, Klasik resmin üniversal ışık anlayışı ortadan kalkmış, tek noktadan gelen ışık, biçimlendirme de esas alınmıştır (Turani, 1999: 19).

Barok sanatında anatomi çalışmalarına bakıldığında insan figürlerinin, gerçekçi ayrıntılara girmeden rahat ve yumuşak fırça darbeleri ile açık bir şekilde resmedilmiş olduğu görülmektedir. Vücut anatomileri küçük adalelere, hatta damarlara kadar gösterilmektedir. Dolayısıyla sağlam duruşlu klasik vücut, yerini adeta bir adale yığına bırakmıştır.

“Sahneyi kısa bir bakış uzaklığından gören Barok anlatım, figürü çeşitli kısaltım (rakursi) alanları içinde ele alarak bu hareket etkisini daha da şaşırtıcı kılmıştır. El-kol hareketleriyse (jestüel hareket) teatral düzeyde abartılmıştır. Heykelde G.L.Bernini, resimlerdeyse Rubens’in büyük bir yetkinlikle işledikleri Barok figürün karşısında, nesnel güzelliğe içsel bir derinlik kazandırma kaygısıyla hareket eden bir başka yaklaşım biçimi yer alır. Rembrandt’ın örneklediği bu tutum, figüre özgü bireysel ve tinsel ifadelerin ruh bilimsel bir boyutta işlenmesiyle belirgindir. Barok’un jestüel anlatıma kazandırdığı çeşitlilik ve vurgu, gerek Yeni-Klasikçilik’te, gerek Romantizm’de aynı derecede etkili olmuştur(Eczacıbaşı, 1997: 590).

Barok sanatçılarının dinsel konuları sınırladığı, çıplak (nü) figürlü mitolojik kompozisyonların bir kenara bırakıldığı, iç mekân, portre ve hayvan resimleri çalışmaları görülmektedir. 17.yy Hollanda resminin en ünlü temsilcisi Rembrandt’dır. Rembrandt’ın yapmış olduğu dinsel konulu çalışmalarının yanı sıra manzara ve özellikle portre dalında ürünler verdiği görülmektedir. Figüre yaklaşımı genel olarak portre (yüz) odaklıdır. “Dr. Tulp’un

Anatomi Dersi” (Bkz. Resim 3) isimli resmi, 1632 yılına ait bir grup portresi halinde karşımıza çıkmaktadır.



**Resim 3. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, “Dr. Tulp’un Anatomi Dersi”,  
1632, 170x217 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya**

“Rembrandt, bu kompozisyondaki bireyleri öylesine değişik, öylesine canlı bir şekilde yerleştirmiştir ki, yirmi altı yaşındayken ünlü olmasını bu esere borçludur. Resimde açık bir otopsi ele alınmıştır, bu, idam edilen suçluya ancak sivil yetkililer tarafından izin verildiği durumlarda gerçekleştirilen ender bir olaydır. Anatomi profesörü Dr. Tulp, öğrencilerinin karşısında oturmakta ve boşluğa doğru bakmaktadır. Öğrenci doktorların adı, arkadaki merkezi figür tarafından tutulan bir kağıtta yazılmaktadır. Masanın üstündeki ceset diyagonal olarak yatmaktadır. Her nasılsa, biraz kısalmış olarak görülmektedir. Başlarında şapka olmayan doktorlar, yüzlerini çerçeveleyen beyaz yakalı, siyah giysiler giymişlerdir. Yüzlerindeki ifade, sözde dikkatten, yoğun dikkate kadar ulaşmaktadır. Duvarların ve giysilerin koyu tonları, canlı pembemsi ten rengiyle, ölümün sapsarı rengi arasındaki karşıtlığı kuvvetlendirmektedir” (Eroğlu, 2007: 296).

Bu resim tarihsel bir belge niteliği taşımaktadır. Resimde cerrahların bir kadavrayı incelemek için katıldığı konferansta Rembrandt, cerrahlardan birinin eline katılımcıların listesini tutuşturmuştur. Resimde geçen olayla Hollanda’ya özgü olan bu grup portresi, hatıra resmi olmaktan çıkmaktadır. Figürleri ilginç bir düzenleme içinde sunarak, bu resimdeki piramidal

şekilde sunduğu gibi, doğal bir görünüm sağlamayı başarmıştır. Barok dönemin ışık etkisiyle beraber resimde ele alınan figürler parçalanmış olup, Rönesans'ta bütün olarak görünen insan bedeni Barok döneminde yer yer ayrıntılı bir şekilde kendini göstermektedir.

### 1.5. Rokoko ve Neo-Klasisizm Dönemi

“18. yüzyılın ilk yarısında, barok stili hemen izleyen stile rokoko adı verilir. Rokoko, genel anlamda, ince, dekoratif bir stildir” (Kınay, 1993:120). Barok'un son aşaması olan Rokoko resim sanatında figür, süsleyici ve sahte bir güzellik anlayışı içinde kendini göstermektedir. Barok'un ağır, devasal resimlerine karşılık, zarif, neşeli ve küçük figürler dikkati çekmektedir.

Krausse'a göre Rokoko sanatı ve ressamlarına bakıldığında görülen şudur:

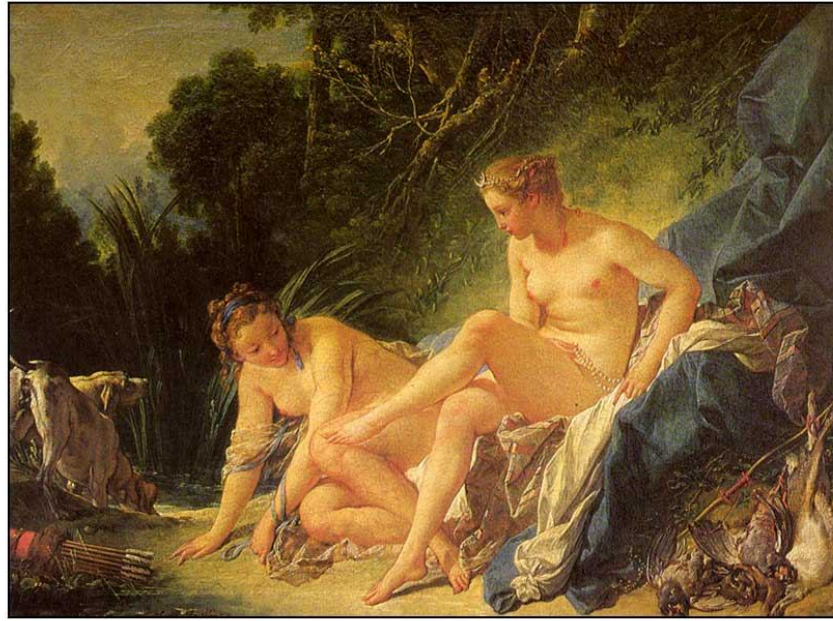
“Fransız Rokoko ressamı artık Poussin'in geniş yüzeyli, belirgin konturlara sahip, kuralcı ve klasik üslubundan hazmetmiyorlardı. Yeni mihenk noktaları Rubens'ti. Aradıkları yasama zevkini ve hafif erotik atmosferi, canlı renkleri, dolgun malzemeyi, anlatımı zirveye taşıyan kompozisyon seklini Flaman ressamın eserlerinde bulmuşlardır” (2005: 46).

Fransız Rokoko resminin hiç şüphesiz en önemli ve belki de sembolü olabilecek kişi Antoine Watteau olmuştur. Zarif, yumuşak ve pırıltılı renklerle kaynaşmış neşeli ve sevimli bir tekniği olan sanatçı devrin burjuva yaşamından olduğu kadar yüksek tabakanın zevklerine yönelik konulardan kaynaklanan eserler de vermiştir. En çok tanınan yapıtı “Gilles” adlı eseridir. Bu eserde, resimlediği kişi büyük olasılıkla sanatçının kendisi sanılmaktadır. Rokoko'nun önemli sanatçılarından bir diğeri François Boucher'dir. Boucher resimlerinde, sosyeteyi Watteau gibi, rüyalandaki bir bahçe içinde göstermiyor, dünyada yaşayan güzel Grek tanrıçaları şeklinde sunmuştur. Olgun kadın vücutlarına, çocuksu çehreleri yakıştırmıştır (Turani, 1999: 486).

“Diana'nın Banyosu” (1742) (Resim 4) adlı eserinde bu vücut kompozisyonunu görüyoruz. Onun tuvaletli vücutları, zarif bol kumaşların çevrelediği, çağlayanların aktığı itibari, zengin bir doğa içinde gösterilmiştir. Doğanın en güzel gizli



köşeleridir, onun figürlerini yakaladığı yerler. Bu hayali pitoresk atmosfer için, sanatçılar atölyeden çıkarlar. Ancak Barok resimde yalnız Hollanda'da gördüğümüz gerçekçi peyzajın, Fransa'da itibari bir dekor olarak yerleştiği görülür. Boucher'nin hayali, pitoresk peyzajı içinde gösterdiği hafif figürlerini, Tiepolo'nun üslubundan aldığı düşünülür. "Venüsün Doğuşu" (1740) adlı eserinde, biz aynı tipleri, aynı itibari manzaraları değerlendirdiğini görürüz. Bu itibarlığın Rokoko resminde neden benimsendiği bilinemez. Ancak Fransa'nın, klasisist döneminde de ideal bir itibarlık içinde kaldığı görülmüştü" (Turani, 1999: 486).



**Resim 4. François Boucher, "Diana'nın Banyosu", 1742, 57x73 cm,  
Tuval Üzerine Yağlıboya**

Neo-Klasisizm; İtalya, Fransa ve Almanya gibi Avrupa'nın birçok ülkesinde, Yunan ve Roma örneklerine dayanarak, Rokoko sanatının zarif, süslü ve yapay üslubuna bir tepki ve Antik Çağ sanatına karşı yeni bir hayranlık olarak doğmuştur. Bu dönemde Rönesans'taki gibi figür, sanatın temel konusu olmaya devam etmiş ve daha çok Roma'dan alınan değerlerle oluşturulmuştur. Bunlar antik dönem heykelleri gibi anıtsal, sağlam, idealize edilmiş figürlerdir ve eserlerde figürler erdemli, ağırbaşlı kişiler olarak nitelendirilmişlerdir. Çıplaklık daha çok erkek figürler için geçerlidir; cinsellikten çok erkeksi ve kahramansı özellikler ön plana çıkarılmıştır. Örneğin Neo-Klasisizmin öncüsü olan Jacques Louis David, Fransız ihtilalinin eşliğinde bu özelliklerde eserler vermeye başlamıştır (Krausse, 2005: 51-52).

“Fransız İhtilali’nin liderlerinden biri olan Marat, fanatik bir genç kadın tarafından banyosunda öldürülünce, David onu davası için ölen bir şehit olarak resimledi. Belli ki banyoda çalışma huyu varmış Marat’ın. Bu yüzdenden de küvetin yanına masamsı bir şey yerleştirmiş. Saldırgan kadın ona bir dilekçe vermiş ve onu tam dilekçeyi imzalarken öldürmüştü. Durum ağırbaşlı ve saygın bir resim için pek uygun görünmüyor ama David, polis kayıtlarındaki gerçek ayrıntılara sadık kalarak, o anı bir kahramanlık sahnesi haline getirmeyi başarmış görünüyor. David, Yunan ve Roma heykellerini inceleyerek, vücuttaki kasların ve kirışlerin nasıl hacimlendirileceğini ve vücuda soylu bir güzelliğin nasıl verileceğini öğrenmiş. Aynı zamanda klasik sanatlardan, yapıtta oluşturulması istenen ana etki açısından önemli olmayan önemli olmayan ayrıntıları atmayı ve sadeliği amaçlamayı da öğrenmiş” (Gombrich, 2004: 485).



**Resim 5. Jacques-Louis David, “Marat’ın Öldürülmesi”, 1793, 165x128.3 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya**

David portrelerinde daha doğal ve daha gerçekçidir. Çünkü sanatçı modele benzeyen figürler yapmak zorundadır. David’in portreleri ve belirli bazı eserleri neo-klasik ilkelere uyararak yaptığı eserlerinden çok daha değerlidir. Marat’ın Ölümü (Bkz. Resim 5) adlı eserinde dramatik ifade en yüksek noktaya ulaşmıştır (Kınay, 1993: 142).

## 1.6. Romantizm ve Realizm Dönemi

Romantizm, 18. yy Avrupa'sının heyecan ve coşkusunu, özgürlük tutkularını dile getiren bir akımdır. Neo-Klasisizme karşı bir tepki olarak doğan Romantizmin başlıca özelliği, ifadeye, duyguya ve akıldışı olana önem vermesidir. Fransa'daki romantik sanatçıların eserlerinde figür, önemini korumaya devam ederken, daha canlı ve hareketli bir anlatım söz konusu olmaya başlamıştır. Figürlerde, güzellikten çok, gerçeğin üzerlerinde uyandırdığı etki araştırılmaktadır. Yaralı, hasta, ölü, parçalanmış, ya da acıdan kıvranan bedenler, figürlerin yüzlerindeki ifade, hatta psikolojik durumlarını aktarır hale gelmiştir.



**Resim 6. Eugene Delacroix, "Halka Önderlik Yapan Özgürlük", 1830, 260x325 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.**

Romantizm resim sanatında tarihi ve savaş konulu resimlerin daha fazla işlendiği görülmektedir. Romantik figür ressamlarının en önemli temsilcisi olan Delacroix'nın en tanınmış eseri "Halka Önderlik Yapan Özgürlük" (1830) isimli eserinde, "Bir elinde Fransız bayrağı, diğerinde süngü tutan kadınla sembolize edilen hürriyet ve değişik halk kesimleri ilginç bir düzenlemeyle bir araya getirilmiştir" (Beksaç, 2000: 83).



Realizmde ise figür önemli bir rol oynamaktadır. Realist sanatçının amacı, yüzyıllardır süren akademik kurallara göre resim yapmak değil, gördüğünü tuvale aktarmaktır. Figürlerde her şey olduğu gibi, tüm gerçekliğiyle verilmiştir. Doğaya bağlılık kaygısı, halk arasından seçilen sıradan modellerle resimlerde işlenmektedir. Realist ressamlar, Klasik ressamların figürlerinde kullandıkları hareket ve mimikleri, yapay ve kaba bir biçimde duygusal bulmuşlardır. Konular günlük yaşamdan seçilmiş ve sıradan insanlar betimlenmiştir.



**Resim 7. Jean François Millet, “Başak Toplayan Köylüler”, 1857,  
83,5x111cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.**

“Burada ne dramatik bir olay betimleniyor ne de güldürücü bir öykü. Sadece, hasat sırasında tarlada çalışan üç kişi görülüyor. Bu insanlar ne çok güzel, ne de çok zarif. Bu resimde idealleştirilmiş bir kır manzarası yok. Köylü kadınlar ağır ve yavaştan çalışıyorlar. Hepsi kendini işe vermiş. Millet, bu kadınların güçlü vücutlarını ve kararlı davranışlarını vurgulamak için elinden geleni yapmıştır. Onları, arka plandaki güneşli parlak düzlikle kontrast yapan basit dış çizgilerle belirgin bir şekilde biçimlendirmiştir. Böylece bu üç köylü kadını, akademi öğretisine uyan resimlerdeki kahramanlardan daha doğal ve inandırıcı bir saygınlığa bürünmüşlerdir. İlk bakışta rastlantısal gelen düzenleme, bu sakin denge izlenimini pekiştirmektedir. Figürlerin gerek hareketlerinde, gerek dağılımlarında, tüm tasarıma denge veren ölçülü bir ritim vardı. Bu ritim, Millet’in hasat sahnesini ne kadar ağırbaşlı bir ciddiyetle algıladığını hissettirir bize” (Gombrich, 2004: 508-511).

## 1.7. Empresyonizm ve Post-Empresyonizm Dönemi

Modern resmin başlangıcı sayılan Empresyonizm ve onların tekniğini daha bilimsel bir şekilde geliştiren Neo-Empresyonistlerin resimlerinde, nesnel, duyusal, içerikten yoksun bir nitelik söz konusu olup, figürler önemini kaybetmiştir. Resimlerde “Derinlik boyutu kaldırılmış, her şey silüetlere indirgenmiştir. Kontur yoktur, figürler fondan renk farklarıyla ayrılırlar. Bunlar ya tam cepheden ya da profilden verilmiş, yalınlaştırılıp silindirik biçimlere dönüştürülmüşlerdir” (Inankur, 1997: 75). Empresyonistlerde figürler kentli halk arasından seçilmiş, biçimler basitleştirilmiş ve temel öğelerine indirgenmiştir. Amaç bir izlenimin aktarılması olduğu için formlar, en genel hatlarıyla verilmektedir. Degas, Manet ve Renoir gibi sanatçıları figürlü kompozisyonları bu özelliklerinden ötürü tercih etmişlerdir.

19. yüzyıl resim sanatında insan figürünü bütünüyle farklı bir yöne doğru çeken Edouard Manet olmuştur. Özellikle Manet’in “Kırda Öğle Yemeği” (Bkz. Resim 8) adlı resmi bu değişimin öncüleri arasındadır.

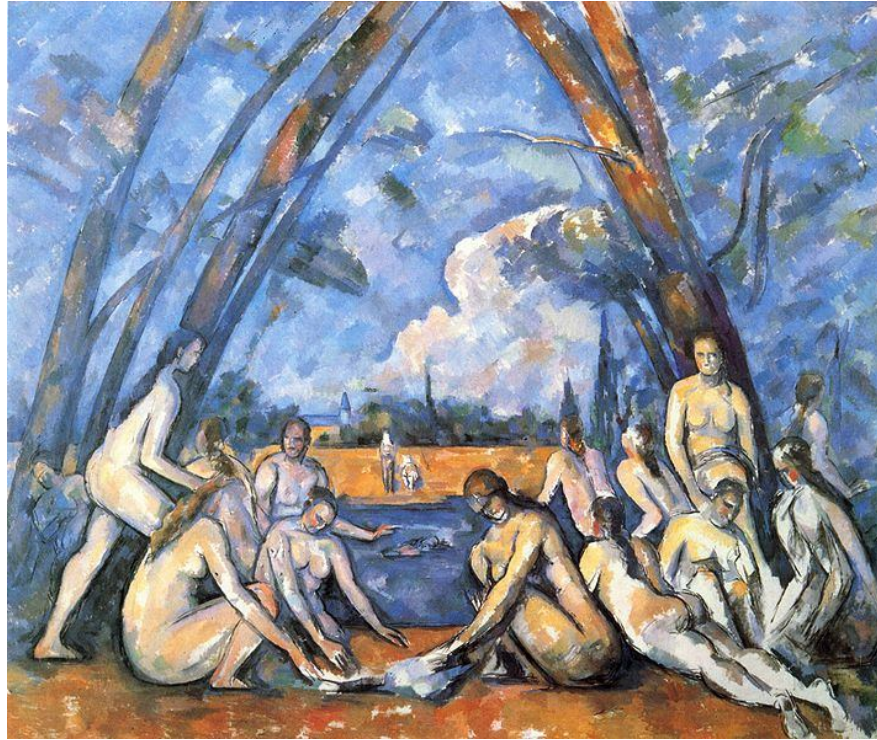


Resim 8. Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 1863, 214x270 cm,  
Tuval Üzerine Yağlıboya

“Manzaradan çok insan figürleri betimlemiştir. Alansal boyama tarzı ve konturlarını gayet belirgin çizmezi, resimlerindeki kişilerin arasındaki bağlantıyı koparır ve aralarında hiçbir iletişim yokmuş izlenimini yaratır. Manet figürlerini bir natürmortun elementleri gibi kullanırdı; adeta kendi hayatları yoktur ve ressamın kompozisyonlarında birer yüzeysel şekil olarak var olurlar. Manet’in resimlerindeki her şey titizce sahneye yerleştirilmiştir; tüm nesnelerin yerleri önceden bellidir ve insanlar takındıkları yapay pozlarda gayet donuk dururlar” (Krausse, 2005: 71).

Manet’in “ Kırda Öğle Yemeği” adlı resmindeki çıplak kadın figürü, geçmiş dönemlerdeki gibi mitolojik veya hayali olmaktan uzaktır; ayrıca idealize de edilmemiştir. Sanatçı iki erkek figürü arasına sıradan, gerçek bir kadın niteliğini taşıyan bir figür yerleştirmiştir. Eserde, geleneksel bir konu ve kompozisyon kullanılmış olmakla birlikte, resim duygusal içerikten arındırılmıştır.

Paul Cezanne gibi Vincent Van Gogh, Georges Seurat ve Paul Signac da derin anlamlar yükledikleri eserleriyle Post-Empresyonizm akımında derin izler bırakmışlardır.



**Resim 9. Paul Cezanne, “Yıkandan Kadınlar”, 1906, 208x249 cm,  
Tuval Üzerine Yağlıboya**

20. yy sanatını derinden etkileyecek sanatçılardan biri de, kullandığı kendine özgü anlatım diliyle resim sanatına yeni bir bakış açısı getiren Paul Cezanne'dır. Sanatçı daha çok manzara ve ölü doğa ağırlıklı resimler yapmış ve figürlü kompozisyonlara da yer vermiştir.

Cezanne için resim bir yapı sorunudur ve sadece bununla yetinmektedir. Sanatçının görevi, düz bir yüzeyi bir takım renkler ve çizgilerle doldurmak ve üç boyutlu motifleri bu yüzeye resmetmektir. Bu durumda insan bedeni, diğer nesnelere arasında bir nesne olmaktan öteye geçemez ve sanatçı, insan bedenini tıpkı diğer nesnelere işlediği gibi ele almaya çalışmıştır. Doğadan aldığı çizgi, renk ve tonları bir süzgeçten geçirerek, doğayı silindir, küre, koni gibi en temel biçimlere indirgemekte ve tüm psikolojik, dramatik ya da cinsel imalarla soyutladığı insan figürlerini de aynı nesnellikle yorumlamaktadır (Ergüven, 2002: 119-120).

Portreler dışında "Yıkananlar" başlığı altında yaptığı seri resimlerde, figürler doğanın bir parçası haline gelmişlerdir. Cezanne, çıplak figürlerini çok çeşitli pozlarda resimlemiş, onların kişilik özellikleri önemsememiştir: Figürlerinde fiziksel güzellik arayışı da görülmez, Yıkananlar'da genellikle hantal ve çoğu kez deforme vücutlu resimlerdir. "Cezanne için önemli olan nesnenin olduğu gibi değil gözün algıladığı şekilde tuvale aktarılmasıdır" (Beksaç, 2000: 96). Bu ifadeden yola çıkarak Cezanne için figürlerin anatomisindeki bozukluk önemli değil, önemli olan resmin renk ve form dengesidir.

## 1.8. Sembolizm ve Nabiler Dönemi

Sembolizmde sanatçı, figür veya nesneye, özgün simgesel bir anlam yüklemeye başlamıştır. O zamana kadar dinsel ve mitolojik kökenli ortak simgesel dil, bütünüyle yok olmamakla birlikte, yavaş yavaş yerini sanatçının özgün simgesel diline bırakmaya başlamıştır. Bu dili başarıyla kullanan sanatçılardan biri Paul Gauguin'dir. Sembolist sanatçıların öncülüğünü yapmış olan Gauguin, ilkel sanatın cazibesine kapılmış, bu düşüncesini biçim ve renklerle belirtmiş, figürlerine yansıtmıştır. Gauguin'nin resimlerinde sıklıkla belirgin kontur çizgilerine rastlanmaktadır. Deformasyona uğramış, yalınlaştırılmış kadın figürlerine yoğun bir cinsellik yükleyerek yansıtmış, yerlilerin günlük hayatlarını, düşsel ve büyümlü bir mekân içinde resmetmiştir (Cassou, 1999: 31).



Sembolistler, sembolik anlatım yoluyla; rüya, hayal ve fantezilerin alışılmamış algılarını iletmeye çalışmışlardır. Empresyonizme tepki şeklinde oluşan Sembolizm'de figürler, fanteziler, rüya ve hayaller gibi değişik olayların fırça oyunları ile deforme edilerek resmedilmişler ve genel form içinde yine objektif görünülerinden uzaklaşma yoluna girmişlerdir. Bu tarzı benimseyen James Ensor'un resimlerindeki figürlerin yorumlarında da bu özellikleri görmek mümkündür. Ensor iğrenç maskeli suratlar ve hortlaklar resimlemekte ve deformasyona uğrattığı yüzlerle dikkat çekmektedir. (Bkz. Resim 10)



**Resim 10. James Ensor, "Entrika", 1890, 90x150 cm,  
Tuval Üzerine Yağlıboya**

"Nabiler, 1889-1899 yılları arasında faaliyet gösteren Fransız ressamlar grubudur. Gauguin'in düz ve saf renk tekniğinden etkilenmiş, Sembolizm hareketiyle bağıntılı eserler meydana getirmişlerdir. Grup, adını İbranice peygamberler anlamına gelen sözcükten almıştır" (Tansuğ, 1992: 260).

Sanat kendini sembollerle anlatan bir dildir diyen Paul Gauguin'i izleyen Paul Serusier ve etrafında toplanan Nabiler ise izlenimci geleneği reddeden bütün sanatçıları yol gösterici olarak benimsemişlerdir. Sanatçı ve eleştirmen olan Maurice Denis Nabilerin resim anlayışı hakkında: "Resmin bir tablo bir Savaş Atı bir Çıplak Kadın tasviri ya da herhangi bir konu olmadan önce, birbiriyle belirli bir düzeyde yan yana getirilmiş renklerle örtülü düz bir yüzeydir" (Kinay, 1993: 218) demiştir.

Konu olarak günlük hayatın çeşitli olaylarını ele alan Nabiler, iki boyutlu mekân kavramına önem vermiş, figürlerinde gereksiz detaylardan kaçınmış, sade bir anlatım kullanmışlardır. Dinsel ve felsefi konuları önemsemiş olan Nabilerin bu düşünsel yönleri figürlere yansiyarak mistik bir atmosfer oluşturulmuştur. Figürler, deforme edilerek açık-koyu, dolu- boş formlarla oluşturulan kompozisyonlarda yer almışlardır. Vuillard'ın "Yatakta" tablosu (Bkz. Resim 11) Maurice Denis'nin resim tanımına tümüyle uyan bir resimdir.



**Resim 11. Edouard Vuillard, "Yatakta", 1891, 74x92 cm,  
Tuval Üzerin Yağlıboya**

### **1.9. Fovizm, Expresyonizm ve Kübizm Dönemi**

Fovizm 1898-1908 yılları arasında Henri Matisse tarafından Fransa'da geliştirilen bir sanat akımıdır. Bu hareketin en önemli temsilcisi Matisse, Rouault, Vlaminck ve Derain'dir. İsimleri 1905 yılında gerçekleştirdikleri bir sergide ilk kez duyulmuştur. En önemli özelliği, tüpten çıkmış gibi çığ ve canlı renklerin doğrudan kullanımınıdır.



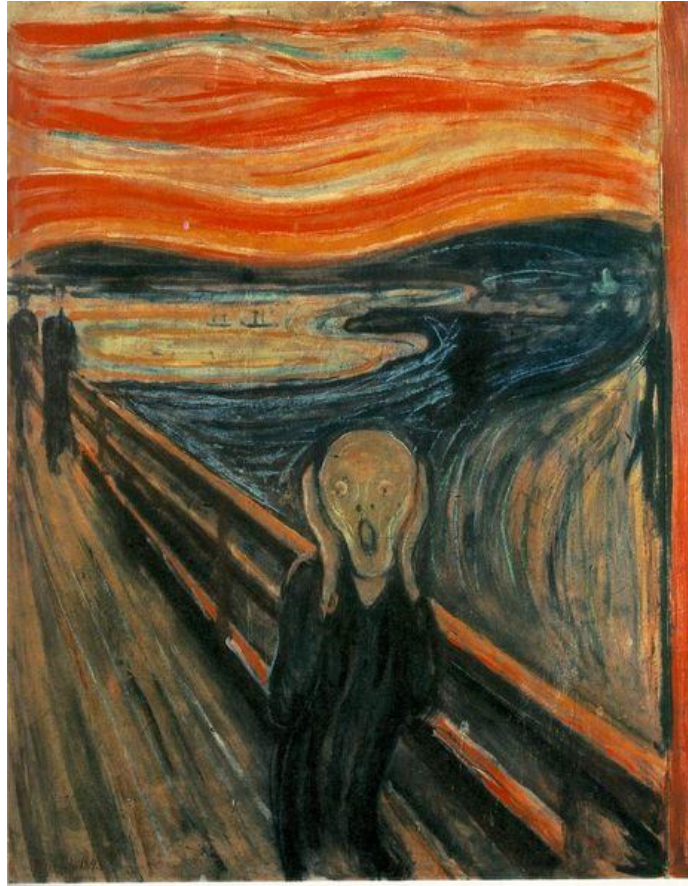
**Resim 12. Henri Matisse, "Dans", 1909-1910, 260x391 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya**

Matisse' in Dans isimli büyük tablosu (Bkz. Resim 12) stilinin karakteristiklerini yansıtmaktadır. Tabloda el ele tutuşup halka oluşturmuş, dans eden beş adet kadın figürü resimlenmiştir. Figürler parlak kırmızı; fon, koyu yeşil ve sema olabildiğine mavidir. Figürler geniş kontur çizgileriyle sınırlandırılmıştır. Vücut parçaları, sanki birbirine eklenmiştir. Hareket çok canlıdır (Kınay, 1993: 227).

20. yüzyılda figür, en büyük değişimini Expresyonizm akımında yaşamıştır. Bu akım kapsamında ortaya çıkan her sanatçı, figür dünyasını kurcalamış, yeni yeni plastik yapılar ortaya koymak için çalışmışlardır.

Edvard Munch, 20. Yüzyıl Avrupa sanatını ve özellikle de Alman ekspresyonistlerini etkileyen ve 19. Yüzyılın sonunda, geleneksel olandan uzaklaşıp, öznel olana yönelen öncü sanatçılardandır. Munch'un yaşadığı ülke aslında depresyon ve benzeri ruhsal rahatsızlıklar için resim yapmaya elverişlidir. Edvard Munch da, bu genel depresif durum, bir de özel yaşantısında geçirmiş olduğu deneyimler, sanatına olumlu olarak yansımıştır. Resimlerinde kullandığı kadın ve erkek figürlerine yüklediği anlamlar bu bunalımları yansıtmaktadır. Sanatçının kullandığı kadın figürleri çoğu zaman anne ve sevgili tiplerinin değişik yansımaları olarak karşımıza çıkmakta; erkek figürlerinde ise daha çok kendini yansıtmaktadır. Munch'un

resimlerdeki kadın ve erkek figürleri, dalgalı renk alanlarıyla oluşturulmuş silüetler halinde kendini gösterir; bunlar kanlı canlı varlıklar değil de, her an değişebilecek niteliklere sahip akıcı formlar olarak betimlenmiştir (Cassou, 1999: 114-117).



**Resim 13. Edvard Munch, "Çığlık", 1893, 84x66 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya**

Sanatçının "Çığlık" (Bkz. Resim 13) adlı eserinde kullanmış olduğu figür, dışavurumcu etkiler göstermektedir.

"Bütün çizgiler, resmin odak noktasına, yani çığlık atan başa doğru gidiyor gibi. Sanki tüm sahne, o çığlığın acısına ve heyecanına katılıyor. Çığlık atan kimsenin yüzü gerçekten karikatür gibi çarpılmış. Fal taşı gibi açılmış gözler ve oyuk yanaklar, kafatasını anımsatıyor. Korkunç bir şeyler olmuş mutlaka ve resmi daha da rahatsız edici yapan bu çığlığın nedenini hiçbir zaman bilemeyecek olmamız"dır (Gombrich, 2004: 564).



Korku ve dehşet içinde kasılmış bedeni ile ağzı açık bir kurukafaya benzeyen figür, doğanın çığılığını duyan ve haykıran sanatçının kendisidir. Genel olarak değerlendirildiğinde, sanatçının resimlerinde kullandığı figürler, anlatmak istediği şeyler doğrultusunda kullanmış olduğu bir araçtır.

Diğer yandan Pablo Picasso, farklı sanatsal eğilimler sergilediği dönemleri yaşarken, figüre sürekli ağırlık veren bir sanatçı olmuştur. Seçtiği figürler, genelde kendi yaşamının ve iç dünyasının özelliklerini, simgeler aracılığıyla yüklediği duygu ve düşünceleri biçimsel olarak yansıtmıştır. Eserlerinde yoğunlukla kullandığı mavi renk, yakın arkadaşını kaybetmiş olmanın getirmiş olduğu melankolik Mavi Dönemi yaşamasına neden olmuştur. Derin bir karamsarlığın yoğun bir biçimde hissedildiği bu dönem resimlerinde figürler, dışlanmış, kederli, suskun, sefalet içinde, acı çeken, yalnızlık hissini artıran boş veya tanımlanamayacak bir mekân içindeki, hangi çağda yaşadıkları belirsiz yoksullar, körler, dilenciler halinde kendini göstermektedir. Bunlar uzatılarak deforme edilmişlerdir. Donuk ve sabit bakışlı, durağan, içe kapanmış bu figürlerin yüzlerinde daha çok durumu kabulleniş ve umutsuz bir bekleyiş izleri görülür. Yoğunlukla hissedilen karamsarlık ifadesini, sanatçının ruhsal durumunu yansıtan mavi rengin bileşiminden alır. Figürler arasındaki ilişki ve figüre yüklediği anlamlar Picasso'nun yaratma sürecinde kendiliğinden oluşmuştur (Turani, 1999: 584-585).

Picasso'nun bir önceki döneminin mutsuz analarının, hasta çocuklarının, kör dilencilerinin yerini Pembe Dönem'in palyaçoları, akrobat ve oyuncularını alır. Hüznün hakim olduğu bu resimlerdeki insanlar da tıpkı Mavi Dönem'dekiler gibi kendi dünyalarında, birbiriyle pek de ilişkide olmayan, tanımlanması güç mekânlarda ele alınmışlardır. Uzatılmış figür anlayışı, yerini daha klasik bir anlayışa bırakmış, bunun sonucu daha sağlam bir form anlayışı söz konusu olmuştur. Bu değişime, sanatçının o günlerde Yunan ve Roma sanatına olan ilgisinin yol açtığı söylenir (Walther, 1993: 24). Picasso'nun resimlerinde kullandığı figürlerle kendini özdeşleştirdiği görülür. Kılık değiştirme ve farklı rollere girme, sanatçının tüm sanatsal yaşamı boyunca karşımıza çıkmaktadır.



Resim 14. Pablo Picasso, “Avignon’lu Kızlar”, 1907, 244x234 cm,  
Tuval Üzerine Yağlıboya

Sanatçı “Avignon’lu Kızlar” (Bkz. Resim 14) adlı çalışmasında, artık Mavi ve Pembe Dönem’lerinin melankolik ve düşsel dünyalarından, form ve espas araştırmalarına ağırlık vereceği bir döneme geçmektedir. Kübizm’in ilk izlerinin görülmeye başladığı bu çalışmayı Yılmaz şöyle yorumlamaktadır:

“Kompozisyonda beş tane kadın figürü var. Dördü ayakta, biri oturmaktadır. En soldaki figür yandan, arkadaki üç figür cepheden, oturan ise arkadan (fakat yüzü önden) gösterilmektedir. İlk üç kafa, soldan sağa, resmin üst tarafında sanki bir portre üzerindeki düzenli notalar gibi bir ritim oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Son iki kafa ise aksak bir ritmi çağrıştırmaktadır ki burası, resmin en aykırı bölgesidir. Figürlerin rengi olarak pembe, bu resimde hala direnmektedir; ama artık parçalanmış biçimler yüzünden egemenliğini yitirmek üzeredir” ( 2005: 40).

Figürlerde ilk dikkati çeken özellik, keskin ve sert bir anlatımdır. Resmin sağ yarısındaki her iki figürün yüzlerini bozmuş, Afrika masklarını andırıcı bir hale getirmiştir. Keskin, köşeli hatlarla verilen vücutların değişik açıdan görünümüleri birleştirilmiş, insan figürünün bütünlüğü bozulmaya başlanmıştır. Daha sonraki resimlerinde figürler şematik tiplere dönüşmüştür. Bir takım geleneksel işaretlerle onların kadın ya da erkek oldukları belirlenebilmekte; erkekler bıyıklarıyla, kadınlar ise stilize edilmiş göğüsleriyle ayırt edilmektedirler. Bu aşamadan itibaren insan figürü, özellikle kübist dönemin sonuna kadar kullanılmış olup, şişe, bardak, keman gibi ölü doğa nesnelere daha sonraki eserlerinde kendilerini göstermektedir. Picasso'nun yeni bir gerçekliği ifade etmeye çalıştığı form arayışında bunlar bir araç haline gelecektir (Lynton, 2009: 52-54).

“Avignonlu Kızlar’ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır: Resimde açıkça görülebileceği gibi oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden, hem profilden görünmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilmek olanağı vermektedir” (Antmen, 2009: 47).

Sonuç olarak Picasso, figürü Kübizm Dönem’inde herhangi bir duygusal, düşünsel, mitolojik veya metafiziksel anlam yüklemeksizin nesnel bir bakış açısıyla ele almıştır. Picasso'nun “Avignonlu Kızlar’ının, Cezanne’in genç dönem resimleri arasında yer alan “Yıkılanlar” dizisiyle ilişkisi açıkça görülebilmektedir.

## 1.10. Gerçeküstücülük, Soyutlama ve Figüratif Dönem

Akımın önde gelen temsilcisi olan Salvador Dali tüm gerçeküstücüler gibi bilinçaltının dışavurumuyla ilgilenmektedir. Salvador Dali daha doğmadan, anne ve babası onun için bir yaşama biçimi çizdiği bilinmektedir. Böyle bir ortamda büyüyen Dali, hayata karşı sevinç ışıklarıyla sarılamamaktadır. Ölen bir kardeşin yokluğunu gidermek, başka bir yaşamın içini doldurmak üzere dünyaya getirilmiştir. Bu koşullar içinde dünyaya gelip, büyüyen bir çocukluk döneminden geçmiştir. Aslında her insan baş edemediği psikolojik baskıların etkisiyle kendi yalnızlığına gömülmüştür. İşte böyle bir psikolojik baskıyı derinden hisseden sanatçının kendini olağanın dışında hissetme duygusu onu hep farklı arayışlara itmiştir. Bu kişilik özellikleri sanat yaşamında da kendini göstermiştir (Passeron, 1990: 144). Bu duygularla

Salvador Dali çocukluğundaki, belki de onun kişiliğinde derin yaralar açan bilince tepki olarak, bilinçaltı resmi olan gerçeküstücülüğe yönelmiştir. “Eserlerinde zihinsel algı yeteneklerini yoğunlaştırarak, objektif konuları değerlendirmeye çalışmıştır. Gizli şeyler, bellek verileri, psikolojik çapraşıklıklar eserlerinde temel öğelerdir” (Şahin, 2006: 429). Figürleri var olmayacak düşsel bir ortamda bir kompozisyon içerisinde sunmuştur.

“30’lu yılların ortalarına doğru Dali’nin yapıtlarından bazılarının adları, belirgin siyasal yan anlamlar taşımaya başladı. Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapım (İç Savaş Sezgisi) da bunlardan biridir. Kendini “içsel nöbetlerin ressamı” diye tanımlayan Dali, sezgi’sini nasıl İspanya İç Savaşı’ndan altı ay önce tamamladığını anlatır. “Kolları bacakları ayrılmış ve kendisiyle dalaşan, sanki kendi kendini boğmaya çalışan kocaman bir figürü” içeren resim, “ birkaç haşlanmış fasulyeyle süslenmiş” tir. Peki, bu döneme özgü ‘siyasal olmayan’ çizgideki öbür resimleriyle aynı özelliklere sahip bu tablonun siyasal boyutu neresindedir? Gözlerimizin önündeki görüntü- küçük bir komodine dayanmış ve bir yanda fosilleşmiş bir ayak, öte yanda yamru yumru çarpılmış bir el tarafından taşınan, insan kol ve bacaklarından oluşmuş tuhaf yapı- bu konuda pek bir ipucu vermiyor. (...) Sahip olduğu dayanılmaz iç gerilim, öğeleri arasında görünüşteki bağlantısızlıkla ters düşen bu yapının en tepesinde acıdan kıvranan bir insan yüzü yer alıyor. Değişik vücut parçaları arasındaki bu acı verici ölçüdeki kopukluk ve bütünüyle doğaya aykırı ilişki, ressamın “tarihsel bir olay değil, yazgı belirleyici bir afet” diye tanımladığı iç savaşın bir metaforu olarak değerlendirilebilir” (Leroy, 2006: 40).



**Resim 15. Salvador Dali, "Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı (İç Savaşın Önsezi)", 1936, 100x99 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya**

Salvador Dali figürü tüm doğallığıyla çalışabildiği gibi, figür deformasyonunun ifadeciliğini de çok iyi vurgulama başarısını göstermiştir. Örnek olarak "İç Savaşın Önsezi" (Bkz. Resim 15) adlı eseri gösterilebilmektedir.

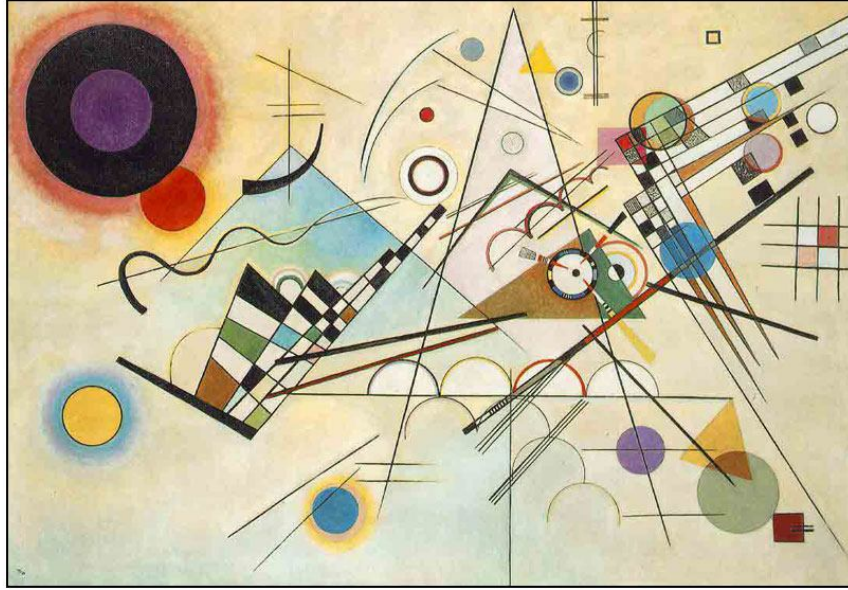
"Dali'nin eserlerinde anatomik vücut etütlerini görürüz. Bu, ressamın sürrealist bir sanatçı olmasını önlemez. Çünkü o, bu sağlam anatomili vücutlara, çağın sürrealist görünüşünü kaynaştırmıştır. Böylece, bu dünyanın yapısına sahip vücutlar onun tarafından sürrealist dünyaya sokulmuşlardır. Demek ki Dali, Metafizik resim'deki gibi, insanların kendi dünyasında yabancılaştırmaktadır" (Turani, 1999: 618).

Genel olarak Sürrealist sanatçılar, eserlerinde ayrıntılara yer vermiş, doğrudan doğruya bilinçaltını yansıtan ve figüre fantastik boyutlar kazandıran resimler yapmışlardır.

Geçmişten 20. yy 'a kadar insanın resim içindeki konumlanışı değişmiştir. Figür, resim içerisinde ki anlatısını yitirerek bir değişime uğrayarak yeni bir öge oluvermiştir. Soyutlama içerisinde bazen renk, bir figürün yerini alacak bazen bir çizgi, figürün sancısını yansıtacak güce gelmiştir.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte icat edilen fotoğraf makinesi, resim sanatının görüntüleri kaydetme görevini üstlenmiştir. Ressamın, nesnenin optik görüntüsünü yakalamada yararlandığı akademik etütlere, modelden çalışmalara artık gereksinim kalmamıştır. Optik görüntülü portreler, manzaralar, akademik desenler önemlerini yitirmeye başlamıştır. Düne kadar sanatçı, nesnelere geçici olan doğasını yenebilen ve onların görüntüsünü sonsuza kadar koruyabilen bir insan olup, bu görev, fotoğraf makinesinin bulunmasıyla fotoğrafa yüklenmiştir. Endüstriyel ortamın yarattığı genel huzursuzluk karşısında, kişinin önce kendi iç dünyasına çekilmesi, sonradan fotoğraf makinesinin ressamın görevini elinden almaya çalışması karşısında, plastik sanatlarda nesne ve figür anlatımı büyük oranda önemini yitirmiştir. Bu yüzden sanatçılar fotoğrafın giremeyeceği alanları araştırmak zorunda kalmışlardır. Sanatçı, sonunda doğada gördüğü nesneyi makinenin yapamayacağı biçimde parçalamış ve onun parçalarını, yine fotoğraf makinesinin yapamayacağı biçimde bir kompozisyon içinde göstermeyi başarmıştır (Serullaz, 1998: 12). Bazen figürler soyutlama yapılarak kullanılmıştır. Soyutlama tamamen zihne yönelen bir sanat olarak karşımıza çıkarak, yalnızca renk ve çizgi değerlerini esas alan bir resim anlayışıdır. Bu anlayışla resim yapmaya soyutlama, figürün tamamen yok edildiği anlayışa ise non figüratif resim denir. Kısacası figür, artık bildiğimiz insan tasviri olmaktan çıkmıştır.





**Resim 16. Wassily Kandinsky, "Kompozisyon VIII", 1923, 140x201 cm,  
Tuval Üzerine Yağlıboya**

Özellikle Kandinsky, resmin dış nesnelere ihtiyacı olmadığını, resimsel, görsel heyecanların soyut bir çizgi ve renk diline aktarılabilceğini ileri sürerek ilk figürsüz resimleri yapmıştır.

Figüratif bir sanatçı olan Francis Bacon'ın resimlerinde ise Kandinsky'nin eserlerinden farklı olarak insan figürü önemli bir rol oynamıştır.

"Sözlüklerin tanımlanmasına göre, figüratif resim; "Bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil eden bir resimdir". Ressam tarafından düşünüp gerçekleştirilen bir resim, "soyut resim" olarak ortaya konulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa, bu bir figüratif resimdir.(...) Figüratif resim, temsil ettiği şeyin yanılımasını verir, onu hatırlatır. Bu yanılısama, bizim görsel algılamamızın, gerçek iki boyutlu imgelere dönüştürülmesiyle gerçekleşir. "Figüratif resim bir ornatma (transpozisyon) sanatıdır. Ama bu ornatmaların, örneğin fotoğraftakilerden daha belirgin olan deformasyonlar olduğunu unutmamak gerekir. Üç boyutlu bir olayı gerçek iki boyut içinde anlatmaya çalışınca, zorunlu olarak deformasyon ortaya çıkar. Zaten figüratif resim, bu ornatma zorunluluğundan, anlatımcı bir netice alabildiği ölçüde sanattır. Her figüratif ressam deforme eder ama, kendi tarzında" (Erdok, 1977: 9).

Figürler gerçek bir mekân dışında kurgulanmış, çerçevelenmiş bir mekâna yerleştirilmişlerdir. Çizgiler veya üç boyutlu geometrik formlar içinde yerleştirilmiş figürler yalıtılmışlardır. Portreler dışında genelde, baş ve üst beden bölümlerinden oluşurlar. Yüzleri ve bedenlerinin herhangi bir bölümü deformasyona uğramıştır.

“Francis Bacon gençliğinde tanıştığı Gerçeküstüçülük’ten yola çıkarak geliştirdiği yeni ve öznel üslupla yüzyılımızın en ilginç sanat şahsiyetlerinden biri haline geldi. Konusu insandı. Figürlerini belirsiz, dörtgen mekânların içine yerleştirir ya da belli belirsiz cam odaların içinde acı çeken, ezilen yaratıklar olarak betimlerdi. Gayet net ve düzenli resmettiği mekânlarla, şiddete maruz kalmış gibi görünen figürlerinin çarpık görüntüleri şaşırtıcı bir zıtlık içindedir. Yaygın boya sürüş biçimi figürlerini soyuta götürür. Çoğunlukla yakın arkadaşlarını model olarak kullanan sanatçının figürleri birer çiğ et parçasına benzer. Resimlerini soyut bir düzlemde ele aldığımızda, eziyet çeken, hırpalanmış iç dünyaları betimlediğini anlarız” (Krausse, 2005: 118).

Bacon için insan ağzının önemi, çok nitelikli oluşundan ileri gelmektedir. Bacon’ın ağızları kimi zaman tahtında oturan bir Papa’nın veya tanımlanamayacak bir baştaki çığlık atan, ya da yalnızca açık bir ağızdan oluşan bir beden parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Figür bozulmaya veya çürümeye yüz tutmuş, bir çözülme aşamasında gibidir. “Velasquez’in X. Papa Innocent Portresi Üzerine Bir Çalışma” (Bkz. Resim 17) adlı eserini bu tarzdaki çalışmalarına örnek olarak gösterilebilmektedir.





**Resim 17. Francis Bacon, "Pope Innocent X", 1953, 153x118 cm,  
Tuval Üzerine Yağlıboya**

Bacon'nun figürleri genel olarak değerlendirildiğinde, güç simgesini taşıyan Papa figürlerine ve özellikle de figürlerin çığlık atan ağız bölümlerine önem verdiği görülmektedir. Bu figürler vahşet ve şiddet duygularıyla beslenerek, kesilmiş hayvan bedenleri ve çarpmıha gerilme konularıyla birlikte verilmektedirler. Figürlerin bütünlükleri bozulmuş, ağır bir deformasyon, parçalanma ve çözülme söz konusu olmuştur.

## BÖLÜM II

### 2. “FİGÜR YORUMLAMALARI” BAĞLAMINDA OLUŞTURULAN ÇALIŞMALARIN RESİMSEL OLARAK ELE ALINIŞ SÜREÇLERİ

#### 2. 1. Kompozisyon

Kompozisyon: “Yapıtı oluşturan öğelerin belirli düzen bağıntıları içinde bir araya getirilmesi ve bu çalışma sonucunda ortaya çıkan yapıtın kendisi” olarak tanımlanabilir (Sözen, 2011: 174).

Tez kapsamında oluşturulan çalışmalar meydana getiren elemanların organizasyonu ile birlikte, denge ve armoni de düşünülerek bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Resimlerde iç mekânda görülen figürler, çevrelerinde bulunan yatay, dikey ve çapraz bir şekilde arka plan önünde duran, kırık kenarlı, yuvarlak biçimli, düzensiz bir şekilde konulmuş çürümeye yüz tutmuş dokusu ile yaşanmışlık izi taşıyan nesnelere ile beraber çalışılmıştır.

Açık kompozisyon, “resim düzlemi üzerinde betimlenen gerçekliğin, gerçekte resmin sınırları dışında da sürüp giden doğal gerçekliğin bir parçası olduğu izlenimini verecek biçimde kompoze edilmesi” dir (Sözen, 2011: 14). Açık kompozisyonlarda konu tablonun bütün yüzeyine dağılmıştır, tablonun dışında da devam etmektedir. Tez kapsamında oluşturulan resimlerin genelinde açık kompozisyon uygulanmıştır. Genellikle resimlerdeki tek bir noktadan gelen ışık, tuval üzerinde betimlenen resimde açık bir kompozisyon yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Ana motifler kadraj içerisinde yer almasına rağmen, açık bir kompozisyon anlayışının tercih edildiği resimlerde, boş-dolu, açık-koyu, yatay-dikey, vb. formlar kullanılarak gözü rahatsız etmeyen zıtlıkların sağlanması amaçlanmıştır.

Tez kapsamında oluşturulan kompozisyonlar gerçek hayattan alınmış kompozisyonlar değildir. Çalışmaların oluşum aşamasında yapılan eskizlerde figür ya da

nesneler belirli bir düzen içerisinde parçadan bütüne kompoze edilmeye çalışılmıştır. Çalışmalar bazen tekli figür, bazen de birden fazla figür tercih edilerek resimlenmiştir. Genellikle mekân oluşturmada kullanılan ahşap görüntülerin yatay ve dikey tekrarı ile kompozisyonlara hareketlilik kazandırılmak istenmiştir.

Çalışmalar genellikle çatı katında resimlenmiştir. Eskilere olan ilgi nedeniyle çatı katları her zaman zihinlerde yer edinmiştir. Çatı katına girildiğinde dış dünyadan soyutlanıp her eşyanın üzerine sinmiş garip ama saf duygu düşünülmektedir. Mutlulukların, üzüntülerin ve yaşanmışlıkların dağınık çatı katına sinmiş anıdır. Herkesi böyle yalnızlığa düşüren bu duygu nedeniyle çatı katı mekân olarak çalışmalarda kullanılmıştır.

Uygulama çalışmalarında köpek figürü sıklıkla kullanılmıştır. Köpeğin geçmişten günümüze toplum yaşamında çok geniş bir yeri olduğu bilinmektedir. İnsanın can dostu olarak toplumda yer edinmektedir. İnsandan insana olan ilişki, dostluk, duyarlılık, insanla köpek arasında da olabilmektedir. Köpeğe arkadaş gözüyle bakıldığı oranda insan onu insanlaştırıyor, ona düşünceler, duygular, kısaca insani özellikler yüklenmektedir. Köpek, sadakati, bağımlılığı, eğitilebilmesi vb nedenlerle birçok sanatçıya konu olmuştur. Bu nedenle köpek figürü bu çalışmanın da konusu olarak farklı kompozisyonlarda yorumlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmalar dikdörtgen ya da kareye yakın tuval üzerine oluşturulmuştur. Dikdörtgen tuvaler bazen yatay bazen de dikey olarak kullanılarak kompozisyonlar güçlendirilmeye çalışılmıştır.

## 1.2. Renk

Renk, görsel olarak algılanan, birçok duygusal etkinliğe sahip olan ve estetik amaçlara hizmet veren bir elemandır. Tez kapsamında yapılan çalışmalarda renk kullanımı konusuna dair, en belirleyici tanımlama çok renklilik olacaktır. Yani renkçi bir anlayışa dayalı resim oluşumlarından söz edilebilir. Renk, anlatım dilinin önemli bir parçasıdır. Mekân içerisinde resimlenen figür ve nesnelerin hacmini, şeklini ortaya çıkarmak için daha çok sıcak

tonlarda renkler kullanılmıştır. Bu renkler çoğunlukla, kırmızı, turuncu ve sarıdır. Sıcak renklerin yanında soğuk renkler de kullanılmıştır. Kahverengiler, yeşiller, griler, morlar, maviler... Böylece sıcak-soğuk kontrastlar elde edilmeye çalışılmıştır. Rengin sıcak-soğuk etkileşimi yüzeylerde yer yer leke anlayışına dayalı olarak tamamlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmaların kuruyunca matlaşmaması ve başka bir renk ile teması halinde kirlenmesi nedeniyle siyah renk kullanılmamıştır. Onun yerine Kök Kırmızısı (Alizarin Kırmızısı), Lacivert (Ultramarine Mavisi) ve Zümrüt Yeşili (Emerald Yeşili) gibi renklerin karışımı sonucu ortaya çıkan koyu bir renk tercih edilmiştir. Bu karışımla elde edilen koyu rengin, yoğunluk derecesi, sıcak ve soğuk renge karşı eğilimi kontrol edilmesi amaçlanmıştır. Renklerin şiddetleri açık-koyu ve orta tonlar olarak yansıtılmıştır. Çalışmalardaki formlar bir rengin tonları ya da farklı renkler bir araya getirilerek yatay dikey fırça vuruşlarıyla boyanmıştır. Renkler, yüzeylerin bazı yerlerinde yoğun olarak bazı yerlerinde ise transparan bir şekilde kullanılarak etkilerin artırılması düşünülmüştür.

Tez kapsamında ele alınan resimlerin uygulama sürecinde karşılaşılan sorunlar teorik, uygulama ve teknik eksikliğidir. İlk zamanlarda boya kurutmak, sararmayı önlemek, hatta ince detaylara inebilmek için kullanılan teknik ve malzeme bilgisi yetersiz kalmış, özellikle resmin kurumamasından sonra renklerin matlaşması büyük sorun teşkil etmiştir. Renklerin matlaşmasını önlemek için, bir litre çözücüye (terebentine) bir şeker kaşığı reçine katıp eriyinceye kadar karıştırdıktan sonra süzme işlemiyle dibinde kalan tortular ayıklanmıştır. Daha sonra süzülen çözücüye yarım çay bardağı kadar haşhaş yağı eklenip kullanıma hazır hale getirilmiştir. Süreç içerisinde bu eksikliklerin inceleme ve uygulama sonucunda gidereceği düşünülmektedir.

Çalışmaların oluşum aşamasında kompozisyon düzenlenirken, çok ya da az sayıda figür bulunabilir. Bu biçimsel oluşumda kompozisyon renk tonlarıyla dengede tutulmaya çalışılmıştır. Yani kompozisyonun kurgusunda armoni, etken bir unsur olarak düşünülmüştür. Çalışmalardaki renk dağılımı ritmin sağlanmasına da yardımcı olmuştur; koyu açık renklerin yan yana bütün tuval yüzeyini dolaşması ile elde edilmeye çalışılmıştır.

### 2. 3. Açık-Koyu

Işık, cisimlerin her tarafını eşit miktarda aydınlatmadığı için açık- koyu farkları oluşmaktadır. Aynı renkte olan bir nesnenin ışık alan kısmının parlak ve açık olduğu, gölgede kalan kısmın ise sönük ve koyu olduğu gözlemlenmektedir. Tez kapsamında yapılan çalışmalarda ise gizli bir pencereden gelen ışık huzmesi, mekânı aynı şiddetle aydınlatmadığı için, ışığın geliş yönüne yakın yüzeyler açık, ışığa uzak ve arkada kalan yüzeyler de koyu görünmektedir.

Resimlerde bazen koyu zemin bazen de açık renkli zemin üzerine resimlenen nesne ve figürler, açık ve orta değerlerde etkiler oluşturmaya yönelik çalışılmıştır. Resimlerde açık-koyu ilişkisi kullanılarak istenilen yere uyan birçok değer (ton) kazandırılması amaçlanmıştır. Oluşan bu çeşitlilik, koyu içinde açık, açık içinde orta tonları alarak, resimlerde kontrastlık belirgin bir hale getirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmalarda en koyu ton, arka plan ve ışığın geliş yönüne uzak kalan yüzeylerdir. Işığa yakın nesne ve figürler ise orta ve açık, yer yer yine koyu tonlarda boyanarak tuval yüzeyinde hacim kazandırmak amacıyla yapılmıştır. Resimlerde açık-koyu değerler sıklıkla kullanılmaya çalışılmıştır.

### 2.4. Biçim-İçerik

Sanat eserini oluşturan elemanlar arasından biçim ve içerik birbirini bütünleyen iki öğedir. Her birinin varlığı diğerine bağlıdır. Biçim ve içerikten oluşan bu iki öğede, biçim genel anlamda resmin dış yüzeyi olarak düşünülmekte, içerik ise bu biçimsel görüntünün arkasında verilmek istenen mesaj olarak değerlendirilmektedir.

Tez kapsamında oluşturulan resimlerde, biçimler doğada rastlanmayacak nitelikte olmayıp, deformasyona uğratılmayıp aslına uygun bir şekilde çalışılmıştır. Dikdörtgen ve

kareye yakın tuvaler üzerinde, dinamik ve statik etkiler, uyumlu kompozisyonlar düşünülerek oluşturulmuştur. Resimlerde kullanılan renk tonlarıyla biçimler, net bir şekilde ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Bir çalışma her ne kadar biçim ve renklerden oluşan bir kompozisyon olsa da içeriğin olmadığı bir kompozisyon düşünülemez. Bu bağlamda her sanatçı kendi ruhsal durumuyla yapıt arasında ilişki kurmaktadır. Bu nedenle çeşitli dönemlerdeki toplumsal atmosfer, savaşlar, gündelik yaşam konularını işlemek yerine; kişinin içinde bulunduğu ruh halini ve geçmişe ait yaşanmışlıkları tekrardan canlandırmayı amaçlayarak kompozisyonlar oluşturulmaya çalışılmıştır. Kimi zaman bir insan figürünün estetik duruşunda, kimi zaman bir köpeğin sadakatinde, kimi zamanda yaşanmışlık izi taşıyan nesnelere aranmıştır. Çalışmalarda dikkati çeken duygu, yalnızlık ve geçmişe özlemdir. Bu duygudan yola çıkılarak resmin içeriği yansıtılmaya çalışılmıştır.

### **3.5. Doku**

Resimde önemli unsurlardan biri de dokudur. Tez kapsamında yapılan çalışmalarda doku resimsel bir eleman olarak kullanılmış ancak, nesnelere kendi dokuları kullanılmayıp, boyanın sürülüşünden dolayı yan yana gelmiş nokta ve çizgilerden oluşan bir doku elde edilmeye çalışılmıştır. Bazen kalın uçlu fırça bazen de ince uçlu fırça ile yatay ve dikey sürüşlerle resimlere dinamik ve hareketlilik hissi veren doku etkileri kazandırılması istenmiştir. Tuval bezi ince dokulu, pürüzsüz bir yüzey olmadığı için, bazı yerlerde azda olsa tuvalin dokusu kullanılmaya çalışılmıştır. Çalışmaların geneli yağlıboya tekniği ile gerçekleştirilmiş olup, dokuyu kuvvetlendiren ışık, renk, kontur ve derinlik duygusu gibi etkenler kompozisyonlara görsel ve dokusal etkiler verilmesi hedeflenmiştir.

### **4.6. Perspektif**

Üç boyutlu görüntüyü iki boyutlu düz bir yüzey üzerinde betimleyerek, üçüncü boyut yanılması yaratma işine yarayan çizim tekniğidir. Bu teknik aynı zamanda, renk etkilerinin kullanılmasını da etkilemektedir. Çalışmalarda iki türlü perspektif kullanılmaya çalışılmıştır. Bunlardan ilki çalışmalarda kullanılan figürlerin birbirleriyle olan yakınlık ve uzaklık ilişkileri ile

tavan ve zeminde kullanılan ahşap yapıların oluşturduğu derinlik hissidir. Bir diğeri ise renk perspektifidir. Tez kapsamında yapılan çalışmalarda uzaktaki nesnelerin dış çizgiler (konturları) silikleştirilmeye, renkler de soluklaştırılmaya çalışılmıştır. Resimlerde öndeki figürler ve nesneler ile arkadaki figürler ve nesneleri ayıracak şekilde renk tonları kullanılarak derinlik etkisi verilmek istenmiştir. Öndeki figür ve nesnelerin renklerini, daha parlak ve belirgin hale getirmek için, geriye doğru gidildikçe ayrıntının azaltılması düşünülmüş ve yakınlık-uzaklık etkisi yaratılmaya çalışılmıştır.

### BÖLÜM III

#### 3. TEZ KAPSAMINDA YAPILAN ÇALIŞMALARIN ELE ALINIŞI



Resim 18. Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100 cm, 2012

Resim 18: Dikey tuval üzerine, orta ve açık tonlarda oluşturulmuş bir çalışmadır. Resme ilk bakışta ahşap bir kulübe içerisinde bulunan iki figür göze çarpmaktadır. Bu iki figür arasında çivi ile asılı duran köruk, resmin sol yanında gizli bir pencere, yine pencerenin sol üst



köşesinde asılı duran löküz lamba, kadının hemen önünde sol tarafa denk gelecek şekilde bir sepet yumurta bulunmaktadır. Resmin sol alt kısmında zeminde bir köpek, onun da gerisinde üst üste indirilmiş beş adet yırtılmış ve yıpranmış kitap dikkat çekmektedir. Çalışmada “S” şeklinde bir kompozisyon anlayışının tercih edilmesi, bakışların tuval üzerinde dolaşmasını sağlamaktır. İnsan figürü, nesne ve mekân birbiriyle uyumlu hale getirilmek istendiğinden, dikey tuval düzlemi üzerine yerleştirilmiştir.

Tuvalin sağına doğru sandalyeye oturtularak resimlenmiş hamile kadın figürü, karnını, sağ eliyle üstten, sol eliyle de alttan kavrayacak şekilde tutmaktadır. Sandalye ile kadın arasına sıkıştırılmış kırmızı renkli bir kitap diğer renklere olan zıtlığıyla dikkatleri üzerine çekmektedir. Kadının hemen sağında, tuvalin soluna denk gelen, elinde bir kâğıt parçası bulunan bir kız çocuğu resimlenmiştir. Elindeki kâğıdı merakla okuyuşu ve hamile kadının onu sessizce dinleyişiyse tuvalde duygusal bir atmosferin yaratılması istenilmiştir.

Bu çalışma bir düşüncenin geometrik çizgilerle, yatay ve dikey formlarla anlatımıdır. Resimlenen iki insan figürü birinin oturtularak diğerinin ise ayakta işlenmesi ve bu iki figürünün dikey konumda olması, çalışmanın dikey etkisini güçlendirmektedir. Soldaki gizli pencereden süzülen ışığın nesnelere üzerinde dolaşması özellikle löküz lamba ile yumurta sepeti üzerinde büyük ışık etkileri oluşturmaktadır.

Kompozisyonda, arka planın koyu tonuyla, kadın figürünün başını örten yazma ile omuzları üzerinden aşağı doğru sarkan açık renkli örtü arasında oluşturulan zıtlık içinde yüz ön plana çıkarılmış ve çalışmanın ilgi odağı haline almıştır. Kadının hamile oluşu ve olgun karakterli duruşu çalışmaya bakıldığında duygusal bir etki yapacak şekilde yansıtılmıştır. Bu çalışmada kadın hem doğurganlığın, üretkenliğin bir sembolü, hem de estetik olma özelliği nedeniyle tercih edilmiştir. Kadının hemen yanında yer alan sevimli köpek, masum ve sadık bir ifade takınırken, arka plandaki kız çocuğu aile kavramını, bağlılığı, merakı simgelemektedir.

Bu çalışmada baskın olan sıcak renklerdir. Ancak kadının yeşil elbisesi ve çocuğun kıyafetindeki mor renkler, sıcak renklerle bir zıtlık, renksel bir ritim sergilemektedir. Resmin

sağ tarafı ile sol tarafı arasında güçlü ve hareketli bir kontrast etkinin olduğu görülmektedir. Arka plandaki sarı ve turuncunun tonları ile figürdeki yeşil rengin zıtlığı bu görüşü güçlendirmektedir. Açık-koyu kontrastlığına paralel olarak, gölgelerin mekân üzerinde derinlik etkileri de dikkati çekmektedir. Bu ayrıca mekâna eskimiş bir görüntü katmaktadır. Resmin alt yüzeyindeki zeminin tahta çizgileri perspektif etkisini kuvvetlendirmek amacıyla yapılmıştır. Kadın figürünün omzundaki şalın açık tonu ile arka plandaki gölgesel koyuluk güçlü ton kontrastlığı yaratmaktadır. Fondaki ahşap görüntüsünün sarı- turuncu-kahve sıcak renk kombinasyonu, ayakta duran çocuğun üzerindeki mavi-mor soğuk renk giysisi ile de zıtlıklar oluşturmaktadır. Resmin geneline sıcak renk hakim olmasının yanı sıra kullanılan soğuk renklerle canlılık kazandırılmıştır. Buradaki mekân-figür ilişkisi ışık-gölge etkileri ile figürlerin öne çıkmasını sağlamıştır.

Resimde işlenmiş figürler, çizgi ve biçim ilişkileri, kompozisyonda egemen olan biçimler, kompozisyonda hakim olan ruh halini vurgulamak amacıyla yapılmıştır. Mor giysili çocuk ile henüz dünyaya gelmemiş bir bebeğin saf varlığı, annenin sağ eli ile sorumluluğu, sol eli ile sevgiyi, yüzündeki ifade ile de mutlu yorgunluğu vurgulanmak istenmeye çalışılmıştır. Zeminde duran üst üste konulmuş kitaplar her insanın sosyal yaşamı içerisinde, her evde olması gereken, tarihi kitaplar olarak resimlenmiştir. Kompozisyonlarda kullanılan simgeler zenginlikleriyle anlatımcı bir nitelik kazandırılmaya çalışılmıştır.



**Resim 19. Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x150 cm, 2012**

Resim 19: Kareye yakın bir tuval düzlemine resimlenen bu çalışma, çatı katında zeminde patilerini uzatmış bir şekilde oturan bir köpeğin resmin tam ortasına yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Köpek ve etrafını çevreleyen nesnelere uyumlu bir kompozisyonun elde edilmesi istenmiştir.

Bu çalışmada hakim olan renkler sarılar, kahverengiler, yeşil ve tonlarıdır. Bu sıcak atmosfere devinim ve canlılık getirmesi açısından ayakkabıda mavi renk kullanılmıştır. Ön plandaki ekmeğin turuncu rengine karşılık, ayakkabıdaki mavi renk karşıtlık yaratmaktadır. Resmin sağ alt köşesinde, yerde köpeğe ait olduğu belli olan kırmızının tonlarında eski görünümlü bir kap durmaktadır.

Bu resimde birbirinden bağımsız parçalar halinde duran nesnelere, her biri ayrıntılı bir biçimde resmedilmiştir. Resmin bütününde her şey hafif konturlarla sınırlandırılmış, ışık da

bu sınırlandırmayı görmemizi kolaylaştırmıştır. Ayrıca nesnelerdeki her bir ayrıntı resmin bütününde bir belirliliğe, netliğe yol açmaktadır.

Bu çalışmada; yataylar, dikeyler ve kullanılan renkler, birbirini desteklercesine durmaktadır. Bir kolona yaslı duran kırmızı tonlardaki tekerlek, yerdeki ağız sıkıca bağlanmış beyaz tonlardaki eski çuval, kahverengi küçük eski bir sandık, bir parça ekmek, kaşık, ayakkabı ve tas altılısı bir tavan arasında yaşanmışlığın, eskimişliğin izleri taşımak için resmedilmiştir. Bu olayda tek canlı varlık olan köpek ise bunlara kayıtsızcasına belki de tabloda hakim olan sessizliğin sakinliğini çıkarırcasına yatmaktadır. Başının üzerinde asılı duran mavi, kırmızı tonlardaki yağdanlık, körük ve bir fener, bahsi geçen eskimişliği destekleyen diğer üç objedir. Köpeğin alaca boyanmış renkleri tabloda hakim olan sıcak renklerle hareket oluşturulmuştur. Unutulmuş yaşama canlılık getirmek için kullanılan yer yer yeşiller ise dışarıdaki hayatın var olduğunun devam ettiğinin habercisidir.



**Resim 20. Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x150 cm, 2012**

Resim 20: Kareye yakın yatay dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya tekniği ile orta ve açık tonlarda oluşturulmuş bir resimdir. Bu çalışma, iki insan figürü ve nesnelere meydana gelmektedir. Soldaki figür kolu kırık, tabureye oturmuş bir erkek çocuğu diğeri ise kitap okuyan bir bayan figürdür.

Duvara monte edilmiş masa işlevi gören çıkıntı zemin, güçlü bir yatay çizgiyle belirginleştirilmiştir. Bu yataylık aynı zamanda, ahşaplarla güçlendirilmiştir. Bu çıkıntı üzerine yerleştirilmiş nesnelere gözü rahatsız etmeyecek biçimde yerleştirilmeye çalışılmış, bazı biçimler düz, bazıları dikey, bazılarıysa eğik olarak işlenmiştir.

Birbirine yakın, yuvarlak ve düz biçimler, karışmış bir biçimde verilmeye çalışılırken; resme bakan kişide bolluk ve karmaşa ile dikkat duyguları uyandırılması amaçlanmıştır. Yoğun bir kompozisyon özelliğine sahip bu çalışmada amaç, izleyicinin ilgisini çekmek ve görünümün zihindeki yansımada bir kargaşa yaratmadan bakışların tüm yüzeyde

dolaştırılması istenmiştir. Tabloda her şey içerik ve biçime uygun olarak kesin ve net bir çizgisellikle verilmeye çalışılmıştır. Soldan gelen ışık, mekânı ve nesnelere aydınlatmaktadır. Yeşil, kırmızı, mavi, limon sarısı, kahverengi ve beyaz renk uyumu büyük bir rahatlıkla sağlanmaya çalışılmıştır. Bütün biçimsel öğeler tam bir ahenk ve denge ile resimlenmeye çalışılmıştır. Böylece mekân huzur ve sessizliği ifade etmektedir.

Resimde küçük bir erkek çocuğu masum bir ifade ile oturmaktadır. Çocuğa karşı duyulan bir şefkat duygusu hissedilmektedir. Sağa dönük oturan çocuk, elini tabureye koymaktadır. Saçları kısacık kesilmiş ve taranmıştır. Giydiği sarı renkli kısa kollu gömleği, yeşil renkli pantolonu diz hizasının altındadır. Işık soldan yansıyarak figürün ön yüzünü aydınlatırken diğer sağ yanını azda olsa karanlıkta bırakmış ve çok yumuşak bir değer karşıtlığı yaratarak, figürdeki ifade güçlendirilmeye çalışılmıştır. Kırık olan kolunun acısına alışmış olacak ki büyük dikkatle kitap okuyan bayan figürünü izlemektedir. Belki de bu dikkat, okunan kitaptan birkaç kelime ya da fotoğraf çalma çabası içerisinde olduğudur. Bu resimde çocuk merakı izleyici tarafından kolayca görülebilmektedir. Kısacası resim çocuğun oturuş şekli, bakışları, duruşu ve bu duruşun sağladığı hareket düzeni ile kurgulanmaya çalışılmıştır.

Çalışmadaki bayan figürü ise çocuğun dikkatli bakışlarından habersizdir. Dikkatli bir şekilde elindeki kitaba odaklanmış halde resimlenmiştir. Kırmızı askılı elbisesiyle rahat bir oturuş sergilemektedir. Hemen önündeki sarılı, mavili, kahverengili dağınık kitap topluluğu resme hareket kazandırmaktadır. Bu hareket, tablonun soluna kadar devam ettirilmeye çalışılmıştır.

Kompozisyonu güçlendiren ve figürlerin biçimsel yapısını öne çıkaran ışık bütün parlaklığıyla yansıtılmaya çalışılmıştır. Açık-koyu ilişkileriyle dengelenmiş olan resmin armonisi, değeri yüksek kırmızının varlığı ve beyaz alanlarla vurgu oluşturarak izleyicinin dikkati çekilmeye çalışılmıştır. Yeşil-kırmızı, mavi-turuncu kontrastlarının kullanıldığı resimde ara renklerin de kullanımıyla oluşturulan bu çok renkli anlayışın, hem figür hem de nesneye yayılması ile resimde figür-nesne ilişkisi sağlamaya çalışılmıştır.





**Resim 21. Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x150 cm, 2011**

Resim 21: Yatay dikdörtgen tuval üzerine orta ve açık tonlarda yağlıboya tekniği ile oluşturulmuş bir çalışmadır. Tuvalin soluna doğru yerleştirilmiş olan kadın figürü, elinde kırmızı renkli bir kitabıyla ona bakan bir köpek ve çevresinde bulunan nesnelere beraber resimlenmiştir.

Resimde, kapalı bir mekân içerisinde beyaz giysisiyle genç bir bayan, bir kaide üzerinde oturmaktadır. Bir eliyle kitabın bir köşesinden, diğer eli ile kitabın diğer köşesinden tutmaktadır. Önünde duran köpek ona bakar durumdadır. Kızın saçları arkadan toka ile bağlı ve bir kısmı da yanlara bırakılmıştır. Kız izleyiciye yandan görünmektedir. Önünde duran köpeğin tüyleri koyu renkli, boyun ve ayaklarında ise sarının tonlarında işlenen tüyleri vardır. Bu çalışmada köpek, bağlılığın bir sembolü olarak, sadık bir sevgili gibi beklemektedir. Fakat kızın, umursamaz dalgın tavrı ve yaptığı işe olan dikkati uzun süre bozulmayacak gibi resimlenmeye çalışılmıştır.

Kadın figürünün sırtını örten beyaz, açık mavi tonlardaki şalı, bu tonlara yakın uzun elbisesi ve siyah botlarıyla havanın soğuk olduğu hissettirilmeye çalışılmıştır. Ahşaptan eski duvara monte edilmiş raf, eşyalar ve kitaplarla doldurulmuştur. Bu kitapların yan yana dikey



dizilimleri rafın yatay uzantısına zıtlık oluşturarak resme hareketlilik katmaktadır. Üst köşeye bir tutam sarımsak ve yanındaki kaplar, altta ise kitaplar ile kilerden bozma bir oda görüntüsü verilmeye çalışılmıştır. Kızın hemen arkasındaki diğer bölüm ve buraya yerleştirilen kırmızı, yeşil tonlardaki kitaplar resme derinlik kazandırmaktadır. Bu derinlik görüntüsü ile kadının saçlarının koyuluğu, beyaz giysi ile kontrast iken, figürün elindeki kitabın kırmızı rengi bu kontrastlığı yumuşatarak, resmin diğer renkli bölümüne geçiş sağlanmaya çalışılmıştır.

Serbest fırça vuruşlarının hissedildiği resimde, sıcak renkler, kompozisyonda verilmeye çalışılan içtenlik ve yoğun sevgi duygusu öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Resimde mekân, yatay ve dikey çizgilerle belirginlik kazandırılması istenmiştir. Aynı zamanda yer çizgilerinin gidiş yönü de bu mekân derinliğini artıracakı düşünülmüştür. Mekânda çok küçük bir yer kaplayan natürmort mahiyetindeki minik nesnelere gözümüzün mekânda dolaşmasını amaçlayarak çalışılmıştır.



**Resim 22. Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x120 cm, 2010**

Resim 22: Yatay bir tuval düzleminde koyu içinde açık ve orta tonlarda yağlıboya tekniği ile oluşturulmuş bu resim, yatay ve dikeylerden oluşan formlarla çözümlenmiştir. Mekân, figürün duruşuyla ilişkili biçimlenmektedir. Mekânın koyu renkte çalışılmasıyla dikkatin derin uykudaki adama çekilmesi istenmiş, sakin ve sessiz bir ortam duygusu uyandırılması amaçlanmıştır.

Bu çalışmada, yere yarı çıplak olarak uzanmış bir adam, kompozisyonu yatay olarak dengede tutmaktadır. Adamın üstüne örttüğü kırmızı örtü dışında kalan bölümlere bakıldığında dikdörtgenler, kareler ve yarı dairesel formlar net ve kesin bir şekilde ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Dikdörtgen biçimli raf, yarı yuvarlak biçimli çanaklar, dikdörtgen biçimli pencere kanadı ve yine dikdörtgen biçimli pencereye ait korkuluklar, rafın tam ortasına asılı kare biçimli numara levhası, kompozisyonu tamamlamaktadır. Örtünün hiçbir şekle sokulamayan formu, figür ve nesnelerin çizgisel dengesini bozmaktadır. Sert görünümlü objelere tüm zıtlığıyla alıcı duran bu kumaş, birazda olsa geometrik keskin hatlı ortamı yumuşatacağı düşünülerek çalışılmıştır. Resmin sağından başlayarak git gide açılan koyu ton, figürü belirginleştirmeye en büyük yardımcı öğedir. Tablonun en altının koyu renge boyanması, kırmızı, turuncu ve açık tonlardaki yatay ahşaptan oluşan yatak ve insan figürü, resmin en ışıklı bölümü olarak

yapılmaya çalışılmıştır. Dikey ve yataylardan oluşan yeşil ahşap raf, beyaz ve kırmızı çanaklarla hareketlilik verilmek istenmiştir.

Huzur ve sükûnet veren resmin anlatımcı yönüne ağırlık kazandırılmaya çalışılmıştır. Ayrıca figür ve nesnelere üzerinde yoğun boya kullanımı ile dokusal bir özellik kazandırılması istenmiştir. Özellikle insanın ten dokusunda oluşan gerçeklik duygusu, modelin ruhunu yansıttığındaki etki verilmeye çalışılmıştır.

Adamın huzur içinde uyuyor izlenimi veren bedeni resimlenmiştir. İlk bakışta ölü bedeni gibi gözükse de, birbiriyle var olabilen ölüm ve yaşam gerçeğini, gösterişten uzak sakin bir atmosfer içinde betimlenmiştir.



**Resim 23. Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x120 cm, 2010**

Resim 23: Yatay bir tuval düzleminde koyu içinde orta ve açık tonlarda yağlıboya tekniği ile oluşturulmuş bu resim, yatay ve dikeylerden oluşan formlarla çözümlenmiştir. Resmin genel yatay etkisine karşılık, resmin sağından soluna doğru bazen eşit aralık, bazen de eşit olmayan boşluklar bırakılarak ahşaplar yerleştirilmiştir. Birbirini kesen yatay ve dikey ahşaplar, izleyicide buranın bir çatı katı olduğu hissini uyandırılması amaçlanmıştır. Diyagonal çizgilerle oluşturulan ritim, yatay ve dikey çizgilerle de desteklenerek resimdeki durgunluğun dengelenmesi amaçlanmıştır. Yapılan 22 ve 23. resimde aynı konunun farklı iki çalışması verilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmada figür-mekân ilişkisi bağlamında, kompozisyon dengeli tutulmak istenmiştir.

Resimde bir erkek figürü, kapalı bir mekânda, üzeri mavi renkli bir kumaş parçası ile örtülü bir şekilde resimlenmiştir. Resimde hakim olan renkler sarı, yeşil, kahverengi ve tonlarıdır. Kahverengi ve yeşil tonlarının ağırlıklı kullanıldığı armonide renk uyumu, ışık-gölge zıtlıklarıyla oluşan açık-koyu dengesiyle sağlanmaya çalışılmıştır. Adamın üzerini örten örtüde kullanılan mavi ve tonları gözümüzün ilk aldığı renk olarak çalışılmıştır. Resmin merkezinde yer alan mavi örtü, adamın aydınlık bedeni ve köpeğin rengi ile bütünleşerek, güçlü bir vurgu oluşturmaya çalışılmıştır.



**Resim 24. Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x130 cm, 2010**

Resim 24: Kareye yakın yatay dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya tekniği ile orta ve açık tonlarda oluşturulmuş bir resimdir. Tuvalin soluna doğru yerleştirilmiş olan çocuk figürü, eli bacaklarının üzerinde gösterilerek resimlenmeye çalışılmıştır.

Sarı, yeşil, mavi, kırmızılı elbisesi ve kırmızı sandaletleri gayet eğlenceli ve yaşına uygun olup, aynı renklerdeki kolyesiyle çocuk ruhunu olabildiğince yansıtması istenmiştir. Hemen önünde resimlenmiş olan kırık dökük ahşap olan bir tekerlek ve duvardaki ahşap olan kirişler hareket ve buraya asılı duran lamba tabloda gözü rahatsız etmeyecek ton ve duruşuyla dingin bir görüntü elde edilmeye çalışılmıştır. Bu kirişlerdeki geometrik formlar, durağan mekâna birer hareket kazandırılmak amacıyla oluşturulmuştur.

Kompozisyondaki ağırlık sol yarıda toplanmakla beraber, sağ yarıda zemine paralel indirilmiş ahşap tekerlek ile asimetrik denge kurmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın armonisi sıcak renkler üzerine kurulmuştur. Koyu sarı (okr), sarı, turuncu ve kırmızı tonların oluşturduğu sıcak renk skalası, mavi, yeşil ve kahverengi tonlarla dengelenmeye çalışılmıştır. Çok sayıda rengi içinde bulundurarak hareket kazanan figür, duruş itibariyle durağan bir halde olduğundan mekânın durağan yapısıyla uyum sağlanmaya çalışılmıştır.





**Resim 25. Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x90 cm, 2010**

Resim 25: Dikey tuval düzleminde oluşturulan kompozisyon, yatay ve dikeylerden oluşturulmuştur. Resimde dikey etki tuvalin soluna yerleştirilen sütun ile sağlanmıştır. Çalışmanın üst kısmında bulunan çatıyı tutan sütun ise yatayları oluşturmaktadır. Resmin alt kısmında zeminde oturmuş bir köpek, dikey sütuna asılı bir çift çarık ve yatay sütuna asılı bir demet sarımsak kompozisyonu oluşturmaktadır.



Yağlıboya tekniği ile oluşturulan resmin tamamında, lekesele bir boya etkisi hakim olup, köpek figürü ışığı tuvalin sağından almaktadır ve ışık etkileri mekanın genelinde yer yer dolaşmaktadır. Çalışmada baskın olan renkler sıcak renklerdir. Bunlar kırmızılar, turuncular, sarılar ve tonlarıdır. Yer yer boyanan koyuluklar sıcak olan renkleri toplar ve formları algılamayı kolaylaştırır. Resimde çok renklilikten ziyade monokrom renk kullanımına yakın bir anlayış tercih edilmiştir. Tuvalin solunda uygulanan ve gölge olarak düşünülen koyuluk ile sağ taraftaki ışıklı olan resme açık-koyu leke etkisi sağlanmaya çalışılmıştır. Tavan görüntüsünü oluşturan ahşapların sıralı dizilimleri de mekânda güçlü derinlik duygusu yaratılmaya çalışılmıştır.

Sessiz, sakin duran köpek adeta sarımsak ve çarık ikilisini beklemektedir. Dışarıdan gelebilecek bir hareketliliği beklercesine durmaktadır. Dikey ahşap sütun üzerine asılı duran bir çift çarık resmin merkezine yerleştirilmeye çalışılmıştır. Kararlı bir fırça darbesiyle belirginleştirilmiş diğer elemanları geriye itmeye çalışılmıştır.



**Resim 26. Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x90 cm, 2009**

Resim 26: Dikey tuval düzleminde sarı ve turuncunun yoğun olarak kullanıldığı, yağlıboya tekniğiyle yapılmış bir çalışmadır. Bu çalışmada turuncu ve sarının tüm tonları kullanılmıştır.

Tablo genel olarak zemine oturmuş bir köpek, tavana asılı mısır kocanı ile kışlık kabağın bulunduğu bir çatı katı resimlenmiştir. Köpek resmin ortasına denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Merkezde yer alan köpek figürünün, üzerine düşen ışık, vurgu alanı oluşturmakta ve gözün resme girişini sağlamaktadır. Daha sonra, mekân ve diğer detaylar

algılanmaya başlanmaktadır. Açık-koyu değerler resmin merkezindeki köpek, mısır kocanı ile tuvalin solunda toplanmaya çalışılmıştır. Resimdeki renkler neredeyse tek renk armonisiyle oluşturulmaya çalışılmıştır. Burada yaratılmak istenen birlik duygusunu izleyiciye sunmak amaçlanmıştır.



**Resim 27. Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x90 cm, 2009**

Resim 27: Dikey tuval düzlemi üzerine yağlıboya tekniği ile kırmızı ve sarı tonlardan oluşturulmuş bir resimdir. Tuvalin sağına oturtulmuş sırtı bize dönük bir köpek, devrilmiş bir testi, duvara ipe asılmış kuyu kovası iç mekânda resimlenmiştir.

Tamamen sıcak tonlarla oluşturulmuş bu resim, ilk bakışta bizlerde bir küsmüslük, darılma hissi uyandırabilir. Tez kapsamında oluşturulan resimlerde sadık ve sahibinin gözünün içine bakan köpek, bu resimde sadıklığı bir kenara atıp, yalnızlığı seçmektedir. Kafası turuncu

ve sarıların hakim olduğu üç parçadan oluşan pencereye dönüktür. Yerdeki testi ve asılı duran sarı, turuncu tonlardaki sepet, ışığı bu pencereden almaktadır. Işık; testi, köpek ve sepet üçlüsünü aydınlatmakta, sıcak bir günün habercisi olarak karşımıza çıkıp resimde yerini almaktadır.

Çatı kirişi, tavan çizgileri ve geri plandaki pencereden anlaşılabilceği bir enteriyör (oda içi resmi) resmi olmasına karşın, geri mekân içerisindeki bir pencere yardımı ile mekân genişletilmiş ve sınırlı iç mekân, dış mekâna taşınması amaçlanmıştır.

Resimde doğal ışık görüntüsü kullanılmış ve gün doğumundan oluşan kızılık resmin atmosferine yansıtılarak durağan bir anlatım kazandırılmaya çalışılmıştır. Daha çok açık-koyu renk ilişkileriyle oluşan renk uyumu, kırmızı ve turuncu renk ilişkisiyle güçlendirilmiştir.

## SONUÇ

Sanat tarihi incelendiğinde, resimde figür sıkça kullanılan bir öge olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçıların figürlere yüklemiş olduğu anlamlar değişime uğramış ve gelişme halini almıştır. Önceleri figür oldukça şematik bir halde ele alınırken giderek hacim kazanmaya başlamıştır. Resim sanatının toplumsal ve dinsel olgulara hizmet ettiği, doğayla bütünleştiği ya da doğa tasvirinden uzaklaştığı dönemlerin her birinde, ayrı şekil ve yönlerde ele alınan figür yorumlamaları, resimde biçim ve içerik açısından değişmelere neden olmaktadır. İlkel toplumlarda, büyü ve dinsel törenlerde çoğunlukla insan figürü kullanılmıştır. Tarih boyunca diğer toplumlarda da dini güç, politik güç, toplumun yapı ve değerleri, gelenek ve görenekler her zaman insan figürü çevresinde odaklanmıştır. Çağımız figür anlayışı, sanatçının gözler önüne sermek istediğiyle şekillenmiştir. Resim sanatında figürün önemi yaşamsal niteliğe bağlı olarak değişmiştir. Yani her toplumun yaşamı içerisinde sosyolojik yapısını yansıtan figürlerin nitelik derecesini arttırdığı düşünülmektedir. Plastik anlamda ele alınan figürler arasında, insan figürünün yoğunlukla konu olması, insan bedeninin sahip olduğu form zenginliği yani insan anatomisinde hiçbir şekilde simetrik yapının olmaması, başka insana benzememesi, farklı ifadelerle sahip olması gibi nedenlerle resim sanatı için çekiciliğe sahip olduğu düşünülmektedir.

Uygulama çalışmaları, figür ya da nesnelerin belirli bir düzen içerisinde, parçadan bütüne kompoze edilerek yapılan eskiz çalışmaları ve imgeden çalışılan ön taslaklar sonucu oluşturulmaya çalışılmıştır.

Tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılan uygulama çalışmalarında; içsel duygular, anılar, özelemler ve yaşanmışlık izi taşıyan nesnelere yüklenen anlamlar, içerik yönüyle zengin bir anlatım yolunu açtığı düşünülmektedir. Gündelik yaşamın sıradan mekânları kullanılmayıp, mutlulukların, üzüntülerin ve yaşanmışlıkların olduğu düşünülen mekânlar tercih edilmiştir. Bu düşünce doğrultusunda çatı katında resimlenmiş figürler, kendisiyle baş başa kaldığında yaşadığı ruh halinin dışavurumu niteliğinde resimlenmeye çalışılmıştır. Kompozisyonlarda ışık ve rengin etkisiyle figürlerin her birinin birbiriyle ilişkisi sağlanmaya çalışılmıştır. Figürlerin her birine anlam ve estetik değer katılmak istenmiştir. Resimlerde renk armonisi dengede

tutulmaya çalışılmıştır. Renklerin uyumuna karşılık, biçimde yaratılan zıtlık ile izleyicinin dikkatini çekmek amaçlanmıştır. Çalışmalarda bazen tekli figür bazen de birden fazla figür tercih edilerek resimlenmeye çalışılmıştır.

Uygulama çalışmalarında kimi zaman insan figürünün estetik duruşu, kimi zaman bir köpeğin sadakati, kimi zamanda yaşanmışlık izi taşıyan nesnelere kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Poz vermiş gibi betimlenen figürler, dondurulmuş bir anın durağanlığını, ışık ve desen etkileriyle birleştirilerek anıtsal bir izlenime dönüştürülmesi istenmiştir.

Ahşap mekânlara oranları doğru bir biçimde yerleştirilmiş figürler, perspektif kurallarına uygun bir şekilde resmedilmeye çalışılmıştır. Figürler son derece gerçekçi bir yaklaşım izlenerek yapılmıştır. Ten renginin sürekli değişim içerisinde olması, yaşanmışlık izi taşıyan nesnelere farklı karaktere sahip olması ve bu doğrultuda figürlerin ve nesnelere yapılarına sadık kalınarak yansıtılma kaygısıyla bir yol izlenmeye çalışılmıştır. Gizli bir pencereden gelen ışık, figürler ve nesnelere üzerinde resimsel etkiler oluşturması ve var olan atmosfer içerisinde yeni bir ruh hali oluşturma düşüncesi ile çalışmalarda kullanılmıştır. Işığın insan ve hayvan figürlerinden sonra, resim içerisindeki diğer nesnelere kullanılması ile oluşan ışık etkileri, figürlerin duruşunu tamamlayıp, konu belirlenmeye çalışılmıştır. Fırça tuşlarının ve koyu açık renklerin yan yana vurularak bütün yüzeyde dolaşması ile ritim elde edilmeye çalışılmıştır.

Başlangıçta yapılan resimler ile gelmiş olunan nokta arasında bir takım değişimlerin söz konusu olduğu görülmüştür. Bu değişimler; oluşturulmuş olan çeşitli eskizler sonucu ortaya çıkmış, son resimlerde istenilen (bolluk ve karmaşa duyguları) renk ve biçim ile içerik arasında düşünülen kompozisyonlar yakalanmaya çalışılmıştır.



Bazen kalın uçlu fırça bazen de ince uçlu fırça ile yatay ve dikey sürüşlerle resimlere dinamik ve hareketlilik hissini veren doku etkileri kazandırılmaya çalışılmıştır.

Geçmişten günümüze kadar sıklıkla kullanılan figür konusu birçok sanatçı tarafından ele alınmıştır. Hazırlanan çalışma metninin ve figür konulu uygulama çalışmalarının bu sürekliliğe katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- ANTMEN**, Ahu (2009), Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- BEKSAÇ**, A. Engin, AKKAYA Tayfun (1990), Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- BEKSAÇ**, Engin (2000), Avrupa Sanatı'na Giriş, İstanbul: Engin Yayıncılık.
- BUCHHOLZ**, Elke Linda (2005), Leonardo da Vinci Hayatı ve Eserleri, (Çev. Ali Kurultay), İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- CASSOU**, Jean (1999), Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ÇELİK**, Haydar (1996), Maniyerizmin Sanat Felsefesi, İstanbul: Engin Yayıncılık.
- ECZACIBAŞI**, Şakir (1997), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt:1.
- ERDOK**, Neşe (1977), Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış- Espas İlişkisi, İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları.
- ERGÜVEN**, Mehmet (2002), Yoruma Doğru, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, İkinci Baskı.
- EROĞLU**, Özkan (2007), Öznel-Nesnel Yaklaşımlı Sanatın Tarihi, İstanbul: Kolaj Kitaplığı.

**ERSOY**, Ayla (2002), Sanat Kavramlarına Giriş, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, Üçüncü Basım.

**GOMBRICH**, E.H. (2004), Sanatın Öyküsü, (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi, Dördüncü Basım.

**İNANKUR**, Zeynep (1997), 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

**KINAY**, Cahid (1993), Sanat Tarihi – Rönesans'tan Yüzyılımıza Gelenekselden Modern'e, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

**KRAUSSE**, A-C (2005), Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, (Çev. Dilek Zaptcıoğlu), Almanya: Literatür Yayıncılık.

**LEROY**, Cathrin Klingsöhr (2006), Gerçeküstücülük (Sürrealizm), (Çev. Mehmet Tahsin Yalım), İstanbul: Remzi Kitabevi.

**LYNTON**, Norbert (2009), Modern Sanatın Öyküsü, (Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi, Dördüncü Basım.

**PASSERON**, Rene (1990), Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev. Sezer Tansuğ), İstanbul: Remzi Kitabevi.

**SERULLAZ**, Maurice (1998), Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev. Devrim Erbil), İstanbul: Remzi Kitabevi, Üçüncü Basım.

**ŞAHİN**, Tahir Erdoğan (2006), Arkeoloji ve Sanat Tarihi, Ankara: Dikey Yayıncılık.

**TANSUĞ**, Sezer (1992), Resim Sanatının Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

**TURANİ**, Adnan (1999), Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi, Yedinci Basım.

**YILMAZ**, Mehmet (2005), Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.

**WALTHER**, Ingo F. (1993), Pablo Picasso,( Çev. Hugh Beyer), Köln: Benedikt Taschen Verlag.