

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

**KÜLTÜR VARLIĞI NİTELİĞİ TAŞIYAN SAAT GÖRÜNÜMLERİNİN  
YÜKSEK BASKİRESİM TEKNİĞİYLE ÇÖZÜMLENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN**

**HAZIRLAYAN**  
**Yeşim AYDOĞAN**

**MALATYA - 2015**

T.C.  
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**KÜLTÜR VARLIĞI NİTELİĞİ TAŞIYAN  
SAAT GÖRÜNÜMLERİNİN YÜKSEK  
BASKİRESİM TEKNİĞİYLE  
ÇÖZÜMLENMESİ**

MASTER TEZİ

DANIŞMAN  
**Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN**

HAZIRLAYAN  
**Yeşim AYDOĞAN**

Jürimiz tarafından, 22.06.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans tezi (oybirliği) ile başarılı bulunarak Resim Anasanat Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

İmzası

1. Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN (Danışman)

2. Doç. Dr. İsmail AYTAÇ

3. Yrd. Doç. Mesut YAŞAR

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun .....Tarih  
Ve .....Sayılı Kararıyla Bu Tezin Kabulü Onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KARAGÖZ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## ONUR SÖZÜ

"Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN'ın danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım **"KÜLTÜR VARLIĞI NİTELİĞİ TAŞIYAN SAAT GÖRÜNÜMLERİNİN YÜKSEK BASKIRESİM TEKNİĞİYLE ÇÖZÜMLENMESİ"** 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 onurla doğrularım."

Yeşim AYDOĞAN

## ÖNSÖZ

Resim Sanatı tarihsel süreç içerisinde, sürekli değişim, gelişim ve etkileşim göstermiştir. Fakat yüzyıllar boyunca değişmeyen bir olgu vardır ki bu; Kültürel Varlık niteliğindeki imgelerin resim sanatında kullanılmasıdır. Çünkü her toplum kendi benliğini var eden kültürel değerleri resim sanatına yansıtma gereği duymuştur.

Bu araştırmanın oluşumunda değerli bilgileri ile yol gösteren, desteğini ve rehberliğini esirgemeyen bana kütüphanesini açan tez danışmanım, hocam Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN'a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca benden hiçbir zaman desteğini esirgemeyen Okt. Dr. Binnaz KOCA'ya, araştırmam sırasında benim yanımda olan, benden manevi desteğini esirgemeyen aileme ve araştırmam süresince beni cesaretlendiren, manevi varlığını her zaman yanımda hissettiğim dostum Arş. Gör. Nermin Demet KIRTEKE'ye teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Yeşim AYDOĞAN

## ÖZET

**AYDOĞAN, Yeşim, Kültür Varlığı Niteliği Taşıyan Saat Görünümlerinin Yüksek Baskıresim Tekniğiyle Çözümlemesi, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2015.**

Yüzyıllar boyunca yaşamış olan toplumların kendilerine has çok zengin kültürel birikimleri olmuştur. Bu toplumlar, kültürel birikimlerini resim tekniklerinin tamamında estetiksel bir imge olarak kullanmışlardır.

Bu çalışmanın amacı, saat imgesini kullanarak kültürel nitelikler taşıyan özgün tasarımlar oluşturmaktır. Öncelikle çalışmada, konu ile ilgili kitap, makale, tez, ansiklopedi, sanatsal yayınlar, kataloglarda yer alan resimlerdeki veriler ile literatür taraması yapılmış ve irdelenmiştir. Aynı zamanda verilerde toplanan görsellerden yararlanılarak yüksek baskıresim tekniği ile uygulamalar yapılmış, sonrasında ise bu uygulamaların plastik açıdan çözümlemelerine gidilmiştir. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır.

Araştırmanın ilk bölümünde, Kültürel Varlığının tanımı, Taşınmaz Kültür Varlığı ve Taşınır Kültür Varlığı ile ilgili teorik veriler toplanıp, düzenlenmiş ve konunun özü tezde verilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölüm Batı Resim Sanatı Tarihi ve Türk Resim Sanatı Tarihi olarak iki bölüme ayrılmıştır. Daha sonra Rönesans Öncesi, Rönesans Sonrası, 20. yy., Cumhuriyet Öncesi Türk Resim Sanatı ve Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Kültür Varlığı hem teorik hem de görsel verilerle desteklenerek irdelenmiştir.

Son bölümde ise saatin tarihçesi hakkında bilgi verilerek, insanoğlunun süreç içinde yaşadığı çağın gereksinimleri doğrultusunda zaman kavramıyla yakından ilgilenmesinden dolayı oluşan çeşitlilik ve gelişim evresi üzerinde durulmuştur. Daha sonra ise toplumların sık sık irdelediği zaman olgusundan ötürü saatin birçok nitelik kazandığı vurgulanmıştır. Tez kapsamında saat nesnesinin estetiksel özelliklerinden yararlanılarak, Yüksek Baskıresim Tekniğiyle tasarımlar oluşturulup bir dizi uygulama ve bu uygulamaların analizleri yapılmıştır. Yapılan çalışmalar, zengin ve çeşitlilik arz

eden tarihsel ve kültürel nitelik taşıyan saat görünümlerinin iyi birer sanat nesnesi olabileceği hakkında önemli sonuçlar ortaya koymuştur. Nitekim uygulamalarda saatlere ait değişkenlik gösteren öğelerin kullanımı ve bu öğelerin kompozisyonlara katmış olduğu zengin plastik değer, özgün eserlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür, Kültür Varlığı, Taşınır Kültür Varlığı, Taşınmaz Kültür Varlığı, Resim Sanatı, Baskıresim.

## ABSTRACT

**Clock Pictures that Carry The Characteristics of AYDOĞAN, Yeşim and Culture that are Analysed Using The Highpress Technique, Postgraduate Thesis, Malatya, 2015.**

For hundreds of years all communities that have lived have had their own cultural savings. These communities, using picture techniques has used it as a esthetic image. the goal of this study is to use the clock image and make designs carrying the characteristics of culture.

first of all, all books, magazines, publications, articles, thesises, encyclopedias, artistic publications and pictures in catalogs were, with literal meanings studied and examined. Also, using pictures from the data high press picture technique was used and later on it moved towards analysing them from a plastic perspective. The study consists of three sections.

In the first section of the study, the identification of cultural value, mobile and immobile cultural value also gathering theoretical data organizing them according to their areas.

In the second section of the study, Picture Art History, Western Picture Art History and Turkish Picture Art History is divided into two sections. Later pre Renaissance, post Renaissance, 20th century, pre republic Turkish picture art and post republic Turkish picture art was examined using cultural values theory.

In the last section, a series implimentation was made and analysed according to high presspicture technique.

**Key Words:** Culture, Cultural Assets, Portable Cultural Assets, Land Cultural Assets, Painting, Litograph

# Kültür Varlığı Niteliği Taşıyan Saat Görünümlerinin Yüksek Baskıresim Tekniğiyle Çözümlemesi

Yeşim AYDOĞAN

## İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ .....	ii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
RESİM DİZİN LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

1. KÜLTÜR VARLIĞI .....	3
1.1. Kültür Varlığı Nedir? .....	3
1.1.1. Taşınmaz Kültür Varlığı .....	4
1.1.2. Taşınır Kültür Varlığı .....	6

## İKİNCİ BÖLÜM

2. RESİM SANATI TARİHİNDE KÜLTÜR VARLIĞI.....	9
2.1. BATI RESİM SANATI TARİHİNDE KÜLTÜR VARLIĞI .....	9
2.1.1. Rönesans Öncesi Dönem Batı Resminde Kültür Varlığı.....	9
2.1.2. Rönesans Sonrası Dönem Batı Resminde Kültür Varlığı.....	21
2.1.3. 20. yy. Sonrası Dönem Batı Resminde Kültür Varlığı.....	39
2.2. TÜRK RESİM SANATI TARİHİNDE KÜLTÜR VARLIĞI.....	53
2.2.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Resim Sanatında Kültür Varlığı.....	55
2.2.2. Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Kültür Varlığı.....	69



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÜKSEK BASKIRESİM ÇALIŞMALARIM VE ÇÖZÜMLEMELERİ .....	94
3.1. Çalışma 1.....	97
3.2. Çalışma 2.....	99
3.3. Çalışma 3.....	101
3.4. Çalışma 4.....	104
3.5. Çalışma 5.....	107
3.6. Çalışma 6.....	109
3.7. Çalışma 7.....	111
3.8. Çalışma 8.....	113
3.9. Çalışma 9.....	115
3.10. Çalışma 10.....	117
SONUÇ.....	119
KAYNAKÇA.....	121

## RESİM DİZİN LİSTESİ

Resim 1: "Boğanın Sırtındaki Europa", Fresk, İ.Ö.y. 20-İ.S.45, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli, İtalya.....	11
Resim 2: "Pan ve Hermafrodit", Fresk (detay), İ.S.y.50, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli, İtalya.....	13
Resim 3: "Theseus Çocukları Minotaur'dan Kurtarıırken", Fresk, İ.S.50-79, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli, İtalya.....	14
Resim 4: "Musa Bir Kayadan Su Fışkırtıyor", Duvar Resmi, M.S. 245-256 dolayları, Dura-Europoa'taki Bir Sinagog, Suriye.....	15
Resim 5: "İyi Çoban", Fresk (detay), 3. yüzyıl, Priscilla Yeraltı Mezarları, İyi Çoban Odacığı, Roma, İtalya.....	17
Resim 6: "Herkül Hesperides' in Bahçesinde", Fresk, 85 x 85 cm, 4. yüzyıl, Via Latina Yeraltı Mezarları, Roma, İtalya.....	18
Resim 7: "Üç Ölü'nün ve Üç Yaşayanın Efsanesi", Fresk (detay), 14. yüzyıl Fresk, St. Benedict Sacro Speco, Subiaco, İtalya.....	20
Resim 8: PietroPerugino, "İsa, Anahtarları Aziz Peter'e Verirken", Fresk, 335x550 cm, 1481-82, SistineŞapeli, Vatikan Şehri, İtalya.....	24
Resim 9: Sandro Botticelli, "Bahar", Kavak Üzerine Tempera, 203x314 cm, 1478, Uffizi, Floransa, İtalya.....	25
Resim 10: Sandro Botticelli, "Venüs'ün Doğuşu", Tuval Üzerine Tempera, 172.5 x 278.5 cm, 1482-86, Uffizi, Floransa, İtalya.....	26
Resim 11: Sanzio Raphael, "Atina Okulu", Fresk, 770 cm (taban genişliği), 1510-11, Vatikan Müze ve Galerileri, Vatikan Şehri, İtalya.....	27
Resim 12: Sebastiano del Piombo, "Adonis'in Ölümü", Tuval Üzerine Yağlıboya, 189 x 285 cm, 1511-12, Uffizi, Floransa, İtalya.....	29
Resim 13: Leonardo Da Vinci, "Leda ve Kuğu", Tuval Üzerine Yağlıboya, 69.5x73.7 cm, 1515-1520, Wilton House, England.....	30
Resim 14: Titian, "Urbino'lu Venüs", Tuval Üzerine Yağlıboya, 119x165 cm, 1538, Uffizi, Floransa, İtalya.....	31
Resim 15: Annibale Carracci, "Venüs ile Satyr ve Aşk Tanrıları", Tuval Üzerine Yağlıboya, 112x142 cm, 1588, Uffizi, Floransa, İtalya.....	32
Resim 16: Jacques-Louis David, "Horatiusların Yemini", Tuval Üzerine Yağlıboya, 330x401.5 cm, 1785, Louvre, Paris, Fransa.....	33

Resim 17: Francisco De Goya, "Satürn", Tuvale Aktarılmış Duvar Resmi, 146x83 cm, 1821-23, Müze Del Prado, Madrid, İspanya .....	35
Resim 18: J. Auguste – Dominique Ingres, "Homerus'un Tanrılaştırılması", Tuval Üzerine Yağlıboya, 386x512 cm, 1827, Louvre, Paris, Fransa .....	36
Resim 19: Ingres, "Jüpiter ve Thetis", Yağlıboya, 345x257, 1881, Granet Müze .....	38
Resim 20: Gudrun van Maltzan, "Doğal Hikayeler", 1990 .....	41
Resim 21: Odilon Redon, "Venüs'ün Doğuşu", Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x73 cm, 1905, Özel Koleksiyon .....	42
Resim 22: Picasso, "Aynalı Kadın", Picasso, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130, 1932, Modern Sanatlar Müzesi, Newyork .....	43
Resim 23: Picasso, "Sabin Kadınların Kaçırılması", 1962 .....	44
Resim 24: Salvador Dali, "Atomic Leda - Leda Atomica", 61 cm x 46 cm, 1949, Fundacion Gala-Salvador Dali, Figueras, İspanya .....	45
Resim 25: Andy Warhol, "Altın Marilyn Monroe", 1962, Elek Baskı, Tuval Üzerine İpek Baskı, 144.7x211.4 cm, Modern Sanat Müzesi, New York .....	46
Resim 26: Andy Warhol, "Renkli Mona Lisa", Tuval Üzerine Serigrafi, 1963, Rockefeller Plaza, New York .....	47
Resim 27: Equipo Cronica, "Kızlar", Tuval Üzerine Akrilik, 200x200 cm, 1970, Juan March Vakfi, Madrid, İspanya .....	49
Resim 28: Lillian Schwartz, "Mona Leo", 1987 .....	50
Resim 29: Jean- Pierre Yvaral, Görüntüleri Bilgisayarla Bir Araya Getirilmiş Mona Lisa, 1989 .....	51
Resim 30: Giorgio De Chiricio, "Aşk Şarkısı", Tuval Üstüne Yağlıboya, 73x59.1 cm, 1994, The Museum Of Modern Art, New York .....	52
Resim 31: Bill Viola, "Hayret Eden Beşli", 2000 .....	53
Resim 32: Süleyman Seyyid Bey, "İhtiyar Adam", Kağıt Üzerine Suluboya, 55x40 cm, Taviloğlu Koleksiyonu .....	58
Resim 33: Osman Hamdi, "Kahve Ocağı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1879 .....	60
Resim 34: Hüseyin Zekai Paşa, "Ayasofya Cami Hünkar Mahfili", (İ.R.H.M), S.Doğan arşivi.61	
Resim 35: Halil Paşa, "Kervansaray Avlusunda Halıcılar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1908.....	63
Resim 36: İbrahim Çallı, "Mevleviler", Duralit Üzerine Yağlıboya, 40x50 cm, 1921, Erol Abiral Koleksiyonu .....	64
Resim 37: Namık İsmail, "Ulu Cami İçi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 98x84 cm, 1926, İstanbul Ticaret Odası .....	65
Resim 38: Nazmi Ziya Güran, "İstanbul Limanı", Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 19x27 cm.....	66

Resim 39: Şevket Dağ, "Cami İçi" .....	67
Resim 40: Şevket Dağ, "Ayasofya" .....	67
Resim 41: Feyhaman Duran, "Topkapı Sarayı'ndan", 1964, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu..	68
Resim 42: Cemal Tollu, "Ekin", Tuval Üzerine Yağlıboya, 194x114 cm, 1956, İzmir Resim ve Heykel Müzesi.....	72
Resim 43: Nurullah BERK, "Nargile İçen Adam", Tuval Üzerine Yağlıboya.....	73
Resim 44: Bedri Rahmi Eyiboğlu, "Köylü Kadın", Tuval Üzerine Yağlıboya.....	72
Resim 45: Fikret Otyam, "Şahmeran".....	77
Resim 46: Adnan Çoker, "Soyut", Tuval Üzerine Yağlıboya .....	79
Resim 47: Nuri İyem, "Köylü Kadınları", Seramik Üzerine Baskı, 40x27 cm .....	81
Resim 48: Turgut Zaim, "Beşik", Tuval Üzerine Yağlıboya, 58x100 cm, Özel Koleksiyon.....	82
Resim 49: Turgut Atalay, "Haliç ve Süleymaniye", Kontraplak Üzerine Yağlıboya, 50x60cm, 1950 .....	84
Resim 50: Mustafa Plevneli, "Ana", 1974, Karton Üzerine Karışık Teknik, 40x40.....	85
Resim 51: İbrahim Balaban, "Bereket Ana", Duralit Üzerine Yağlıboya, 33x26 cm, 1994.....	86
Resim 52: Erol Akyavaş, "Kerbela", İpek Baskı, 56x41 cm, 1983.....	88
Resim 53: Hüsamettin Koçan, "Anadolu'nun Görsel Tarihi", Fasikül-I, 1992 .....	89
Resim 54: Tomur Atagök, "Çatalhöyükte Ana Tanrıça", Metal Üzerine Boya, 200x300 cm, 1996 .....	91
Resim 55: Nevra Bozok, "Kybele" .....	93
Resim 56: "Zaman I", Linol Oyma-Basma, 75x105 cm, 2012.....	97
Resim 57: "Zaman II", Linol Oyma-Basma, 75x105 cm, 2012.....	99
Resim 58: "Zaman III", Linol Oyma-Basma, 75x105 cm, 2012 .....	101
Resim 59: "Zaman IV", Linol Oyma-Basma, 72x92 cm, 2012.....	104
Resim 60: "Zaman V", Linol Oyma-Basma, 75x100 cm, 2012 .....	106
Resim 61: "Zaman VI", Linol Oyma-Basma, 68x88 cm, 2012.....	108
Resim 62: "Zaman VII", Linol Oyma-Basma, 72x96 cm, 2013.....	111
Resim 63: "Zaman VIII", Linol Oyma-Basma, 75x98 cm, 2013.....	113
Resim 64: "Zaman IX", Linol Oyma-Basma, 70x90 cm, 2013 .....	115
Resim 65: "Zaman X", Linol Oyma-Basma, 70x90 cm, 2013 .....	117

## GİRİŞ

"Kültür Varlığı Niteliği Taşıyan Saat Görünümlerinin Yüksek Baskıresim Tekniğiyle Çözümlemesi" başlığını taşıyan çalışmayı araştırırken, öncelikle "kültür varlığı" kavramının altını çizmek faydalı olacaktır. "Kültür Varlığı" en öz tanımı ile tarih öncesi devirler ve tarihi devirlere ait toprak üstü, toprak altı ve sualtında bulunan eski kültür ve uygarlıklara ait insan emeği ile yaratılmış bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan veya tarih öncesi ya da tarihi devirlerde sosyal yaşama konu olmuş bilimsel ve kültürel açıdan özgün değer taşıyan maddi kalıntılardır.

Sanatsal, tarihi, bilimsel, arkeolojik ya da kültürel açıdan önemli nesnelere taşıdıkları değer itibarıyla diğer nesnelere ayrı bir kategori teşkil ederek geçmişle gelecek arasında bir köprü oluştururlar. Kültür varlığı olarak isimlendireceğimiz bu nadide eserler, tanık oldukları devir ya da temsil ettikleri değerler konusunda bize bilgi ve ilham vererek dünyaya başka bir gözle bakmamıza yardımcı olurlar (Özel, 1998: 1). Özellikle yaşanan gelişmeler neticesinde insanlığa ait bu değerlerin yok olması ciddi bir sorun olarak görülmektedir. Konunun önemini yapılan çalışmalarla ortaya konulması ve insanlarda bir bilinç oluşturulması ciddi bir sorumluluk olarak görülmektedir.

Çağlar boyunca insanoğlu ait olduğu toplumun kültürel değerlerini, savaşlarını, zaferlerini nesilden nesile aktarmada güzel sanatlardan yararlanmışlardır. Her toplumun sanatı, bir diğerinininkinden farklıdır. Çünkü sanatı etkileyen kültür, toplum ve gelenekler her uygarlıkta farklı şekilde ifade edilir. Hayat tecrübesi, kültür birikimi bizlere sanat vasıtasıyla ulaşmıştır. Dolayısıyla sanat aynı zamanda kültür varlığı niteliği taşıyan unsurların günümüze kadar gelmesine de kaynaklık etmiştir. Hem kültür varlığı konumunda yer alan eserlerin gündemde tutulması hem de bu eserlerin estetiksel bakımdan zengin olan görünümlerinden yararlanılması bu çalışmanın temel amaçları arasında yer almaktadır.

Çok eski çağlardan beri var olan ve kültür varlığı konumunda olan saat görünümlerinin, plastik bir anlatımla sanat nesnesi haline dönüştürülmesinin küçük bir serüveni niteliğinde olan bu çalışmada, literatür taraması yöntemi kullanılmıştır. Bu kapsamda öncelikle konu ile ilgili kitap, dergi, makale, ansiklopedi ve internet bilgileri

toplanmış ve değerlendirilmiştir. Dönemin sanatçıları ve sanat faaliyetleri kronolojik bir sıra içinde incelenmiştir. Batı Resim Sanatı Tarihinde ve Türk Resim Sanatı Tarihinde Kültür Varlığının yeri ele alınmış, kültür varlığı niteliğindeki imgeler ve bu imgeleri konu alan sanatçılar birlikte irdelenmiştir. Özellikle Rönesans öncesi ve sonrası Resim Sanatı Tarihinde kültürel imge olarak mitolojik konuların daha fazla yer aldığı gözlemlenmiştir. Türk Resim Sanatı Tarihi'nde de kültürel varlık niteliği taşıyan cami, külliye ve köprü gibi mimari formların yanı sıra taşınabilir konumdaki arkeolojik materyallerin mevcut olduğu, bunun yanı sıra toplumun yaşayış tarzı, giyimi, halı, kilim motifleri, kültürel değerlerin var ettiği inanışların resim sanatına yansıtıldığı gözlemlenmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. KÜLTÜR VARLIĞI

#### 1.1. Kültür Varlığı Nedir?

Kültür Varlığı üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. Önemine binaen "Kültür Varlığı"nın korunma gereği de açıktır. Bu işlemin gereğince yerine getirilebilmesi için öncelikle "Kültür Varlığı"nın ne olduğunun bilinmesi gerekir. Bundan dolayı öncelikle kültür varlığının tanımının ele alınması yararlı olacaktır.

Her düzenleme kendi açısından kültür varlığının bir tanımını vermektedir. Genel olarak kültür varlığı tanımında üç yöntem kullanılmaktadır. Bunlar teker teker sayma yöntemi, sınıflandırma yöntemi ve kategorilere ayırma yöntemidir.

a) Teker Teker Sayma Yöntemi: Bu yöntemde koruma altındaki bütün kültür varlıkları teker teker sayılır. Bu durumda henüz keşfedilmediği veya yaratılmadığı için kanun koyucunun dikkatini çekmemiş olan objeler koruma dışı kalmaktadır. Ayrıca kültür varlıklarının tam bir listesini çıkarmak (baştan itibaren kayda geçen kültür varlıkları hariç) mümkün değildir. Bu yöntemde kültür varlığı belirli bir yöntem için tam olarak ifadesini bulmakta, fakat diğer ülkelerdeki gümrük memurlarının onu tanıması için yeterli olmamaktadır.

b) Sınıflandırma Yöntemi: Bu yöntemde yetkililerce alınan bir karar uyarınca, bu kararın kapsamına dâhil olan objeler koruma altındaki kültür varlıklarını oluşturur. Fakat bu şekilde yapılan bir sınıflandırmada, liste dışı kalan objeler koruma alanının dışında kalmaktadır. Bu yöntem daha ziyade Fransa ve Fransız kanunlarını örnek almış ülkelerde kabul edilmiştir

c) Kategorilere Ayırma Yöntemi: Bu yöntemde kültür varlığı tanımına gitmektedir. Bu amaçla kategorilere ayırma yöntemi tek tek sayma yöntemi ile takviye edilmekte veya sınıflandırma yöntemi kategorilere ayırma yöntemi ile birlikte kullanılmaktadır. Pek çok ülke hukuku da kültür varlığı tanımlamasında ilave kriterlere başvurmaktadır. Objenin yaşı en fazla başvurulan kriterdir. Örneğin MÖ 1700 (İsrail),

1894 (Brunei), 1918 (Nijerya)'den önceki nesnelere gibi. Çoğu kez belirli bir tarih belirtilmektense, belirli bir yaşın üstünde olan nesnelere kültür varlığı olarak belirtilmektedir. Örneğin 40 yıldan eski (Kuveyt), 50 yıldan eski (Endonezya), 100 yıldan eski (Yemen) eserler gibi. Bazı ülkelerde yaşayan sanatçıların eserleri açıkça kültür varlığı kapsamı dışında tutulmaktadır. (Avustralya, Honduras, Hindistan, Meksika, Polonya) özellikle güzel sanatlarda, bir sanatçının eserlerinin korunması gerekli kültür varlığı olarak kabul edilip ihraç yasağına tabi tutulması, sanatçıyı tek bir devletin sanatçısı haline getirecektir. Bu da uluslararası sanat eseri ticaretini engelleyecektir.

Bu yüzden modern kanunlar yaşayan sanatçıların eserlerinin ihracını yasaklamakta; ancak belirli bir yaşa ulaşmış eserlerin dolaşımına engel olmaktadır (Özel, 1998: 6-8).

Ülkemiz açısından kültür varlığı tanımı halihazırda yürürlükte olan 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu (KTVKK) m.3'de yapılmıştır. Buna göre "Kültür Varlıkları"; tarih öncesi ve tarihi devirlere ait bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan yer üstünde, yer altında veya su altındaki bütün taşınır ve taşınmaz varlıklardır.

"Tabiat Varlıkları";Jeolojik devirlere ait, tarih öncesi ve tarihi devirlere ait olup ender bulunmaları veya özellikleri ve güzellikleri bakımından korunması gerekli, yer üstünde, yer altında veya su altında bulunan değerlerdir.

Bu genel tanımlamadan sonra KTVKK Kültür Varlıklarını Taşınır ve Taşınmaz kültür varlıkları olarak ikiye ayırmıştır.

### **1.1.1.Taşınmaz Kültür Varlığı**

Bir yerden diğer bir yere nakli mümkün olmayan ve KTVKK 3. madde tanımları verilmiş olan; yeraltında, yerüstünde veya su altındaki kültür ve tabiat varlıklarıdır (Karagözoğlu, 1989: 20). KTVKKmadde 6'da korunması gerekli taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarının geniş bir listesi bulunmaktadır. 1710 sayılı Eski Eserler Kanununun 1. maddesinin 2. fıkrasında korunması gerekli taşınmazların listesi yer almaktaydı.



MK'da taşınmazlar; arazi, tapu sicilinde daimi ve müstakil haklar ve madenler olarak belirtilmiştir. Eski eser bakımından ise arazi kavramı özel öneme sahiptir. Arazi üzerinde bulunan, kültür ve tabiat varlığı olarak değerlendirilen bir yapı, o araziye bağlı taşınmaz durumundadır.

Yukarıda belirttiğimiz gibi taşınmaz kültür ve tabiat varlıkları, üzerinde buldukları arazi ile beraber ve bir bütün olarak değerlendirilir, devir teknikleri de beraber yapılır.

Bu noktada tarihsel çevre sorunu önümüze çıkmaktadır. Taşınmaz eski eserlerin şartların elverdiği ölçüde çevresiyle beraber korunması şarttır. Aksi halde sözü geçen taşınmazların geçmişi yansıtan özelliği büyük oranda yok olacaktır. Tek tek belli tam anlamıyla eski eser sayılmayacak yapılar, hep birlikte sosyal, mimari ve tarihsel özellikleri yansıtabilirler (Yavuz, 1993: 350).

Taşınmaz kültür ve tabiat varlıkları bakımından koruma ve değerlendirmenin ilk aşaması olan tespit ve tescil işlemi, KTVKK 7. maddede düzenlenmiş ve eski eser tespit yetkisi Kültür Bakanlığına (KTVKB) verilmiştir. 7. maddeye göre tespit ve tescil işleminin yapılması için taşınmaz kültür ve tabiat varlığının tapuya kayıtlı olması şartı aranmamaktadır (Umar, Çilingiroğlu, 1990: 137-138).

Taşınmaz kültür ve tabiat varlıkları (korunması gerekli) KTVKK madde 6'da şöyle belirtmiştir:

Korunması gerekli tabiat varlıkları ile 19. uncu yüzyıl sonuna kadar yapılmış taşınmazlar, belirlenen tarihten sonra yapılmış olup önem ve özellikleri bakımından Kültür ve Turizm Bakanlığınca korunmalarında gerek görülen taşınmazlar, sit alanı içinde bulunan taşınmaz kültür varlıkları, milli tarihimizdeki önemleri sebebiyle zaman kavramı ve tescil söz konusu olmaksızın milli mücadele ve Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşunda büyük tarihi olaylara sahne olmuş binalar ve tespit edilecek alanlar ile Mustafa Kemal ATATÜRK tarafından kullanılmış evler.

Ancak, Koruma Kurallarınca mimari, tarihi, estetik, arkeolojik ve diğer önlem ve özellikleri bakımından korunması gerekli bulunmadığı karar altına alınan taşınmazlar, korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı sayılmazlar.

Kaya mezarlıkları, yazılı, resimli ve kabartmalı kayalar, resimli mağaralar, höyükler, tümülüsler, ören yerleri, akropol ve nekropoller; kale, hisar, burç, sur, tarihi kışla, tabya ve istihkâmlar ile bunlarda bulunan sabit silahlar; harabeler, kervansaraylar, han, hamam ve medreseler; kümbet, türbe ve kitabeler; köprüler, su kemerleri, suyolları, sarnıç ve kuyular; tarihi yol kalıntıları, mesafe taşları, eski sınırları belirten delikli taşlar, dikili taşlar; sunaklar, tersaneler, rıhtımlar; tarihi saraylar, köşkler, evler, yalılar ve konaklar; camiler, mescitler, musallalar, namazgâhlar; çeşme ve sebiller; imarethane, darphane, şifahane, muvakkithane, simkeşhane, tekke ve zaviyeler; mezarlıklar, hazireler, arazalar, bedestenler, kapalı çarşılar, sandukalar, siteller, sinegoklar, bazilikalar, kiliseler, manastırlar; külliyyeler, eski anıt ve duvar kalıntıları; freskler, kabartmalar, mozaikler ve benzeri taşınmazlar; taşınmaz kültür varlığı örneklerindedir.

Tarihi mağaralar, kaya sığınakları; özellik gösteren ağaç toplulukları ile benzerleri; taşınmaz tabiat varlığı örneklerindedir.

Kanun burada örneksime yoluyla teker teker nelerin taşınmaz kültür varlığı olduğunu sıralamış, dolayısıyla kategorilere ayırma yöntemiyle birlikte teker teker sayma yöntemini kullanmıştır. KTVKK madde 7'de nelerin korunması gerekli taşınmaz kültür ve tabiat varlıkları olduğunun tespitini Kültür Bakanlığına bırakmıştır. Yapılan tespitte kültür ve tabiat varlıklarının tarihsel, sanatsal, bölgesel ve diğer özellikleri dikkate alınır. Devletin imkanları göz önünde tutularak, örnek durumunda olan ve ait olduğu devrin özelliklerini yansıtan yeteri kadar eser, korunması gerekli kültür varlığı olarak belirlenir (Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu (2863 Sayılı). RG. 23.07.1983 No. 18113.)

### **1.1.2. Taşınır Kültür Varlığı**

Bunlar, bir yerden diğer bir yere nakli mümkün olan ve KTVKK'nın 3. maddesinde tanımları verilmiş bulunan yerüstünde, yeraltında veya su altındaki kültür ve tabiat varlıklarıdır (Karagözoğlu, 1989: 20).

Jeolojik, tarih öncesi ve tarihi devirlere ait, jeoloji, antropoloji, prehistorya, arkeoloji ve sanat tarihi açılarından belge değeri ile seviyesini yansıtan her türlü kültür ve tabiat varlıkları;

Her çeşit hayvan ve bitki fosilleri, insan iskeletleri, çakmak taşları (sleks), volkan camları (obsidyen), kemik veya her türlü aletler, çini, seramik, benzeri kab ve kacaklar, heykeller, fügürler, tabletler, kesici, koruyucu ve vurucu silahlar, putlar (ikon), cam eşyalar, süs eşyaları (hülliyat), yüzük taşları, küpeler, iğneler, askılar, mühürler, bilezik ve benzeri, maskeler, taçlar (diadem), deri, bez, papirus, parşümen veya maden üzerine yazılı veya tasvirli belgeler, tartı araçları, sikkeler, damgalı veya yazılı levhalar, yazma ve tezhipli kitaplar, minyatürler, sanat değerine haiz gravür, yağlıboya veya suluboya tablolar, muhallefat (relique'ler), nişanlar, madalyalar, çini, toprak, cam, ağaç, kumaş ve benzeri taşınır eşyalar bunların parçaları, halkın sosyal hayatını yansıtan, insan yapısı araç ve gereçler dahil, bilim, din, ve mihaniki sanatlarla ilgili etnografik nitelikteki kültür varlıkları.

Osmanlı padişahlarından Abdülmecit, Abdülaziz, V. Murat, II Abdülhamit, V. Mehmet Reşat ve Vahidettin ve aynı çağdaki sikkeler, bu kanuna göre tescile tabi olmaksızın yurt içinde alınıp satılabilirler. Bu madde kararına girmeyen sikkeler, bu kanunun genel hükümlerine tabidir.

Milli tarihimizdeki önemleri sebebiyle, Milli Mücadele ve Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşuna ait tarihi değer taşıyan belge ve eşyalar, Mustafa Kemal ATATÜRK'e ait zati eşya, evrak, kitap, yazı ve benzeri taşınırlar.

Burada da kanunumuz genel ifadelerle kültür varlığını tanımladıktan sonra örnekleme yoluyla nelerin taşınır kültür varlığı olduğunu belirterek kategorilere ayırma yöntemini teker teker sayma yöntemiyle takviye etmiştir (Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu (2863 Sayılı). RG. 23.07.1983 No. 18113.)

"Kültür varlığı tanımında, izlenen yöntemler dışında benimsenen akımlar da önemli rol oynamaktadır. Bu noktada iki akım kendisini göstermektedir. Maksimalist ve minimalist akım. Maksimalist görüşe göre geçmişe, bugüne ya da geleceğe ait kültürel bir değer ifade eden objeler kültür varlığıdır. Minimalist görüşe göre ise kültür varlığı nitelmesi objenin söz konusu ülke için ifade ettiği değere bağlıdır. Bu açıdan bakıldığında KTVKK madde 6 (d) ve madde 23 (b) minimalist açıdan nelerin kültür varlığı olduğunu belirtmekte, bunun dışında ise maksimalist görüş ağır basmaktadır (Özel, 1998: 10-11).

"Korunması gerekli kültür varlıklarının belirlenmesi, diğer bir ifade ile diğer nesnelere ayırt edilmesi gerekliliği kültür varlıklarının bazı genel özelliklerinin bilinmesini zorunlu kılmaktadır. Bu yüzden bütün tanımlarda yer alan ve esas kriter olan "sanatsal, tarihi, bilimsel, arkeolojik ya da kültürel açıdan önemli bir nesne olma" niteliği kültür varlığını diğer nesnelere ayıran başlıca özelliktir. Belirli açılardan önemli olan bu nesnelere maddi açıdan da büyük değerler ifade etmektedir. Sayıca az bulunmaları değerlerini daha da artırmaktadır. Kültür varlığı konusunda dikkat çekmek istediğimiz diğer bir konu, bu nesnelere bazen özellikle belirli bir ulus ya da kabile için arz ettiği büyük önemdir. Başkaları için önemsiz görülebilen bazı nesnelere o ulus veya kabile için çok büyük anlam ifade edebilir. Bu şekilde belirli bir topluluğun kimliğini açıklayan ve o topluluk ya da grubun ürünü olan eserler de, söz konusu grup ya da topluluk dışındaki kişilerin aynı değerlendirmede bulunup bulunmadıklarına bakılmaksızın kültür varlığı olarak nitelendirilmektedir. Sonuçta kültür varlığını " Tarihi, sanatsal, arkeolojik, bilimsel ya da kültürel açıdan gerek bütün insanlık gerekse sadece bir ulus ya da grup için büyük öneme sahip nesnelere" olarak tanımlayabiliriz. Bu tanımlama devletin kendi belirlediği kıstaslarla kültür varlıklarını tanımlama hakkını engellemediği gibi, kendi kültür mirası için önemli bulmadığı hatta nefret ettiği kültürün izleri olan nesnelere kültür varlığı tanımının dışına (dolayısıyla koruma alanının dışına) çıkarmasına engel olmayı hedeflemektedir (Özel, 1998: 23-24).

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. RESİM SANATI TARİHİNDE KÜLTÜR VARLIĞI

#### 2.1. Batı Resim Sanatı Tarihinde Kültür Varlığı

##### 2.1.1.Rönesans Öncesi Dönem Batı Resminde Kültür Varlığı

M.S. 8. yüzyılda Avrupa'daki Frank Krallığı, Karolenj hanedanına geçmiştir. M.S. 768'de Charlemagne, Frankların kralı olmuş ve krallığın gücü zirveye ulaşmış, merkezi bütünlük ve yerleşik yaşam şartları güvenli bir hal almıştır. İkinci bir Roma haline getirmek istediği başkent Aachen'da bir saray okulu kurmuş ve Avrupa'nın önde gelen düşünce ve sanat adamlarını buraya davet etmiştir. Dinsel esasların mutlak olduğunu ve tanrı kavramının her şeyin ötesinde var olan değişmez bir olgu olarak her şeye yön verdiğini düşündükleri için, dogmatik gerçeklere bağlı, kuşkuya ve eleştiriye neden olabilecek her türlü arayışa karşı çıkmışlardır (Öztaşkın, 2011: 9,10).

Kompozisyonlarda düzlemselliğin hâkim olduğu görülürken, belirleyici hatlar olarak kullanılan konturlar ve onlara bağlı çizgilerin çatısını oluşturduğu çizgisel bir üslubun hâkim olduğu Karolenj resim sanatı, genelde dekoratif bir nitelik gösteren şematize, kalıpcı bir ifadeselliği tercih etmektedir (Beksaç, Akkaya, 1990: 69).

İtalya ve Almanya'da, zenginliği ve refahı gerçekleştiren Ottoların egemenliğinde Karolenj ilkeleri 11. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür. Bu dönemde Karolenj geleneğinin oluşturduğu şeyler alınıp daha yüksek bir düzeye çıkarılmıştır. Eserlerde, Antik, Bizans ve Erken Hıristiyan öğelerinin birbirine kaynaştığı bir üslup bütünlüğü vardır. Antik motiflerin yanı sıra, fanteziye düşkün Germen anlayışının etkisi de kendini göstermiştir (Hollingsworth, 2009: 16).

Tüm konular Hıristiyanlığın ve İsa'nın yüceliğini yansıtacak şekilde ele alınmıştır. Önceki dönemlere göre kullanılan materyal çok daha çeşitli ve göz doldurucu boyutlardadır, imparatorluğun gücünü belirtecek zengin malzeme kullanımına da ağırlık verilmiştir. Konu çeşitliliği de belirli oranda bir değişikliği yansıtmakla beraber, en önemli gelişme sahne düzenlemesi ve düzlemselliği aşabilmek için verilen çabadır (Beksaç, Akkaya, 1990: 70).

11. ve 12. yüzyıllarda Avrupa'da geçerli olan üsluplar, Roman sanatı adı altında toplanmışlardır. Avrupa kültür hayatının gelişiminde çok önemli yeri olan ve temel teşkil eden süreçlerden birini oluşturan Roman resim sanatında Karolenj ve Ottolar dönemi dışında Erken Hıristiyan sanatının da etkileri olmuştur. Roman sanatı, Doğu'nun, Bizans'ın, Barbarların ve Antikçağ'ın bir melez ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Roman sanatıyla bütüncül bir Hıristiyan sanatı yaratılmak istenmesine rağmen, bu sanat önemli değişiklikler barındıran ve özgün kimliklerini yansıtan bölgesel ekollerce temsil edilmiştir. Roman sanatın en güçlü olduğu ve kök saldıği bölgeler, Hıristiyan bütünlüğünü sağlayarak hâkimiyetini pekiştirmek için mücadele veren papalığın merkezi olan Roma, İtalya ve yakın çevresidir. Hatta İtalya'da kök salan Roman sanat geleneği, daha sonraki süreçte de etkisini sürdürmüş ve kendisinden sonra gelecek olan Gotik gelenek İtalya'da Roman sanatı kadar etkili olmamıştır. Roman sanatı, yücelik ve uyum peşinde koştuğu için her zaman ağırbaşlı bir havaya sahip olmuştur. Roman resim anlayışında önemli olan konudur. Anlatılmak istenilen mesajın seyirci tarafından kolayca anlaşılabilmesi için resmin kuruluşu yalın ve en çarpıcı şekilde gerçekleştirilmiştir. Bu yolla dinsel bir eğiticilik de kazanan resim, ilahi olguların taşıyıcısı durumuna geçmektedir. Resim, ruhsal oluşumun maddi âlemden varlık bulmasıdır. Roman stiline içinden doğan, 12. yüzyıl sonlarından 14. yüzyıl başlarına kadar bir süreyi kapsayan ve Avrupa'da yeni üslup eğilimlerinin gerçekleşmesine vesile olan çağ ise Gotik sanat çağıdır. Roman sanatının gelişimini köstekleyen köhneleşmiş formların kısıtlamalarını bir yana atarak doğadan çıkmıştır. Gotik sanat daha çok Kuzey Avrupa'da şehir hayatının ve entelektüel şartların gelişmesine bağlıdır. Fransa, Gotik sanat anlayışının beşiği olmuştur. Gotik sanatın son dönemlerinde, insan kendine güvenmeye başlamış ve başarısının ilahi kaynaktan gelmediğine, kendi yetenekleri ve uğraşları sonucu başarılı olduğuna inanmaya başlamış ve bu düşüncesini sanata alanına da uyarlayarak bir bakıma Rönesans sanatının temelini atmaya başlamıştır (Öztaşkın, 2011: 11,12).

Gotik resim, çok detaycı olup, modellere ve mekâna büyük önem veren zengin bir nitelik taşımaktadır. Dekoratif oluşumun büyük önem taşıdığı Gotik resim, yoğun ve çarpıcı görsel etkiler yapmayı amaçlamaktadır. Fantastik ana duyumun pekiştirdiği

Gotik sanatın efsanevi niteliği, cazibeli, zarif, iyimser ve akılcı bir görselliğe büründüğü için, duygusal gerçeğin güçlü biçimde kendisini belli ettiği bir bütün oluşturmuştur (Beksaç, Akkaya, 1990: 99).

14. yüzyılda antikiteye duyulan ilginin artışıyla ve sosyal ve kültürel yaşamdaki tüm değişikliklerle birlikte, edebi alanda ve diğer sanat kollarında Rönesans'ı hazırlayan süreç başlamıştır. Bu yüzyıla paralel bir nitelik göstererek Rönesans'ın tam anlamıyla bir hazırlayıcısı ve hatta başlangıcısıdır İmzalı yapıtlar artmış, yaptığı içten gurur duyan ve farklı olduğunu anlayan yeni bir sanatçılar kuşağı doğmuştur. Edebiyat ve resim alanında ilk Erken Rönesans düşünceleri belirlemeye başlamıştır (Beksaç, Akkaya, 1990: 101).



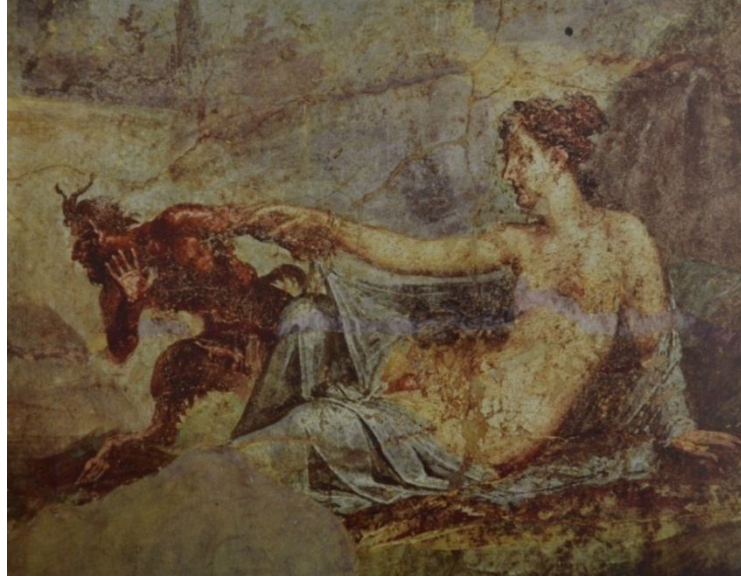
**Resim 1: "Boğanın Sırtındaki Europa", Fresk, İ.Ö.y. 20-İ.S.45, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli, İtalya**

Pompei’de bulunan bu fresk (Resim 3), Üçüncü Üslup’la veya eski Roma duvar resimlerinin süslü üslubuyla resmedilmiştir. Şu anda Pompei’deki yerinde değil de Napoli’de bir müzede sergilenmektedir. Geniş bir koleksiyonun parçası olarak muhtemelen bir Yunan orijinalinden kopya edilmiştir. Efsaneye göre; Zeus Fenike Prensesi Europa’ya âşık olmuştur ve boğa kılığına girerek onun babasının sürüsüne karışmıştır. Arkadaşlarıyla birlikte sürüyü güden Europa, masumane bir şekilde boğayı okşar ve üzerine oturur, ancak boğa onu deniz üzerinden Girit’e kaçıtır. Zeus’a üç oğul veren Europa, böylece Girit’ in ilk kraliçesi olur. Zeus aşkı için göklere bir boğa resmi çizer (biz bunu Boğa yıldız kümesi olarak biliriz). Europa aynı zamanda adını Avrupa kıtasına vermiştir.

Bu Pompei freskinde, Europa olacıklardan habersiz resmin odak noktası olan boğaya binmişken resmedilmiştir. Cinsellik ima edilmesi, ancak Europa’nın sağ eliyle pelerinini kaldırması sonucu göğüslerinin açık kalmasıyla sınırlıdır. Resimde pek az hareket olması ve ne Europa’ nın ne de arkadaşlarının herhangi bir zorlama veya korku emaresi olmaması şaşırtıcıdır. Europa’nın üç arkadaşı da oldukça sakin görünmekte, hatta bir kız boğayı sevmektedir. Bu belki de Zeus’ un ödülüyle birlikte, yıldırım hızıyla kaçmadan önceki huzur anını işaret eder.

Bu resim ve Europa’nın kaçırılışı efsanesi tarih boyunca; Veronese, Gustave Moreau, Titian, Rembrandt ve Matisse gibi pek çok sanatçıyı etkilemiş ve onlar da bu hikâyeyi kendi yorumlarıyla resmetmiştir (Farthing, 2007: 29).





**Resim 2: "Pan ve Hermafrodit", Fresk (detay), İ.S. 50, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli, İtalya**

İçinde 10.000 kişinin yaşadığı düşünülen Roma şehri Pompei, İ.S. 70 yılında, Vezüv Yanardağının patlaması sonucunda yok olduğunda şehrin duvarlarındaki resimlerin bazıları bozulmadan kalabilmişti. Volkan, şehri kül altında bırakmış ve şehir 1600 yıl sonra tesadüf eseri 1748 de ortaya çıkarılmıştı (Farthing, 2007: 30).

Dört farklı Roma duvar resmi üslubu belirlendi. Bu duvar resmi "Mimari Üslup" ile yapılmıştır ve uygulanan çeşitli perspektif değişiklikleriyle mekân odanın ötesine uzanır. Romalı sanatçılar hakiki bir çizgisel perspektifi geliştirmeye çok yaklaştılar. Sanatçılar parlaklık yaratmak için ıslak ve kuru alçıyı toz haline getirilmiş mermer ve kaymak taşı ile karıştırdılar. Sanatçının niyeti fotoğraf gerçekliğine yaklaştı ancak Pompei' de bulunan duvar resimleri genellikle oldukça soyuttur.

"Pan ve Hermafrodit" resminde (Resim 2), azgınlığıyla ünlü Pan, erkeklik organını gördüğü Hermafrodit ile oynaşmaktan kaçmaktadır. "Haber Tanrısı Hermes" ile "Aşk Tanrıçası Afrodit" in oğlu olan Hermafrodit'e yaklaşmaya çalışan bir su perisi reddedilince, kendi vücudunu Hermafrodit ile birleştirir ve onun her iki cinsiyetin fiziksel özelliklerini taşımasına yol açar. Pan'ın ilginç özellikleri burada güzel gösterilmiştir. Çobanların Tanrısı olan Pan bir keçinin bacak ve boynuzlarına sahiptir.

Mükemmel çalışılmış bu fresk Hermafrodit'in kanayan yalnızlığını ve Pan'ın "Satrios" benzeri hayvansallığını çok güzel yansıtmıştır (Farthing, 2007: 30).



**Resim 3: "Theseus Çocukları Minotaur'dan Kurtarıırken", Fresk, İ.S.50-79, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli, İtalya**

"Theseus Çocukları Minotaur'dan Kurtarıırken" adlı fresk (Resim 3), İ.S.I. yüzyıla ait iyi bilinen bir Pompei duvar resmidir. Romalılar genellikle odalarının karanlık ve penceresiz duvarlarını canlandırmak için direkt duvarın üzerine resim yaptırırlardı.

"Gavius Rufus"un evinin üzerindeki "Theseus Çocukları Minotaur'dan Kurtarıırken" tasviri, efsanedeki Atinalı kahraman Theseus'un Minotaur'u öldürdüğü sahneyi akla getirir. Efsaneye göre; Atinalılar, Minos'a olan yükümlülükleri gereği her yıl yarı insan yarı boğa görünümlü bir canavara, çocukları ve bakireleri kurban olarak göndermek zorundaydılar. Bu resimde, Minotaur' un akşam yemeği olmaktan kıl payı

kurtulan çocuklar Theseus'un etrafına toplanmış, sevinç içinde ona şükranlarını sunmaktadırlar.

Çeşitli resim teknikleri uygulanarak özellikle Theseus'un resmin ana odağı olması sağlanmıştır. Çıplak vücudu oldukça aydınlık iken onu eserdeki diğer figürlerden ayıracak yeterli mekân sağlanmış, yine vücudu daha açık renkli bir arka plan önünde konumlandırılmıştır. Bunun yanı sıra kahramanın merkezi konumunu vurgulamak için soldaki kapı açıklığı sağdaki bir grup seyirciyle dengelenmiştir.

Bu eser, İ.S.62 yılındaki depremden sonra ortaya çıkan, detaylı duvar resmi tarzı olan "Dördüncü Üsluba" özgü unsurları barındırır. Bu depremden sonra mimari daha gerçekçi olmuştu. Eser, renkli toz boylarla "Gavius Rufus"un evine daha duvar nemli iken uygulanmıştır (Farthing, 2007: 32).



**Resim 4: "Musa Bir Kayadan Su Fışkırtıyor", Duvar Resmi, M.S. 245-256  
Dolayları, Dura-Europoa'taki Bir Sinagog, Suriye**

İnananları eğitmek amacıyla, kutsal öyküleri imgeleştirmeyi öğrenen doğu dinlerinden bir başkası da Musevilikti. Musevi yasaları puta taparlığa yol açar korkusuyla imge yapımını yasaklamıştı. Ama yine de doğu kentlerindeki Musevi

toplulukları sinagoglarının duvarlarını Eski Ahit öyküleriyle süslüyorlardı. Bu resimlerin bir tanesi, oldukça yakın bir geçmişte, Mezopotamya'daki Dura-Europos denilen küçük bir Roma garnizonunda bulundu. Bu resim, büyük bir sanat eseri sayılmasa da M.S. III. yüzyıldan kalan ilginç bir belgedir. Üslubun kabalığı ve sahnenin hemen hemen derinliksiz ve ilkel olmasına rağmen ilgi çekici bir resim (Resim 4).

Burada, Musa'nın kayadan su fişkırtması görülüyor. Söz konusu olan, yalnızca Kutsal Kitap'tan bir öykünün resimlenmesi değil, Kutsal Kitap'ın öneminin resimlerle Yahudi halkına açıklanmasıdır. İşte belki bu yüzden Musa, Kutsal Sandığın saklandığı Kutsal Çadırın önünde ayakta duran yüksek bir figür olarak betimlenmiştir. Yedi kollu şamdanı da ayrı görüyoruz burada. Sanatçı, her İsrail kabilesinin payına düşen mucizeli suyu aldığını göstermek için, her bir çadırın önünde duran küçük bir figüre tek tek akan yedi küçük dere resmetmiştir. Bu basit yöntemlerinden de anlaşıldığı gibi, sanatçı pek öyle usta birisi değilmiş. Belki gerçeğe çok benzeyen figürler çizmek endişesi duymuyordu sanatçı. Bu figürler, gerçeğe ne kadar benzerse, imgeleri yasaklayan emre karşı o kadar günah işlemiş olacaktı. Onun başlıca amacı, Tanrı'nın gücünü gösterdiği durumları seyirciye anımsatmaktı. Sinagogdaki bu iddiasız duvar resmi ilgimizi çekiyor, çünkü Hıristiyan dini, doğudan yayılırken aynı düşünceler sanatı etkilemeye başladı ve sanatı kendi hizmetine aldı (Gombrich, 2009: 127-128).



**Resim 5: "İyi Çoban", Fresk (detay), 3. yüzyıl, Priscilla Yeraltı Mezarları, İyi Çoban Odacığı, Roma, İtalya**

Yeraltı Mezarları Roma'nın bir kısmını örten yumuşak volkanik kayaların içine 150 yılı ile dördüncü yüzyıl başları arasında oyulmuştu. Bunlar aslında Geç klasik dönemde, Romalı vatandaşlar tarafından mezar yeri sağlamak üzere kazılmış, ancak daha sonra Yahudiler ve Hristiyanlar tarafından kullanılmıştı. İ.S. 313 yılına kadar Hristiyanlar, Roma'da bakı görüyordu ve bu yüzden Hristiyan sanatçılar inançlarını ifade edebilmek için dünyevi toplumlarda yaygın olan imgeleri kullandılar.

İlk Hristiyan resmi olan "Orant" adlı eserde, elleri dua eder gibi havaya kalkmış bir figür; barışın simgesi olarak "güvercin" ve insani endişeleri tasvir eden "iyi çoban" gibi nötr imgeleri kullanmıştı. Hristiyanlıkta "Orant" cennetteki ölmüşleri, güvercin Kutsal Ruh'u, çoban ve koyunları ise İsa ve takipçilerini simgeliyordu. Bu tasvirler bugün "Eski Hristiyan" tabir edilen bir tarzda resimlenmiş gömü odası veya odacıklarında fresklerin üzerinde yer aldı.

“Arenaların İyi Çobanı” odacığındaki “İyi Çoban” freski (Resim 5), Tanrıların habercisi ve çobanların koruyucusu olan Roma Tanrısı “Merkür”ün klasik tasviri olan “Koç Taşıyan” a şaşırtıcı derecede benzer. “İyi Çoban”da İsa, kısa tunik giymiş, ağaçlar ve kuşların çerçevelediği klasik bir poz takınmıştır. “Merkür” gibi omuzlarında bir koç taşımaktadır ve heybesi ile asası vardır. Aynı zamanda çobanın yüzü İsa’ nın tüm erken dönem resimlerindeki gibi tıraşlıdır. Bu İsa figürünü Merkür’ün son dönem Roma tasvirlerinden ayırmak zordur, ancak ilk Hristiyanlar resmi görse onu derhal tanırdı (Farthing, 2007: 34).



**Resim 6: "Herkül Hesperides' in Bahçesinde", Fresk, 85x85 cm, 4. yüzyıl, Via Latina Yeraltı Mezarları, Roma, İtalya**

“Herkül Hesperides’in Bahçesinde” adlı resim (Resim 6), Herkül’ün son görevlerinden birini tasvir eder. Yunan Mitolojisinin büyük kahramanı ve Yunanlıların “Herakles” olarak bildiği Herkül’e Yer Tanrıçası ve Zeus’un annesi Gaia’nın Hera’ya düğün hediyesi olarak verdiği elmaları çalması emri verilir. Elmalar “Ladon” adındaki

bir ejderha, dünyayı omuzlarında taşıyan ve dünyanın bir ucundaki bahçesinde yaşayan Atlas adlı Titanın, “Gece Perisi Kızları Hesperides” tarafından korunur. Kuzey Afrika ve Asya’yı kateden Herkül, Savaş Tanrısı Ares’in oğluyla, Deniz Tanrısı Poseidon ve Prometheus ile savaşır ve nihayet bu imrenilen bahçenin yerini ortaya çıkarır.

“Herkül Hesperides’in Bahçesinde” adlı resminde, “Herkül” tek başlı bir sürüngen olarak tasvir edilen ejderhayı öldürerek elmaları alır. Bu eser, “Eski Hristiyan” üslubunda erken Hristiyan Roma’ da resmedilmiş, Roma yeraltı mezarlığındaki birçok freskten biridir. Eski

Hristiyan resminde; hem klasik hikâyeler hem de Hristiyanlığa dair hikâyeler tasvir edilmiştir ve burada klasik pozlarla oldukça basit bir resim tarzının sentezi söz konusudur.

Herkül’ün duruşu ve yalnızca kolunu örten bir örtü ile çıplak vücudu klasik resme aittir, ancak ağaca sarılı sürüngen Adem ve Havva hikayesine ve Hristiyan resmine aittir. “Herkül” ve “Hesperidesin” hikâyesi, ressamların zorluklardan zaferle çıkan bir kahramanın hikayesini anlatmak üzere çağlar boyunca geri dönüp durduğu bir konu olmuştur (Farthing, 2007: 35).



**Resim 7: "Üç Ölü'nün ve Üç Yaşayanın Efsanesi", Fresk (detay), 14. yüzyıl Fresk, St. Benedict Sacro Speco, Subiaco, İtalya**

"Üç Ölü'nün ve Üç Yaşayanın Efsanesi" adlı fresk (Resim 7), Subiaco'daki Sacro Speco'dadır. Burası Batı'daki manastır sisteminin babası sayılan, 6. yy'ın kutsal kişisi Aziz Benedikt'in üç yıl boyunca yaşadığı söylenen mağaradır. Subiaco, günümüzde Hristiyanlığın hac merkezlerinden biridir.

"Üç Ölü'nün ve Üç Yaşayanın Efsanesi", 1300-1600 yılları arasında popüler olan bir hikâyedir. Efsanenin ilk versiyonunda üç asilzade at üzerinde bir ormandan geçerken hareket edebilen üç iskelet tarafından durdurulurlar. İskeletler asilzadelere şöyle der; "Biz de tıpkı sizler gibiydik, siz de zamanı geldiğinde bizim gibi olacaksınız. Öldüğünüz de zenginlik, şeref ve iktidarın bir değeri kalmayacaktır" (Farthing, 2007: 46).

14. yy.da bu hikâyenin pek çok çeşitlemeleri yapılmıştı. Bu çeşitlemelerin birinde asilzadelerin karşısına bir münzevi çıkar ve onlara çürümenin farklı aşamalarında olan üç ceset gösterir. Sacro Speco freskinde sadece bir asilzade tasvir edilmiştir ve burada münzevi, ona kendi ölümünü temsil eden ve tabutlar içinde çürümenin çeşitli aşamalarında bulunan üç cesedi gösterir. Siena Okuluna atfedilen bu



fresk, kabaca olmasa da basitçe resmedilmiştir. İlk cesedin sol eli sağ elinin üzerine binmişken, diğer iki cesedin sağ elleri sol ellerinin üzerine konmuştur, bu da eserin hızlı çalışıldığını gösterir. Hikâye çok canlı resmedilmiştir; izleyiciyi münzevinin etrafındaki iskeletten asilzadeye ve ondan tekrar genele yönlendirir. Kilise ve bu uyarıcı hikâyeye arka plan oluşturan ormanın yeşilliği ile bir perspektif duygusu verilmiştir. Veba salgınının Avrupa'yı kasıp kavurduğu 14. yy.a bakıldığında bu resmin müthiş etkileyici olduğu görülür (Farthing, 2007: 46).

### **2.1.2. Rönesans Sonrası Dönem Batı Resminde Kültür Varlığı**

Aynen Buzul Çağı sanatçısının resmi, av için bir araç olarak görmesi gibi, Ortaçağ da sanatı ibadet için bir alet saymıştır. Rönesans sanatı ise, din sahneleri yerine, insan ve onun çevresinin en ideal şekilde ifadesini ele almıştır. En önemlisi, bir sanat eseri bilincinin ve sanatçı değerinin, bu sıralarda önem kazanmasıdır (Turani, 2012: 373).

Fransa tarafından Gotik sanatın kabul ettirilmesiyle 14. yüzyıl Avrupa'sında sanat alanında bir birlik sağlandıktan sonra, 15. yüzyılda dikkate değer bir karışıklık ortaya çıkmış ve Gotik sanatın son evresiyle Rönesans üslubu çatışmaya girmiştir. Sanat, kendi ideallerine yarayan şeye izin veren dinin hizmetçisi olduktan sonra, tanrıbilime bağımlılığından kurtulmuş ve dış dünyanın bilgisini edinmeyi sağlayan bir araç haline gelmiştir. Dolayısıyla sanatçıların üstünde durdukları temel sorun, artık, derinliğin ve mekânsal değerlerin canlandırılması olmuştur (Bazin, 1998: 43).

Rönesans sanat faaliyetlerinin temelini oluşturan düşünceler, sanatçıları, gerek dini kompozisyonlarda gerek mitolojik, tarihi konulu resimlerde gerekse portrelerde natüralist bir görünümü saptamaya, ahlaksal bir kalıba bürünen ruhsallığı maddesel ve doğal niteliklerle bağdaştırmaya yöneltmiştir (Beksaç, Akkaya, 1990: 128).

Rönesans'ın mantığı önce resim sanatında biçimlenmeye başlamıştır. Yeniçağda bakış, insanın görüş açısıdır ve bu bir noktadan bakış, optik görüntüyü zorlayan perspektife gereksinim duymuştur. Böylece doğa görüntüsü, biçimlenecek nesne haline gelmiştir. Bu nedenle Rönesans, yenedünya görüşüne paralel olarak bilimsel perspektifi ortaya koymuş; dolayısıyla Ortaçağ'ın dikey Gotik biçimi yerine yatay biçim gelmiştir. Böylece, sonsuzluk yerine ölçü, çok parçalılık yerine sakin ve dünyevi yapı tarzı ortaya

çıkmağa başlamıştır. Çünkü yen çağın hayat amacı, bu dünya sorunlarının çözümlenmesi olmuştur.

Floransalı sanatçılar, mekânsal değere yönelen irdelemeyi akılsal yollardan gerçekleştirmiş ve tıpkı kadaastro memurları gibi mekânı bir geometri ağının içine sokmaya çalışmışlardır (Bazin, 1998: 243).

İnsan ve çevre gözlemine önem verilir ve optik bir gözlem sanatçının amacı haline gelir. Bu yeni anlayış her ne kadar resimde tam bir yansıma göstermiyorsa da, Ortaçağ'ın yan yana ve yüzeysel anlatımına oranla, derinliğine bir perspektif ister. Bu da sanatçının artık geleneksel itibari reçetelere değil, optik gözlemlerine bağlı olduğunu kanıtlar. Bu optik gözlemler, Ortaçağ'da akla bile gelmemiştir ve bu nedenle de yoktur. Ortaçağ'da unsurlar yan yana sıralamadan ibarettir. Bu nedenledir ki, Ortaçağ resimlerinde bütün arkaik resimlerde olduğu gibi, figürler üst üste getirilmez. Oysa yeniçağda derinliğine bir anlatım söz konusudur. Esasen perspektif olarak tek noktadan görüş, bunu gerekli kılmıştır. Bu doğasallığa yöneliş, doğanın gözlemine gidiş, kutsal oluşa tam zıt bir resim anlayışı çıkmıştır (Turani, 2012: 347).

Rönesans'ın doğuşuyla sanatta yeni bir ruh ortaya çıkmış, insanlar, insan bedeninin kendisinin de asalet taşıdığını ve sabırla incelenmeye değer olduğunu anlamışlardır. Sanatçı, nesnesinin kutsal efsaneye saygı ve adanma duygularını, resmin güzelliği ve aslına uygunluğuyla birleştirmeye başlamıştır. Ressam çıplaklığı çalışmaya başlamış; insan bedenini her pozisyondan resimlemiştir. Elbise ve kumaşları düşlemiş, tavırlar geliştirmiş, figürlerinin hareketlerini ve yüz ifadelerini seçtiği konu ve modellere uygulamıştır. Bir başka deyişle, sunaklarda ve fresklerde gördüklerini, çalıştığı modellerde insanlaştırmıştır. Bu şekilde eski semboller arasından ortaya çıkan ressamlar, cenneti yeryüzüne indirmişlerdir. Meryem Ana ve oğlunu yaşayan insanlar gibi çizerek, Hıristiyan tarihini dramatize ederek, kilisenin ilkelerinin yerini sessizce güzelliğe duyulan sevgiyle ve gerçek hayatın ilgi alanlarıyla doldurmuşlardır. Azizler ve melekler fiziksel mükemmeliyetin sergilenmesi için birer fırsat olmuş, böylece kilisenin efsanelerini insanlaştırmaya başlayan sanat, öğrencilerin dikkatini güzellik çalışmalarına yöneltip onları dinsel geleneklerden sıyrarak insan bedeninin yüceliğini ve ihtişamını takdir edecekleri bir ortama sokmuştur (Symonds, 2005: 234).

Rönesans resim sanatında sanatçıların doğal ve inandırıcı bir mekânın sağlanması çabaları yanında, nesnelerin ve figürlerin de gerçeğe uygun, gerçek görüntüleriyle bağdaşacak şekilde gösterilmesi için önemli arayışları da söz konusudur. Rönesans resmi, insanı ve onun doğal çevresini en inandırıcı şekilde ama belli bir amaca hizmet eder biçimde canlandırırken kendine özgü yollar bulmuş ve hiçbir zaman manzara resmi Rönesans ortamında tek başına konu edilmemiştir. Manzaralar bilimsel bir gerçeklikle tespit edilmeye çalışılmış, doğadan koparılmış ve tamamlayıcı bir nitelik göstermektedirler. Sanatçılar, kompozisyonu oluştururken biçimle iç içe geçen bir anlayış doğrultusunda, ana içeriği teşkil eden mesaj ve bütünü, bu tamamlayıcı manzara parçalarının kendi özgün anlamsal ve görsel güçleriyle takviye etmiş ve ana bütünü destekleyici bir yan anlam veya görsel öge oluşturmuşlardır. Bu doğa parçacıkları, bu özellikleriyle ana mesaj veya görsel etki odağına kasıtlı seçilmiş anlam ve görüntü araçları olarak katılmışlardır (Beksaç, Akkaya, 1990: 130).

Rönesans'a kadar sadece zanaat sayılan ressamlık artık mekanik sanatlardan biri olarak değil, bağımsız serbest bir sanat dalı olarak tanınmak istenmiştir. Sanatçılar artık, mevcut bilimsel yöntemlere başvurmakla kalmamış, kendileri de yeni buluşlarla gelişmeye katkıda bulunmuşlardır. Gerçekten de sanatçılar bilginlerin bile ötesine geçmişlerdir; doğayı kendi gözlemlerine dayanarak incelemişler, bilgilerini kütüphane raflarında tozlanan ve yalnız kilisenin izin verdiği konuları işleyen yüz yıllık kitaplardan edinmemişlerdir (Krausse, 2005: 11).



**Resim 8: Pietro Perugino, "İsa, Anahtarları Aziz Peter'e Verirken", Fresk, 335x550 cm, 1481-82, Sistine Şapeli, Vatikan Şehri, İtalya**

Pietro Perugino'dan (Pietro Vannucci, 1450-1523) Sistine Şapeli için (önde gelen ressam tarafından yapılan büyük bir fresk döngüsünün bir parçası olan) bu eseri yapması istendiğinde, sanatçı büyük bir üne kavuşmuş olmalıdır (Resim 8). Yine bu aşamada, kendisinin şaheseri olarak görülen bir yapıt ortaya çıkarmış olması ise daha büyük bir başarıdır. Freskte, İsa'nın yeryüzündeki ilk papazı olan Aziz Peter, cennet krallığının anahtarını alırken diz çökmüş şekilde tasvir edilmiş güçlü bir merkezi figürdür.

Çevrelerinde diğer havariler (Yahudi İsa'nın solunda beşinci kişidir) ve dönemin kişileri vardır; sağ kenardan beşinci kişi Perugino olabilir. Bu grubun yüzünde, saçında ve kıyafetlerinde çok güzel detaylar ve konuya uygun bir zarafet bulunur. Orta alan İsa'nın yaşamından iki hikâyeyi tasvir eder; haraç parası (solda) ve İsa'nın taşlanması (sağda). Daha geride İtalyan Rönesans tarzı mimari ile Kudüs Tapınağı bulunur. Bunu çevreleyen zafer kemerleri Roma'nın Constantine Kemerini model almış olup, Rönesans'ın eski sanata olan ilgisini gösterir. En uzak planda ise gelecekteki sayısız ressamın da sonsuz mekânı belirtmek üzere kullanacağı inci mavisi bir ışık ve zarif ağaçlardan oluşan güzel bir manzara bulunur.

Genelde bu freskteki mekân mantıklı bir üç boyuta dayanmıyor, ancak basit ve simetrik kompozisyon hikayeyi net ve etkili bir şekilde anlatabiliyor. Bu uzamsal netlik

Perugino'nun yapıtlarının ana özelliklerinden biri olup sonraki Rönesans resminin de bir özelliği olacaktır (Farting, 2007: 116).

Merkezi ve paralel bir perspektifin tipik örneği olan bu betimleme de figürlerin dağılıklığını gidermek için arka plana yerleştirilen Rönesans mimarileri görülmektedir. Düzenlemenin kaçış noktasında bulunan dilimli kubbeli ve üçgen alınlıklı merkezi planlı sekizgen kilise kompozisyonunda, dengeyi sağlayan en önemli unsur olarak görülmektedir. Konunun arka planda dağılmaması için kilisenin her iki yanına Roma simgesi olan yerleştirilmiştir. Orta nefin her iki yanında karşılıklı olarak yer alan İsa ve Musa'nın yaşamlarından alınma sahnelerden oluşan resim dizisi, papalığın gücünü ortaya koyan olaylara odaklanmıştır (Hollingsworth, 2009: 238).



**Resim 9: Sandro Botticelli, "Bahar", Kavak Üzerine Tempera, 203x314 cm, 1478, Uffizi, Floransa, İtalya**

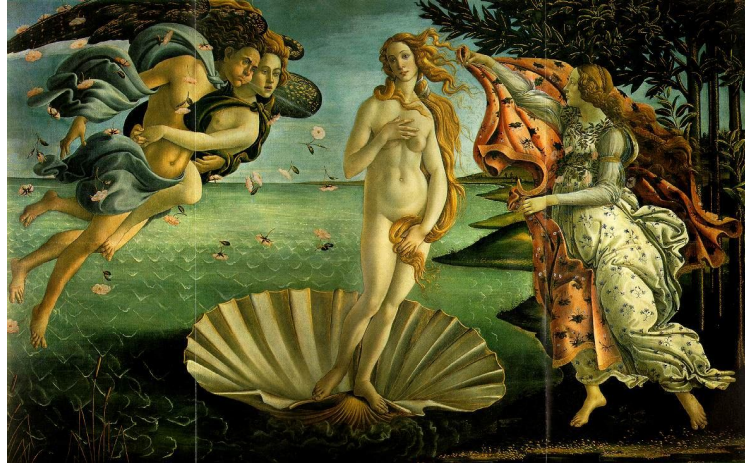
Rönesans resminin ve Floransa okulunun en önemli temsilcilerinden ve ünlü ressamlarından olan Sandro Botticelli'nin (1445-1510) asıl adı Alessandro'dur ve Floransa'da doğmuştur. Floransa yakınlarında Ognissanti'de deri ticareti yapan Mariano di Vanni Filipepi'nin dördüncü oğludur (Grömling, Lingesleben, 1998: 6).

Boticelli'nin mitolojiye duyduğu ilgi, onun çocuk yaştan itibaren Homer ve Ovid'in yapıtlarını okumaya meraklı bir karaktere sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Sanatçının çağdaşları ve hemşerileri olan Maiano kardeşlerin kütüphanesinde 29 kitap

bulunmuş ve bunun yarısı dini kitaplardan oluşmakta idi. Bu kitaplar arasında antik çağla ilgili olarak İskender'in yaşam öyküsünü içeren bazı metinler bile yer almaktadır. Boticelli'nin de bu eserleri görmüş olması muhtemeldir (Şenyapılı, 1996: 301).

1482 yılında, 203x314 cm ölçülerinde ahşap üzeri yağlıboya tekniği ile yapılan ve günümüzde Floransa "Galleria degli Uffizi" de bulunan "Bahar" resmindeki (Resim 9) üç güzellerin şeffaf giysileri, Venüs'ün zarif elleri ve Flora'nın çiçekli giysisi İtalyan Rönesans'ının en güzel resimlerinden birini oluşturmuştur (Sanat Kitabı, 1996: 57).

"Bahar" şair Fulgentius'un "Mitoloji" isimli eserinin önsözünden esinlenerek yaratılmıştır. Burada ormanda ağaçlar ve kuşlar arasında sisten tüllere bürünmüş üç kızın görüldüğü anlatılır. Bunlar: Satürn, Üranüs ve Felesefedir (Eti, 1974: 44). Tabloda hülyalı, kıvrık vücutlu, zarif genç kızlar, bahar saçan çiçekler, ince süsler görülmektedir (Kınay, 1993: 33).



**Resim 10: Sandro Botticelli, "Venüs'ün Doğuşu", Tuval Üzerine Tempera, 172.5x278.5 cm, 1482-86, Uffizi, Floransa, İtalya**

Rönesans kadını kendi vücudu içinde yaşamazdı, adeta güzel vücudun temsiliydi. Hakiki kadınlık ve saf güzellik dışında her kimliği yok edilmişti (Duby-Perrot, 1992). Venüs simgesi ile dişiliğin belli belirsiz erotikleşmesine izin verildiği ve

kadının doğumdan ziyade zevke yönelik olduğunu da birer işaretiydi bunlar (Nîşasta, 2003: 31).

Perde arkasında cinsellikle ilgili vurgular yapan Botticelli (Resim 10), Venüs'ün doğuşunda çırılçıplak, sağ eliyle memelerinden birini, sol eliyle topladığı uzun saçlarıyla üreme organını gizleyen "S" duruşlu bir kadını betimler (Nîşasta, 2003: 33). Böylece Hıristiyanlığın güçlenip yaygınlaşmasıyla gözden düşen Venüs kültü Botticelli'nin fırçasıyla yaşama geri dönmüştür. Âdem ile Havva figürleri dışında ilk kez bir kadın figürü çıplak olarak resmedilmiştir (Şenyapılı, 2002: 31).

Venüs, keskin kenarları önden resmedilen durağan çıplaklığı ile Bizans ikonlarının ve Yunan koresine dayanan bir köken içerir. Paganizmi Bizans çizgisinde yeniden hayata geçirir (Paglia, 1990: 157). Kadınlara özgü mahremiyet ve yoksunluk bile onun içten, ağırbaşlı çıplaklığında ve kendisini kusursuzca bize sunuşunda yitip gider (Sennett, 1994: 63-64).



**Resim 11: Sanzio Raphael, "Atina Okulu", Fresk, 770 cm (Taban Genişliği), 1510-11, Vatikan Müze ve Galerileri, Vatikan Şehri, İtalya**

Dünya resim sanatı tarihinin en önemli şahsiyetlerinden birisi olan Sanzio Raphael (Raffaello Sanzio, 1483-1520), antik konulara ve şekillere son derece önem vermiş, bu konulara hâkim olmuş ve klasiği adeta yeniden yaratmıştır. Sanatçının resimleri, antik idealin yeniden canlandırılışı, geçmişle zamanın kaynaştırılmasıydı.

Resimlerine dâhil etmiş olduğu mimari görünümelerde de, klasik devri çok iyi tanıdığı, Vitruvius’u boşuna okumadığı anlaşılmaktadır (Erder, 2007: 20). Raphael Roma’ya geldikten sonra, burada antik Yunan ve Roma mimarlık eserleri üzerinde incelemeler yapmıştır. Antik- Klasik Yunan sanatının akılcılığı, doğruluk ve denge kanunları üzerinde temellenen “ideal güzellik” düşüncesine inanmıştır. Sağlam dengeli, kuruluşlar içinde pür anıtsal ve soylu ideal biçimleri içerir (Eti, 1974: 70). Kültürel varlıkların resim sanatına yansımaları olarak Raphael’in Villa Farnesina’daki “Galatea”, “Atina Okulu” ve “Parnassus” resimleri önemli örnekler olarak ortaya konulabilir (Erder, 2007: 19).

“Atina Okulu” freski (Resim 11), mevcut fresk çalışmalarının en önemlileri arasındadır. Leonardo’nun “Son Akşam Yemeği” gibi görkemli bir mimari düzen vardır ve Erken Hristiyan Dönemi, St. Peter Bazilikası’nı planlayan Bramente’ye ilham verdiği düşünülür; bununla beraber mimari içerisinde izleyici aşağıdan tavana baktığında da ışık inanılmaz bir görüntü yaratmaktadır.

Raffael, Papa II. Julius’ un özel dairesi için, antikitenin entelektüel güçlerinin katıldığı “Atina Okulu” diye bilinen bir okul toplantısı resmetti. Aynı zamanda Kilisenin Mahkemesi de (the Stanzadella Segnatura) olan özel daire duvarlarının, Papa II. Julius tarafından hem Hristiyan hem de Antik Çağ düşünürlerinin portreleriyle doldurulması amaçlanmıştı. Bu başyapıtın karşısındaki duvarda, daha önce tamamlanan “Disputa” adlı resim bulunur (Farting, 2007:145).

“Atina Okulu”nun merkezinde bulunan hareketli iki figürden biri, Aristo’nun “Etik” inin bir kopyasını tutuyor, saçları dökük Plato ise gökyüzüne doğru parmağını kaldırmış ve “Timeus” un bir kopyasını taşıyor. Pisagor, aşağıda oturmuş geometrik şekiller çizerken, Diyojen yere uzanmış durumdadır. Kolunu başına dayamış karamsar Heraklitos mermer küçük bir masada bir şeyler yazmaktadır.

Bu resmin Michelangelo’nun portresi olduğu söylenir, Michelangelo o sıralarda Sistin enin tavanında çalışıyordu. Ptolemy görünür tarafta elinde kutsal küresiyle duruyor. Euclid sabırla gelecek nesil öğrencilerini yetiştirmektedir. Resmin genel teması ve odanın tümü, dünyevi Yunan düşüncesi ile ruhani Hristiyan düşüncesinin bir sentezini oluşturur (Farting, 2007: 145).





**Resim 12: Sebastiano del Piombo, "Adonis'in Ölümü", Tuval Üzerine Yağlıboya, 189x285 cm, 1511-12, Uffizi, Floransa, İtalya**

"Adonis'in Ölümü", Sebastiano del Piombo (1485-1547) tarafından kariyerinin ilk yıllarında Venedik Sanat Okulu'nda çalışırken yapıldı. Venedik Rönesans resminin ustası olan öğretmeni Giorgione (Giorgio da Castelfranco, 1477-1510)'den etkilendi.

Bu tablo (Resim 12), Adonis'in mitolojik öyküsünü konu almaktadır. Adonis yakışıklı genç bir delikanlıdır, ölmeden önce (solda) Venüs (tablonun merkezi)'ün kalbini çalar, ama sonra yeniden canlanır. Venüs'e Adonis'in öldüğü söylendiğinde, bakireler Pan'a (tam sağda sakallı figür) bu acıklı anda flüt çalmayı bırakması için yalvarırlar. Durgun bir manzaranın önünde idealleştirilmiş çıplakların bulunduğu kompozisyon Giorgione'un sanatını yankılar, tıpkı zengin renk ve ışık duygusuyla dolu Venedik tarzının yaptığı gibi. Sebastiano'nun renkleri güzel bir uyumla bir araya gelmiş olmasına rağmen, ilerleyen yıllarda daha solgun renkler kullanacağını ipuçları da bu resimde görülür.

Bu resimde insan bedenlerindeki parlaklıktan, göldeki yumuşak yansımalara kadar hoş, ince ışık oyunları vardır. Bununla beraber tabloda, Giorgine'nin etkisinden daha önemli ayrıntılarda bulunur; Sebastiano'nun figürlerinin genellikle merkez dışında gruplaşması, dönmüş başlar ve işaret eden parmaklar esere daha erken dönemdeki resimlere oranla çok daha fazla hareket vermektedir. Sanatçının teknik becerisi öylesine güçlüdür ki; her çıplak, mükemmel bir çalışmanın kanıtı olarak şekillenmiştir. Bu çıplakların heykelsi bir heybeti vardır. Sebastiano, Rönesans döneminde heykele duyulan ilgiden geliştirdiği yetenekle çıplakları gerçekçi bir heybetle yansıtmaktadır (Farting, 2007: 147).



**Resim 13: Leonardo Da Vinci, "Leda ve Kuğu", Tuval Üzerine Yağlıboya, 69.5x73.7 cm, 1515-1520, Wilton House, England**

Psikolojik imalar, Leonardo'nun en gizemli resimlerinden biri olan Leda ve Kuğu'da (Resim 13) görülüyor. Resim kayıp, ama Leonardo'nun hazırlık eskizlerinden ve öğrenci ya da müritlerinden tam boy kopyalarından yola çıkarak, kısmen yeniden

yapılabiliyor. Bilinen en eski eskizlerden 1504-5 tarihli, çaylak notuyla alınmış. Jüpiter ya da Zeus, Spartalı prenses Leda'âşık olmuştur; kendini kuğuya dönüştürür ve onu gebe bırakır, sonra onların birleşmelerinden bir çift ikiz doğar, ya da resimlerdeki gibi, tam anlamıyla yumurtadan çıkarlar: Castor ve Pollux ile Helen ve Clyemnesta. Bu (kuş, anne, ön plandaki kabuklarından tuhaf bir şekilde yumurtlayan yarı kuş çocuklar) bir kez daha çaylak halinin muhitini ziyaret ediyor gibidir. O hayal gibi resim de, açıkça Leonardo'nun bu dönemdeki uçma uğraşlarıyla bağlantılıdır. "Cecero" (tıpkı 1505 yılı civarında Leonardo'nun "büyük kuşunu" ya da uçan makinesini uçurmayı tasarladığı Monte Ceceri'deki gibi) Floransa şivesinde "kuğu" demektir (Nicholl, 2008: 47-47).



**Resim 14: Titian, "Urbino'lu Venüs", Tuval Üzerine Yağlıboya, 119x165 cm, 1538, Uffizi , Floransa, İtalya**

Yüksek İtalyan Rönesansı'nın Michelangelo gibi ustalarından etkilenen Titian (Tiziano Vecellio, y.1485-1576), 16. yy.ın başarılı sanat çevrelerince usta olarak sıfatlandırılmakla beraber, uluslararası bir mevki elde etmiş ilk Venedikli diye tanınıyordu. Anonim "Fahişe" portreleriyle beraber sunak resimleri ve mitolojik tablolar yaptı. Ünlü bir portre ustası olarak "Papa", "İmparator Duka" ve "Mantua Markisi" gibi önemli figürleri över nitelikte, ama asıllarına son derece benzer portrelerini üretmiştir.

Prestijli işlerine rağmen, “Urbino’lu Venüs” adlı tablo (Resim 14) için sanatçının şaheseri olduğu söylenebilir. “Yurtdışına Gezinti–1880 Seyahat Günlüğü” de Mark Twain tabloyu “Dünyanın sahip olduğu en hain, en utanmaz, en müstehcen portre” diye tasvir eder. Arka plandaki giyinik kadın figürleri, Venüs’ ün ayakları arkasında uyuyan yavru köpek gibi alegorik dokunuşlar tabloyu simgesel okunuşlara yöneltse de, Twain’ in geleneksel, aşırı iffet taslayan tepkisi, belki de Titian’ın gerçek niyetine daha yakındı.

Modelin şehvetli, direkt bakışıyla, bilincinin dışında oluşturduğu arzu, Twain’ i kızdırmış olabilir ve bununla birlikte şehvetli hoş bakışları sayısız izleyiciyi de cezbetmiştir. Titian’ın soluk kesici yeteneği ile kadın cinselliğini cesurca ortaya koyduğu bu tasvirinden dolayı tablo sıklıkla Batı’nın birçok polemik yaratan eserinin (buna Manet’ in Olympia’sı dahil) büyük annesi olarak anıldı. Kadın cinselliğinin güçlü bir modeli ve çıplak kadın posterlerinin öncüsü sayılabilir (Farting, 2007: 171).



**Resim 15: Annibale Carracci, "Venüs ile Satyr ve Aşk Tanrıları", Tuval Üzerine Yağlıboya, 112x142 cm, 1588, Uffizi, Floransa, İtalya**

AnnibaleCannacci (1560-1609), kardeşi Agostino (1557-1602) ve kuzenleri Ludovico (1555-1619), 16. yy.ın en önemli sanatçı ailelerinden birini oluştururlar. Kendi Akademi’lerini, 1580 lerde kuran bu üç sanatçı, resmin temel tekniklerine çok

önem verdiler ve Floransalılar'ın çizgisel nitelikleri ile Venedik Okulu'nun duygulu renk paletini birleştirdiler.

Görkemli Aşk Tanrıçası Venüs ile Satyr ve Aşk Tanrılarını konu edinen bu eseri (Resim 15) sanatçının ayrıntılardaki inceliğini ve kendine özgü yeteneğini sergiler. Figürdeki gerçeklik duygusu, tenin kıvrımları ile kemik yapısındaki duyarlılık ve kompozisyon anlayışı, tümüyle tabloyu etkileyici kılan bir bütünlüktedir. Renk kullanımındaki zenginlik, Venüs'ün sıkıca bağlanmış saçının parlaklığı, kadife yastıklar, ipek kumaşın akıcı kıvrımları ve tenin sıcak ışığı gibi farklı dokusal niteliklere gösterdiği özen de, tablonun izleyicileri anında büyülemesini sağlar. Cilveli ve kışkırtıcı olan eser aynı zamanda duylara hitap etmektedir.

Carracci'nin bu eseri, kendisinden sonra gelen sanatçılar için büyük önem taşıması ve birçok farklı sanatsal trendi başlatması bakımından da değerli bir eserdir. Örneğin, sanatının başlangıç yıllarında karikatür kullanan ilk sanatçılardan olduğu da düşünülüyor. Fresklerdeki anıtsal kahramanlık figürleri birçok kişi tarafından kopya edilmiş ve bu çeşit karakter betimlemesinin esasını oluşturmuştur (Farting, 2007: 194).



**Resim 16: Jacques-Louis David, "Horatiusların Yemini", Tuval Üzerine Yağlıboya, 330x401.5 cm, 1785, Louvre, Paris, Fransa**

Jacques-Louis David (1748-1825), muhtemelen tarihteki en sıra dışı siyasi propaganda ressamıdır. Napolyon'un saray ressamıydı. İmparatorun efsanevi kişiliği hakkında bildiklerimizin çoğu ve Fransız Devrimi'nin ikonografisi, David'in temsili ve alegorik resimlerine dayanmaktadır. David, klasik efsaneleri ve tarihi, çağdaş siyasetle benzer şekilde tasvir eden Yeni Klasizm akımının babasıydı.

“Horatiusların Yemini”, M.Ö.59 yılında, Romalı tarihçi Titus-Livy tarafından kaydedilen hikâyeyi anlatmaktadır (Resim 16). Hikâye; M.Ö. 669 dolaylarında, Roma ile Alba şehirleri arasındaki savaşlarda çarpışan Horatius ve Curiatius ailesinin üç oğlu hakkındadır. Erkeklerin birbirleriyle savaşması gerekmektedir ama Curiatius ailesinden bir kadın Horatius kardeşlerden biriyle evlidir ve Horatiuslar'ın bir kızı da Curiatiuslar'ın bir oğluyula nişanlıdır. Bu aile bağlarına rağmen, Horatius ailesinin büyüğü, oğullarına Curiatiuslar' la savaşmasını salık verir ve onlar da acılar içindeki kız kardeşlerinin feryatlarına rağmen kabul ederler. Kişisel çıkarlarının yerine siyasi ideallerini seçtikleri bu anı tasvir eden David, resme bakanların kendi çalkantılı siyasi dönemlerinde bu adamları örnek almalarını istemektedir.

Resimde, gerçekliğe ilgi duyduğu kadar siyasette idealizme de ilgi duyan David, mimariyi taklit etmek için Roma' ya gitmiştir. Resim, 1785 te, “Paris Salon” da sergilendiğinde elde edilen sonuç büyük bir başarı olmuştu. David in resimleri günümüzde bile izleyen kişileri hala derinden etkilemektedir (Farting, 2007: 328).

Sanatçının kültürel mirasa ait bir konuyu ele almış olduğu önemli çalışmalarından birisi de Sabinlerin Kaçırılması tablosudur.Sabinler, Roma yakınlarında yaşayan bir halktır. Efsaneye göre Sabin Kadınları Romulus ve adamları tarafından kaçırılınca, Romalılar ile bu halk arasında savaş patlak verdi. Savaşın ardında bir ittifak anlaşması yapıldı. Buna göre Sabinler Roma'da Romalılar ile birlikte yaşayacak, ancak kralları Tatiüs ile senatolarını koruyacaklardı. Sabin kadınların kaçırılması ve Hersillia'nın Romulus ile Tatiüs'u birbirinden ayırma sahnesi İl Filarete (Roma'dan San Pietro'nun Kapısı) Giambologna (Loggia dei Lanzi, Floransa) gibi heykeltçiler ve Sodoma (Roma), F. Bassano (Torino), L. Carracci (Magnani Sarayı, Bologna), Romanelli (Louvre), L. Giordano (Dresden), Rubens (Londra), İl Guercino (Louvre), Poussin (Louvre ve New York), Tiepolo (Sen- Petersburg) gibi ressamlar tarafından da ele alınmıştır (Büyük Larousse-19, 1986: 10026).



**Resim 17: Francisco De Goya, "Satürn", Tuvale Aktarılmış Duvar Resmi, 146x83 cm, 1821-23, Müze Del Prado, Madrid, İspanya**

Francisco Goya Lucientes (1746-1828), 1819 da Madrid'in kuzeyinde "Quinta del sordo" (Sağır Adamın Villası) adında bir ev satın aldı. Önceki sahiplerinden birinin sağır olması nedeniyle bu adı alan ev, Goya kırk yaşlarında duyma yetisini kaybedince, yeni sahibi ile de uyum sağlamış oldu. Sanatçı, Quinta'nın sıvalı duvarlarına çoğunlukla "kara" resimler olarak bilinen ve insanı psikolojik açıdan düşünmeye sevk eden resimler yaptı (1819-23).

Halka göstermek niyetiyle yapılmamışlardı, fakat daha sonraları resimler duvarlardan söküldü, tuvale aktarıldı ve sergilenebilmeleri için Prado Müzesi'ne konuldu. "Satürn", çocuklarının kendisini devirmesinden korkan ve bu yüzden onları yiyen Roma Tanrısı Satürn'ü tasvir etmektedir (Resim 17). Mitin başlangıç noktası olduğu resim, Tanrı'nın gazabı, yaşlılar ile gençler arasındaki çatışma hakkında olabilir veya Satürn, her şeyi yiyip yutan zamanı betimliyor olabilir. Goya, daha sonra yetmiş

yaşlarında, iki ölümcül hastalığı atlattıktan sonra kendi ölümü konusunda çok endişelenmiş olmalı.

Sanatçı, Rubens' in konuyu Barok üslupla tasvir ettiği "Saturn Devouring His Son" (Oğlunu Yiyen Satürn, 1636) adlı eserinden ilham almış olabilir. Goya'nın resmi kısıtlı palet kullanımı ve daha serbest üslubuyla her bakımdan çok daha karanlıktır. Tanrının fal taşı gibi açılmış gözleri, deliliğe, paranoyaya işaret ediyor ve korkunç eylemini yaparken bunun bilincinde değilmiş gibi görünüyor. Ayrıca özgün görüntüde Satürn' ün penisinin kısmen dik olduğuna dair kanıtlar var. Goya, 1823'te, Bordeaux kentine taşındı. İspanya' da kısa bir süre kaldıktan sonra tekrar Fransa' ya döndü ve 1828 yılında ölünceye dek orada yaşadı (Farting, 2007: 375).



**Resim 18: J. Auguste – Dominique Ingres, "Homerus'un Tanrılaştırılması", Tuval Üzerine Yağlıboya, 386x512 cm, 1827, Louvre, Paris, Fransa**

Ingres (1780-1867), bu yapıtını resmetmeye başlamadan önceki dönemde, kendini geleneksel, klasik resmin öncüsü olarak ilan etmenin yanı sıra, Delacroix'nın da aralarında olduğu, Fransız Romantiklerin sanatıyla mücadelesini aralıksız sürdürmekteydi. Bu resim (Resim 18), Ingres'nin akademik yaklaşımını tümüyle



yansıtmamaktadır, oysa ressam klasizmi yüceltmeyi amaçlamıştır. Bedensel hazzı öne çıkarma eğiliminde (örneğin, ünlü Valpinçonlu Yıkananlar, 1808) olmasına karşın bu resimde bunu tümüyle gizler. Yapıt, Antik Yunan'ın ünlü ozanını, mitolojiden alınma Zafer tanrıçası tarafından defne yapraklarıyla taçlandırılırken göstermektedir. Ayaklarının dibindeki iki kadın, Homeros'un iki büyük epik yapıtını, İlyada ve Odissea'yı temsil eder. Taparcasına çevresini saran kalabalığın içinde antik ve modern çağın dev sanatçıları bulunmaktadır, Yunan dostlarından bazıları da bunların arasındadır: Homeros'un sol tarafında, oyun yazarı Aeschylus bir parşömen sunarken Atinalı heykeltıraş Phidias da sağdan bir çekiç uzatır. Modern dünyanın sanatçıları arasında da oyun yazarı Moliere ve ressam Nicolas Poussin gibi Fransa'nın 17. yy. klasik dönem sanatçıları başı çeker. Her yönüyle klasik idealizmi gösteren üçgen biçimindeki simetrik kompozisyonda Homeros kendi adını taşıyan antik dönem tapınağının önüne resmin merkezine yerleştirilmiştir. Ne yazık ki, bu resim döneminde pek ilgi görmemiştir. Ingres, Roma'da yaşamaya karar verir, ancak önde gelen bir klasik olarak yeniden takdir göreceği, 1840'lı yıllarda geriye döner. Ingres'nin gelenekselciliğine sövmek her ne kadar moda bir söylem haline gelmişse de, üstün teknik becerisiyle günümüzde etkili bir ressam olarak görülmektedir (Farting, 2007: 384).



**Resim 19: Ingres, "Jüpiter ve Thetis", Yağlıboya, 345x257, 1881, Granet Müze**

1811’de yapılan bu harika resim, Ingres’in Roma’da öğrenci olarak tamamladığı son eseridir ve antikçağın yüce tanrısı Jüpiter’i gökyüzündeki krallığında, imparatorluk tahtında otururken gösterir (Resim 19). Tanrı sağ elinde bir asa tutmaktadır ve sol kolu bir bulutun üzerindedir; bir kartal da yanında oturmuş dikkatle onu izlemektedir. Gücü, hızı ve süzülerek yaptığı uçuşuyla bu güçlü kuş, Jüpiter’in sembolüdür. Jüpiter, hoş bir nereid (deniz perisi) olan Thetis’in hararetle ilgisini göz ardı eder; daha önce bu birleşmenin meyvesinin sonunda onun gücüne el koyacağı öngörülmüştü. Bunu önlemek için Jüpiter, su perisine Peleus adında bir ölümlüyle evlenmesini emretti. Solda Jüpiter’in kıskanç eşi Juno sahneyi kuşkuyla seyreder. 1811’de Ingres bu eseri gözden geçirilmesi için Paris’e gönderdi. Orada eser, rahatlatıcı unsurların olmayışı ve figürlerin garip orantıları nedeniyle çok eleştirildi. Yirmi üç sene sonra tanrılarının tanrısının bu resmi devlet tarafından satın alındı (Carr, 2014: 3).

### 2.1.3. 20. yy. Sonrası Dönem Batı Resminde Kültür Varlığı

Her sanat hareketi, içinde bulunduğu çağın koşullarıyla gelişir. Bu koşulların yarattığı durumların, toplumsal, siyasal ve kültürel olayların birbirini etkilemesiyle oluşur. Bundan dolayıdır ki, 20.yy'ın tarihsel gelişimi içinde sanatları incelemek gerekir. 20. yy. tarihine dönüp baktığımızda olayların birbiri ile etkileşiminin diğer dönemlerden farklı bir dinamikte olduğunu, hayatın hiç olmadığı kadar hızlı yaşandığını, yeni buluşların, yeni icatların birbiri ardına sıralandığını görürüz. İşte bu tarihsel dönüşümler, sanat akımları ve kuramlarının gelişimine yansımıştır. Bu gelişimlerin oluşumları birbirini iterek, birbirine karşı olarak ve ya birbirinden etkilenerek sanat tarihine eklenmiştir. 20. yy'ın oluşumunu inceleyebilmek için yalnızca o dönemin koşullarına değil, 19.yy. tarihine hatta daha da gerilere uzanmak gerekir. Her çağın kendine has bir ruhu olduğunu kabul edersek, 20.yy.lı bir devinim çağı olarak nitelendirebiliriz. 20.yy.dan önceki çağların akışı ise farklıdır (Dişli, 2007: 3).

20.yy öncesinde insanlar yüzyıllar boyu sınırlı, dar boyutlu bir evren düşünmüşlerdi: Hareketsiz Dünya, bu evrenin merkezidi ve gökteki bütün cisimler de onun çevresinde dönüyorlardı. Yıkılan, işte bu Dünya merkezli anlayış, durmuş oturmuş evrendi. Her şey hareket halindeydi ve hareket matematik yasalara tabiydi. Değişme göklerde içinde olmak üzere her yandaydı ve aynı doğa yasalarına göre oluşuyordu hepsi de. Mertebeli bir düzen içinde kapalı bir bilim diye düşünülen “kozmos”un yerine, birliği yasalara dayanan açık ve sınırsız bir bütün olarak evren konmuştu; kısacası “sonsuz” açılıyordu insanın önünde insan düşüncesinin tek yol göstericisi oydu artık. Geçmişin “sonluluk” düşüncesine dayanan mantıkla, fiziği geçerliliğini yitirmişti; belli türler ve belli farklılıklara, olup bitmiş bir dünyaya bağlı kavramlar mantığı sona ermişti. “Sonsuz” u kucaklayamayan her kavram soyut ve eksik kavramdı. Tek gerçek vardı “sınırsızın gerçekliği (Bozkurt, 2000: 53).

19. yy., özgürlüğün yanı sıra, insanın ve işinin uzmanlaşmasını gerektirmiştir: Bu uzmanlaşma, her bireyi diğerleriyle karşılaştıramaz hale getirip vazgeçilmez kılacak, ama aynı zamanda onun başkalarının etkinliklerine bağımlı olmasına neden olacaktır (Simmel, 2003: 85).

Demokratik parlamenter düzene geçilen 20.yy. döneminde ise, zaman kavramı, olayların çokluğu, yoğun karışıklık ve kolay ulaşılabilirlik; insanın yaşamını, yaşama dair bilincini değiştirdi. Zaman kavramı, saatin ölçülebilirliği etrafında dönmeye başladı. Sosyal yaşam zamanı ile insan psikolojisinin zamanı arasında bağlar koptu. Doğadan kopan insan makinenin hâkimiyetine girdi (Dişli, 2007 : 4).

Endüstri öncesi çok dar bir doğa çevresi içinde kalan insan, o zamanki dünyasıyla uyumlu yaşamını yaşamak, doğanın güzelliğini tatmak, görmek durumundaydı. Şimdi ise insan hem doğadan, hem çevresinden kopuk olarak yaşadığını görüyoruz. Dikkat edilirse bilimsel teknolojinin yarattığı makine, insanın yapacağı işleri her alanda onun elinden aldığı gibi, hızlı yaşam ve ulaşım araçları da onun görsel izlenimlerini ve algılarını gittikçe azaltmaktadır (Turani, 2003: 87).

19. yy.'dan itibaren insanın yaşam biçiminin değişmesiyle ve bu değişimin sanata yansmasıyla, sanatta da yeni oluşumlar baş göstermiştir. Bu değişimin ilkleri, özgürleşme ve sanatın bağlı bulunduğu kurumlardan kopması, bağımsız eleştirel bir yapılanmanın başlangıç noktalarından biri olan, “sanat için sanat”ı savunan romantizm akımı ile yaşanmıştır. Romantizm gibi akımlar ve 19. yy.daki bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler, felsefe ile bilimin ilişkisinde yeni yöntemler, yeni mimari yapılanma, kentleşme, yeni sosyal sınıfların ortaya çıkması, sanatın soylu sınıfın hizmetinden çıkması, 20. yy'daki yeni gelişmelerin başlangıç noktalarıdır. Bu tarihlerden itibaren, kitlesel teknolojik yeniliklere tanık olan aydınlanma çağının yaşandığı modernizm yükselmeye başlar. Kültürel anlamda modernizm, 19. yy sonu ile ikinci dünya savaşı'nın başlangıcına kadar olan dönemde geleneksel anlamdaki edebi, sanatsal, sosyal organizasyon ve gündelik yaşamın geçerliliğini yitirdiği fikriyle ortaya çıkmıştır. Temelde, geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ve günlük yaşamın artık zamanını doldurduğu ve bu yüzden bunların bir kenara bırakılıp yeni bir kültür icat edilmesi gerektiğini savunur. Modernizm ticaretten felsefeye her şeyin sorgulanması gerekliliğinin inancını besler. Böylelikle kültürün öğeleri yeni ve daha iyi olanla değiştirilebilir. Modernizme göre 20.yy'ın ortaya çıkardığı yeni değişiklikler ve yenilikler kalıcıydı, aynı zamanda yeni oldukları için 'iyi' ve 'güzeldi' ve toplum dünya görüşünü bu öngörülere göre gözden geçirip uyarlamalıydı. 20. yy'la ait bir akım ve ya kavramı açıklarken yalnız mutlak tanımlara göre değil, süreç içinde gelişen olaylara göre bu olayların birbiriyle etkileşiminin belirginleştiğini, yeni bakış açılarının oluştuğunu göz önünde bulundurarak yapmak gerekir. Buna bağlı olarak sanata ilişkin

mutlak bir tanım oluşturmamız da mümkün değildir. Zaten bu sanatın doğasına aykırıdır. Bir sanat akımı ve ya herhangi bir bilimsel gelişme ele alırken tarihten, zamandan insanların ihtiyaçlarından yaşama biçiminden koparılamaz. (Dişli, 2007: 6,7).



**Resim 20: Gudrun van Maltzan, "Doğal Hikayeler", 1990**

Gudrun van Maltzan'ın 1990 tarihli ve bu konuyla ilgili "Artificas" adlı sergide gösterilen ve sanatçının kendi ifadesiyle desen, baskı, fotoğraf gibi öğelerden oluşturulmuş ve elektronik paletle gerçekleştirilmiş seri şeklindeki bazı eserleri, bu konuda örnek olarak gösterilenler arasındadır. Bu sanatçı da kendisine ait olmayan eserlerden aldığı görüntüleri değiştirerek, hatta sanatçının kendi ifadesiyle "tahribi" yoluyla yararlanmıştır. Örneğin onun, "Doğal Hikâyeler" (Resim 20) adlı eserinde, Rubens'in, eşi Helena Fourment'nın modelliğiyle yaptığı çıplak figürü, bilgisayar ortamında başka bir kompozisyon haline getirilmiş ve bu figürün iki tarafına birer XIX. yüzyıl soylusu yerleştirilmiştir. Bu resimdeki figürler ve içinde buldukları mekân, bilgisayar ortamında o tarihlerdeki bilgisayar teknolojileriyle değişiklikler yapılmıştır. Bu biçimlemede başkalarının eserlerinden alıntı yapılmasının ve bu eserlerdeki biçimlerin tahrip edilmesinin, bir alıntı şeklinde görülmediği anlaşılmaktadır (Turani, 2012: 775).



**Resim 21: Odilon Redon, "Venüs'ün Doğuşu", Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x73 cm, 1905, Özel Koleksiyon**

19. yy'ın kapanışında hem resim hem de edebiyat alanında Sembolist görünümler tüm Avrupa'da kendini belli etmeye başlamıştı. Odilon Redon (1840-1916), bu akımla anılan görsel bir sanatçısıdır.

Fransa-Prusya savaşında hizmet ettikten sonra Paris'e yerleşen ressam, J.K. Huysmans'ın 1884 tarihli "A Rebours" (Doğaya Karşı) adlı simgeci romanı ortaya çıkana dek pek tanınmıyordu. Sembolistler, sanat aracılığıyla sanayileşen dünyadan kaçmanın yollarını aramaktaydılar. Redon, doğa manzaralarını kasvetli bir görünüme büründürüp tuhaf fantezilere dönüştürerek eşsiz bir stil geliştirmiştir.

"Venüs'ün Doğuşu" adlı yapıtında, Klasik Mitolojiyi kendi bakış açısıyla yorumlar (Resim 21). Resim, Redon'un önceki karanlık resimlerinden vazgeçtiği 20. yy'ın başlarındaki çalışmalarının tipik bir örneğidir. Venüs, pek de alışılmadık biçimde adeta bir mağaradaymışçasına yalnızca silüetinin konturları belirginleştirilerek resmedilmiştir. Gerçeküstü arka planda Venüs'ün bulunduğu ortam anlaşılmaz;

göklerdeki cennette ya da denizin dibindeki bir istiridye kabuğunda olabilir. Redon, bunu izleyicinin hayal gücüne bırakmıştır (Farting, 2007: 560).



**Resim 22: Picasso, "Aynalı Kadın", Picasso, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm, 1932, Modern Sanatlar Müzesi, Newyork**



**Resim 23: Picasso, "Sabin Kadınların Kaçırılması", 1962**

Pablo Picasso 1881- 1973 İspanyada doğmuştur (Şahin, 2006: 418). Çoğunlukla her türlü hayvanlarla birlikte keklikler, güvercinler, tavşanlarla yemek odası resimleri yapıyordu. Pablo Picasso, hümanist bir eğilim aldı. Desen ve boyada insanı hayrete bırakan bir erken olgunluk gösterdi. Picasso perhize benzeyen tek renklilik içinde çalıştı. Kendini hiçbir zaman disiplinle uygulanmış bir kompozisyon altına sokmadı. "Körler" kompozisyonunda, Arjaik- Grek ya da Mısır sanatı atmosferi olduğu söylenebilir. Picasso üzerinde Cezanne'nin etkisi gittikçe arttığı sıralarda "Avignonlu Kızlar", Cezanne'ın son banyo resimlerinin etkisi altındadır (Turani, 2012: 589). Ayrıca 1957 tarihinde, Picasso, Velazquez'in başyapıtının ilk uyarlamasını bitirir (Resim 22). Picasso geçmişte iz bırakmış konuları kendi yorumuyla tekrar ele alır. 1962'de "Sabin Kadınların Kaçırılması" (Resim 23) resmini David' den sonra tekrar işler.

Picasso: "Biz işimiz için ne iyi ise almaya mecburuz. Hem de aradığımızı yalnız kendi çalışmamızda değil, her tarafta aramamız gerekir. Ben bizzat kendimi kopya etmekten korkarım. Bununla birlikte bana eski desenlerden derlenmiş bir dosya gösterilse, neye ihtiyacım varsa almakta zerre kadar tereddüt etmem" (Picasso'dan Zervos'a yazılan mektuptan). Başkalarının eserleri, çoğunlukla ona kişisel yaratmalar için heyecan verirler (Turani, 2012: 590).





**Resim 24: Salvador Dali, "Atomic Leda - Leda Atomica", 61x46 cm, 1949,  
Fundacion Gala-Salvador Dali, Figueras, İspanya**

Dali ise Gala'yı erotik resimlerine sokarak onu ya hamile Madonna ya da Leda olarak resimlemiştir (Passeron, 1982: 144).

Dali'nin Hiroşima'ya atılan atom bombası sonrası sanatında ve sanata yaklaşımında değişiklikler olmuştur. Dali, resimlerinin modern çağın ispat ettiği yeni kuramları içermesi gerektiği, ancak bu şekilde güncelliğini koruyabileceği ile ilgili bir fikre kapılmıştır. Resimdeki (Resim 24) kadın, Dali'nin biricik eşi Gala, resme adını veren Leda karakteri olarak poz vermektedir. Leda, mitolojide Sparta tanrıçası olarak geçmektedir. Zeus ise Leda'ya hayrandır. Leda bir başkasıyla evlendiği gece, Zeus kuğu biçimde Leda'nın odasına sızıyor, onunla birlikte oluyor. Efsaneye göre, bu iki birleşmeden iki ikiz yumurta oluşuyor, Zeus'un genlerini alan çocuklar, her iki ikizden birer tanesi, ölümsüz çocuklar olarak doğuyor; Pollux ve Helen. Resimdeki yerleşimi ise Dali, altın oranı göz önünde bulundurarak itinayla yapmıştır. Resimdeki öğeler bir beşgene tam olarak oturmaktadır. Ve resmindeki en önemli özellik, hiçbir şey ama hiçbir şey birbirine dokunmamaktır. İşte Dali'nin atom fiziğine yaptığı gönderme ve bu

bilginin sanatına konu oluşu. Dali yaptığı açıklamada da altını özellikle çiziyor : “kuğu, Leda'ya dokunmuyor, Leda kaideye dokunmuyor, kaide zemine dokunmuyor, zemin denize dokunmuyor” Dali'ye bu fikri veren atom fiziği, “nothing touches” teorisi, yani hiçbir şey birbirine dokunmaz. Anlamı şu, her ne kadar cisimler birbirine dokunuyor görünse de aslında atomları asla birbirine dokunmaz, atomları birbirine dokunmayan da dokunmuş sayılmaz. İki farklı cismin atomlarında bulunan protonlar arasındaki uzaklık, proporsiyonunu göz önünde bulundurarak düşündüğümüzde, dünyanın güneşe olan uzaklığından daha fazladır. İşte tüm bunlar Dali'nin ilgisini çekmiştir (<http://www.gunde1resim.com/post/17270362086/ressam-salvador-dali-1904-1989-resim>).



**Resim 25: Andy Warhol, "Altın Marilyn Monroe", 1962, Elek Baskı, Tuval Üzerine İpek Baskı, 144.7x211.4 cm, Modern Sanat Müzesi, New York**

Marilyn Monroe'nun, Liz Taylor'un, Troy Donahue'nun ve diğer film yıldızlarının portrelerinin çoğaltılması bir bakıma Warhol'un Hollywood'un parıltısına duyduğu hevesle ilgiliydi. “Los Angeles'i seviyorum. Hollywood'u seviyorum,” demişti. “Çok güzeller. Herkes çok plastik... Ben de plastik olmak

istiyorum. “ Sanki vekâleten her şeyi tüketmek onu da bunun bir parçası yapıyormuş gibi davranan Warhol, nihai hayrandı (Fineberg, 2014: 244, 245).

Seriler, Monroe'nun Ağustos 1962'deki intiharını izledi. Üstelik portresinin mekanik tekrarı, yüzeysel görüntüsünün arkasındaki her tür var oluş hissini silerek Monroe'nun kâğıt inceliğinde görünmesine sebep oldu. Bu korkunç şekilde yok eden bir benlik yitimidir ve Sanatçının kendine ait imajının altında yatan bir kaygının yankılanmasıdır. Warhol 1975 gibi geç bir tarihte şöyle yazmıştır: “Aynaya bakıp hiç kimseyi, hiçbir şeyi görmeme düşüncesi benim için hala bir takıntı.”

Marilyn Monroe'nun ölümü ya da (Warhol'un yine takıntılı bir biçimde resmettiği) Kennedy'nin cenazesi gibi ulusal trajedilerin aynı film döngüleri, televizyon yayınlarında, ardı ardına günler boyunca tekrar ve tekrar oynatılır. Warhol'un “Marilyn'leri” , özellikle Marilyn Monroe'nun Dudakları'nın çift tuvali aynı uyuşturucu tekrara sahiptir; onlarda bir Tibet mantrasının odağı, duygu yüklü olayın büyülü sözler gibi yinelenmesi vardır (Fineberg, 2014: 244, 245).



**Resim 26: Andy Warhol, "Renkli Mona Lisa", Tuval Üzerine Serigrafi, 1963, Rockefeller Plaza, NewYork**

Aslında Warhol, 1950'lerin hemen başından itibaren bazı İngiliz aydın ve sanatçıları (independent group) tarafından irdelenmeye çalışılan yeni dönemin gizini çözmüştü. Modern sanat, nesnesinin yapı çözümünde (deconstruction) çok ileri noktalara varmıştı, ama sanatçının ve yaratıcı eylemin hiçe indirgenmesinde Warhol daha ileri gitmiştir.

Tam olarak istem dışı bir züppeliktir (dandy) bu. Picabia'da, Duchamp'da makine, istem dışı düzenek niteliğiyle, yani modern dünyanın otomatik gerçekliği olarak değil de, gerçeküstü mekaniklik niteliğiyle bulunur. Warhol ise doğrudan istem dışı makinesellikle özdeşleşir; görüntülerine bulaşıcı gücünü kazandıran da budur.

Andy Warhol, ünlü kişilerin portrelerini yüzlerce kez çoğaltarak, insan imajını farklı bir mekanik imaj haline dönüştürmüştür. Bu özellik Duchamp'da bile yoktu. İkincisi ise Warhol'un seçtiği ready – madde gerçekten bir tüketim aracıdır.

Warhol'la birlikte çarpıcı biçimde plastik sanatlar alanına giren ve artık herhangi bir şeyin imgesi olarak değil de, bizzat kendisi olarak var olan 'şey' bir imaj geleneğinin de tartışılmaya açılmasını sağlamış, plastik bir sanat yapıtını oluşturan öğelerin kodlara indirgenmesi ve okunması konusundaki göstergesel yöntemleri de egemen olan kültürel çevreye odaklamıştır. Böylece nesne imlenen (referance) olma özelliğini bu noktada yitirmiş, barındırdığı tüm çağrışımlarla kendi olarak varlığını sürdürmeye yönlendirilmiştir.

Warhol'de her şey yapaydır: Nesne yapaydır, çünkü özneye değil, yalnızca nesne arzusuyla ilintilidir. Burada görüntü yapaydır, çünkü estetik bir talep değil, yalnızca görüntü arzusuyla ilintilidir. Bundan dolayı; Warhol bizim gördüğümüz şeyleri değiştirmez. Bizim onları görme biçimimizi değiştirir (Şahinler, 2008: 142, 143).



**Resim 27: Equipo Cronica, "Kızlar", Tuval Üzerine Akrilik, 200x200 cm, 1970,  
Juan March Vakfı, Madrid, İspanya**

İspanya'nın liman kenti olan Valencia doğumlu Valdes (d.1942), Valencia'daki San Carlos Güzel Sanatlar Akademisi'nde (Fine Arts Academy of San Carlos) geçirdiği iki yıllık eğitimi sonucunda bir ressam olarak çalışmaya başlamıştır. 1964 yılında Valdes, Rafael Solbes (1940-81) ve Joan Toledo ile beraber "Equipo Cronica" olarak anılan bir ressam grubu oluşturmuştur.

Valdes, geleneksel teknikleri, stilleri ve hatta kendine özgü sanat eserlerini bile harmanlayarak yeni şeyler keşfeden, başlı başına eşsiz bir ressam olarak karşımıza çıkmaktadır. O, bu etkiyi yaratırken karakalem, tablo, heykel, kolaj, baskı gibi farklı teknikleri kullanır. Sanat tarihi alanındaki geniş bilgi birikimi ile birçok etkiyi resmetmiş ve daha modern bir sanatsever kitlesi içinde yeniden şekillendirmiştir. Bildik imgeleri, fikrini ortaya koymak için cesurca kullanışı çok şaşırtıcıdır.

"The Maids of Honor" olarak da bilinen bu eser, Velazquez'in ünlü eserinin tekrarıdır, sanatçının, eserinin doğasıyla oynaması ile birçok ressamı da etkilemiştir. Sonrasında Valdes, bu eserin detaylarını tekrar tekrar boyayarak, çizerek, yontarak

modern bir ikon haline getirmiştir. Bu uyarlamada prenses ve ona amade hizmetkârları 17. yy saraylarından 1960'lar tarzı plastik oyuncaklarla dolu bir odaya taşınmıştır. Belki de Valdes ve Solbes, bizi plastik bir top ve ördeğe bir anlam yüklemeye davet etmektedir; çünkü yüzyıllar boyunca eleştirilenler Velazquez'in sanatındaki her bir öğeye bir anlam yüklemiştir. Ana fikir, Velazquez'in yarattığı esas bilmecenin analiz yolu ile değil, içgüdü ile çözülebilmesidir (Farting, 2007: 8).



**Resim 28: Lillian Schwartz, "Mona Leo", 1987**

Lillian Schwartz 1970'de soyut geometrik tarzda çalışmış, "Pixillation", 1987 yılında ise "Mona-Leo" (Mona Lisa/ Leonardo da Vinci) (Resim 28) adlı yapıtı ile figüratif çalışmasını sürdürmüştür (Demirkol, 2008: 187). Mona Lisa portresindeki yüzün yarısını Leonardo'nun kendi çizdiği portre deseniyle birleştirerek iki farklı uygulama ve sistemi bilgisayar görüntüsü olarak bir araya getirmiştir. Sanatçı bilgisayar sanatında teknik ve estetik etkenlerin karşılıklı olarak birbirlerini etkilediğini fark etmekle birlikte, yalnız bu aygıtın teknik olanaklarını aramak ve bunlarla çalışmak

değil, aynı zamanda sanat ve gerçek arasındaki ilişkileri de yansıtmak istemiştir. Onun için bilgisayar, ressamın materyalleri için basit bir yedek alet değildir. Bilgisayarın sınırsız renk ve biçim skalası için kaynak oluşu, onu kullananın eserine devamlı biçim değiştirmesi hususunda önemli bir fırsat vermektedir. Bilgisayar boya resim, fotoğrafçılık ve video üçgeninin göbeğindedir ve bilgi kültürünün olanaklarından da yararlanabilmektedir (Turani, 2012: 774).



**Resim 29: Jean- Pierre Yvaral, Görüntüleri Bilgisayarla Bir Araya Getirilmiş  
Mona Lisa, 1989**

Jean- Pierre Yvaral ise, piktüral yüzeyin matematiksel programlanması amacıyla bilgisayar kullanımına geçmiştir. Onun sentetize edilmiş "Mona Lisa"sı (Resim 29), 12 numaralanmış analiz üzerine inşa edilmiş bir araştırmayı içermektedir. Bu, Leonardo'nun Mona Lisa'sını bozarak ölçülebilir parçacıklara, öğelere ayıran bir çalışmadır. Bu 12 analitik çalışmadaki geometrik yapısal biçimlerle, istendiğinde başka

biçimlerin de oluşturulabileceği, farklı yüzler yapılabileceği anlaşılabilir. Bu sistematik birim keşfi, biçimleme için yeni bir tekniktir (Turani, 2012: 774).



**Resim 30: Giorgio De Chirico, "Aşk Şarkısı", Tuval Üstüne Yağlıboya, 73x59.1 cm, 1914, The Museum of Modern Art, New York**

Giorgio de Chirico (1888-1978), Sürrealizm öncesi önemli bir Yunan-İtalyan ressam ve "Scuola Metafisica" sanat hareketini kurucusudur. Atina'da ve Floransa'da eğitim aldıktan sonra Münih'e taşınmıştır. De Chirico, en bilinen eserlerini 1909 ve 1919 yılları arasındaki metafiziksel döneminde yapmıştır ve bu dönemde yaptığı "Aşk Şarkısı" (Resim 30) en ünlü eserlerinden biridir. De Chirico, hayali, gizemli bir manzaranın perili bir görüntüsünü resmederek sanat yoluyla paralel bir gerçekliği açığa vurmadaki yeteneğini ve metafiziksel hareketin hayati önemini göstermektedir (Farthing, 2007: 617). Aynı zamanda De Chirico geleneksel betimleme becerilerini kullanarak dev büyüklükteki bir klasik başı ve lastik eldiveni terk edilmiş bir şehirde bir araya getirmiştir (Gombrich, 2009: 590).





**Resim 31: Bill Viola, "Hayret Eden Beşli", 2000**

Önemli bir İngiliz sanatçı Bill Viola (1951) kendi kişisel video kanalında 1970 ve 1980'lerde uzun araştırmalara başlar. Yapıtlarında lirik anlayış egemendir. Yerleştirme- video tarzında yaptığı "istasyonlar" adlı yapıtında suya batmış ve uzayda asılı kalmış vücutlar beş kanalda yansıtılmaktadır. Farklı imgeler, kumaş perdelerde görülmekte ve bu imgeler her perdenin altında bulunan cilalı granit levhalara aksetmektedir. B.Viola 2000 yılında "The Quintet of the Astonished" adlı videosunda Hieronymus Bosh'nın (1474-1516) İsa'nın ölümünden önce işkence edilmesi; başına dikenli taç giydirilmesi; Yahudi haham ve Romalı askerce alaya alınması konusunu işleyen "Christ Mocket/Alaya Alınmış İsa" (1490-1500) tablosunu konu almış ve bu tablo karşısında acıma ve üzüntü duygularını mimik ve jestlerle yansıtan 5 kişinin ruh halini dile getirmiştir (Resim 31) (Demirkol, 2008: 182).

## **2.2. Türk Resim Sanatı Tarihinde Kültür Varlığı**

Özellikle kırsal ve toprak egemen bir toplumdan sanayi geçişi dönemine rastlayan bir değişim sürecine sahip olan Türk Resim Sanatı, doğunun oryantalist etkileri ile birlikte, batının modern üslubunu da taşıyan, farklı alanlarda farklı özellikler gösteren bir özelliğe sahiptir. 19. yüzyıla kadar, temeli Türk-İslam geleneğinde yatan

minyatür sanatının egemen olduğu görülmektedir. Türk sanatında 18. yüzyıl başlarından itibaren ise köklü bir değişim başlamış ve yoğunlaşan batılılaşma hareketleri resim alanında da etkili olmuştur. Osmanlı Türkiye'sinde ekonomik, siyasal, toplumsal ve askeri alanlarda yaşanan bu gelişmelere paralel olarak yoğunlaşan batılı tarzda yaşama isteği, doğal olarak resim sanatında da yankısını bulmuştur. 19. yüzyıla kadar Türk resminin genelini, geleneksel tekniklerle yapılan renk, mekân ve perspektif açısından üsluplaşmış betimlemeler olan duvar resimleri ve minyatürler oluşturmuştur. 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise batılı anlamda tuval resmine geçiş başlamıştır. Batı sanatının etkisi altında kalan Türk resmi yansıtmacı görüş çerçevesinde iki boyutlu düzlemde üçüncü boyutu yakalama düşüncesi yapıtlar üretme çabasında olan bir yol bulmuştur. Sanatçılar romantizm ve realizm akımlarından etkilendikleri gibi empresyonizm kübizm anlayışlarının da etkilerini kendi yaklaşımları ile birleştirerek yeniden yorumlamışlardır (Tansuğ, 1993).

Türkiye'de resim sanatının 20. yüzyılda gelişmesi batıdan gelen teknik ve biçim etkilerinin yoğunlaşmasına paralel bir olgudur. 20. yüzyılda bu sanatsal alışverişin belirgin bir biçimde arttığı görülmektedir. Türk Resmi'nin kendine özgü gelişmesi içerisinde batı, ikinci dereceden bir etki olarak kalmıştır. Bu dönemi Türk Resmi'nin batılılaşması olarak ifade etmek yanlış olur. Çünkü Türk Resim Sanatı yıkılıp yerine yeni baştan batı modeli bir resim anlayışının geldiği anlamını taşımaz. Aynı şekilde batı resmi de kendi gelişimsel süreci içerisinde Avrupa dışındaki sanatlardan oldukça etkilenmiş fakat bu gelişmeyi yine de kendi gelişme sınırları içerisinde gerçekleştirmiştir (Tansuğ, 1993).

Bu süreçte Türk ressamaları arasında iki eğilim kendini belli etmektedir. Bunlar; ulusal, yöresel sanat yapma isteği ve resim sanatını her yenilikten sıyırma çabasıdır. Ulusal, yöresel bir resmi arayan sanatçıların kimileri konuya verdikleri önem bakımından "salt resim" den uzaklaşmakta, diğerleri ise sınırları git gide yumuşadığı düşüncesiyle plastik sanatların uluslararası bir anonimliğe varacağı kanısı ile çalışmaktadır. Avrupa'nın bugünde hoş görmediği bir izleme, modalara, hiç değilse günün akımlarına bir uyum çabasının var olduğu bu nedenle iki anlayışın düşüncenin temsilcileri ne kadar değerli kişiler olursa olsun Türkiye için dünya sanat literatürüne yer alacak çapa ulaşmış değillerdir (Tanili, 1979: 453).

Türk Resim Sanatı, 1950'li yılların milli görüşleri besleyen kaynaklara yönelmeler ya da evrensel bir çizgiyi koruma gayreti yeni sanat akımlarının arayışlarına yönelenler arasında gelişen ve kimi tartışmalarla ve bu görüşleri savunanlar arasında oluşan birleşmelerle geçen bir dönem olarak dikkati çekmiştir. Milli sanat ve non-

figüratif sanat tartışmalarına açılan bu yıllarda, yağlıboya resim sanatının kaynaklarına yönelmek yerine el sanatlarının motiflerine yönelmenin doğruluğu gündeme girmiştir. Batı sanatının kaynak olarak gösterilmesinin şiddetle eleştirilmesi, sanatçıların taklit olmanın tuzağından kurtulmaya çalışmaları, sanatçıların çıkış yolu arayışlarını hızlandırmıştır (Giray, 2000: 466).

### **2.2.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Resim Sanatında Kültür Varlığı**

Türkiye’de Batı sanatına karşı ilgilerin uyanışı tarihsel çağlar içinde gözlense de, bu ilgilerin yoğunlaşmaya başladığı dönem 18. yüzyıl başlarıdır. Osmanlı, Batı karşısında askeri ve siyasi üstünlüğünü sürdürdüğü dönemde onun teknolojik, bilimsel ve kültürel gelişmesine, yeni kurum ve örgütlenme biçimlerine ilgi göstermemiştir. Bu ilginin ortaya çıkması, ancak batı karşısında askeri yenilgiler alıp, toprak kayıplarına uğramasıyla söz konusu olmuştur.

Karlofça ve Pasarofça anlaşmalarından sonra bütün alanlarda bir gerileme ve düşüş başlamıştır. Bu durum batıya açılma gereğini doğurmuş ve ordunun ıslahı, batı tekniğinin kabulü, gibi reformlarla batılılaşma hareketi başlamıştır. Osmanlı yüzünü Batıya çevirdiğinde, Fransa Batının kültürel ve siyasi lokomotifine konumuna yükselmiştir. Rokoko döneminde dünyasal zevkler ön plana çıkmış, eğlence, sanat ve lüksün hedonizm düzeyinde yaşandığı bir ortam oluşmuştur (Yılmaz, 2005: 6).

Osmanlı Batıda ilk bu manzarayla karşılaşmış ve Batıdan aldıkları ilk şey bu yaşam tarzı olmuştur.

Aslında Batılı sanatçılar ilk kez Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’u almasından sonra saraya çağrılmışlar ve böylece Batı ile kültürel ilişkilerde ilk adımlar atılmıştır. Ancak bu Türk resminin minyatür kalıpları dışına çıkması için yeterli olmamıştır. Osmanlı minyatürü gelişim çizgisini tamamladığı sıralarda İstanbul’da ve Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde duvar resminde bir canlanma olmuştur. 18. yy.da barok ve rokoko etkileriyle, duvarları süsleyen bitkisel ve geometrik bezemeli kalem işlerinin yerini çiçekli vazolar ve meyve sepetleri gibi betimler almış ardından çok sayıda manzara resmi duvarlara işlenmiştir. Doğa, kent ve yapı görünümleri pek çok yapının duvarlarını süslemeye başlamış, duvar resmi geleneği 18. yy. sonlarından 19. yy. sonlarına değin sürmüştür (Elmas, 2000: 31).

Toplumun bütünü ve sosyal kurumları etkileyen yenilik hareketleri ise, 1808 yılında Sultan II. Mahmut'un (1808-1839) başa geçmesiyle kültür akışı daha da artmış, giyim eşyasından mobilyaya, mimari süslemeden bahçe ve ev biçimlerine kadar çeşitli yollarla Avrupa etkisi, başta İstanbul olmak üzere bütün ülkeye yayılmıştır. Bunun yanı sıra Batı'ya eğitim amaçlı öğrenci gönderilmeye başlanmış, 1839'da Tanzimat Fermanı ile resmen batılı olmaya, bu yolda batının devamlı öğretmenliğini istemeye de karar verilmiştir (Yılmaz, 2005: 7).

Bu yenilikçi hareketlerden sanatta büyük ölçüde nasibini almıştır.

II. Mahmut'un, yabancı resamlara portresini yaptırıp çeşitli okul ve resmi dairelere astırması, üzerinde portresinin bulunduğu sikkeler bastırması resim açısından önemli aşamalar olarak sayılmıştır. 1839-1861 yılları kapsayan Sultan Abdülmecid döneminde ise Batılı anlamda sanat etkinlikleri daha da gelişmiş, Türk resamları perspektifli yağlıboya resimler yapmaya başlamışlardır. Abdülaziz'in 1861'de tahta geçmesi, Osmanlı sarayında sanat olaylarının doruk noktasına ulaşmasına neden olmuştur (Elmas, 2000: 33).

Bu dönemde batıdan getirilerek Osmanlı sarayında çalıştırılması sağlanan resamlardan Guillement, Beyoğlu semtinde ilk kez Akademi adıyla resim eğitimi atölyesi kurmuştur (Yılmaz, 2005: 7).

Zamanla İstanbul'da ortaya çıkan sanat ortamının yanı sıra Avrupa'ya eğitim amaçlı gönderilen öğrencilerin yurda dönmeleri, yalnızca sanat eğitimi verilecek bir okulun kurulması ihtiyacını hissettirmiştir. Bu amaçla kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi 2 Mart 1883 tarihinde Osman Hamdi tarafından açılmış ve okulda yapılan eserler sergilenmeye başlanmıştır. Bunun yanı sıra 1901-1903 yılları arasında üç İstanbul Salonu Sergisi düzenlenmiştir. Bütün bunlar Batılı anlamdaki Türk resminin hazırlık aşamaları olarak görülmüştür. Türk resim sanatının klasikleri olarak kabul edilen bu dönemin sanatçılarından Osman Hamdi, Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid doğaya bağlı kalmış ancak tabiatı bir sanat görüşü ile ifade etmeye çalışmış, doğayı olduğu gibi resmetmeyip kendilerinden bir şeyler katmışlardır (Elmas, 2000: 28). "Avrupa sanatına dayanan bu yeni resim anlayışı ortak bir manzara üslubunda odaklaşmıştır. 19. yy. Türk resmi, bazı istisnaları olsa da bütünüyle manzara türünde yetkinleşir. Bu durum eğitimle ilgili olduğu kadar, toplumsal, tarihsel koşulların da doğal bir sonucudur.

20. yy'ın başlarında, Osmanlı siyasi ve ekonomik olarak çıkmaza girmiştir. Batılı ülkelerin siyasi ve ekonomik kısılcama giren ülkenin düzlüğe çıkması için toplumun kimi kesimlerinden meşrutiyet ilan edilmesi için baskı yapılmış ve II. Meşrutiyet 1908 yılında ilan edilmiştir. Bu Osmanlı'nın siyasi tarihi açısından önemli bir gelişme olmuş, aynı zamanda Türk resim sanatının seyrine yeni bir yön verecek olan bir kuşağın etkin olacağı bir sürecin başlangıcını da işaret etmiştir. Yeni bir girişimcilik ruhu ortaya çıkmıştır. Bunun sanat alanındaki yansıması, bir grup genç ressamın kurduğu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti olmuştur (Yılmaz, 2005: 9). Bu cemiyet, güzel sanatların yayılması için çeşitli faaliyetler üstlenmiş ve sanatçıların bir araya gelerek sanatsal bir ortam yaratmalarını sağlamaya çalışmıştır (Başkan, 1994).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluş hareketi içinde yer alan ancak kuruluşu takip eden iki yıl içinde yurt dışına gidip, I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla da dönen ve Türk resminde 1914 Kuşağı olarak adlandırılan sanatçılar grubu, cemiyetin etkinliklerinin odak noktasını teşkil etmişlerdir.

Türk resim sanatının kurumlaşma ve çağdaşlaşma çabalarının başlangıç noktası sayılabilecek Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1929'da Güzel Sanatlar Birliği adı altında etkinliklerini sürdürmüş ancak zamanla sanat ortamındaki önemini kaybetmeye başlamıştır (Yılmaz, 2005: 10).

Ressamlarımız, güneşin altındaki doğanın anlık izlenimlerini, ışık ve canlı renkleri, savruk fırça darbeleri ve lekeleri yansıtan, boyayı palette karıştırmayıp doğrudan tuval yüzeyi üzerinde renkli fırça vuruşlarını yan yana getirerek etki yaratan izlenimcilikten etkilenmişlerdir.

19. yy II. yarısında Batı etkisinin artması sonucu, duvar resimlerinin yağlıboya tekniğinde yapıldığı görülmektedir. Yüzyıl sonunda ise figürlü manzara resimleri dikkati çekmektedir. Türk resminde duvar resmi geleneği 20. yy. başlarına kadar devam etmiştir. Batı tekniği ve üslubunun duvar resimlerinde denenmesi Batı tarzı resme geçiş hazırlığı yönünden önemli olmuştur (Gültekin, 1992: 11). 1919 yılından itibaren başlayan Kurtuluş Savaşı'nın gündeme getirdiği milli devlet kavramı ve değişen politik dengeler dönemin sanatçıları da harekete geçirmiş ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin adı Türk Ressamlar Cemiyeti olarak değiştirilmiştir.



**Resim 32: Süleyman Seyyid Bey, "İhtiyar Adam", Kağıt Üzerine Suluboya, 55x40 cm, Taviloğlu Koleksiyonu**

1842-1913 yılları arasında yaşamış olan sanatçı, Kartal Maltepe'si eşraflarından Hacı İsmail'in oğlu olarak doğar. Süleyman Seyyid'in çocukluk ve ilköğrenim yıllarına ait bilgilere rastlanmamıştır. "İdadi ve Harbiye yıllarında, suluboya ve karakalem çalışmaları Mösyö Kes ve Mösyö Şinas tarafından beğenilmiştir" (Boyar, 1948: 42). "Sanatçı daha sonra Paris'te açılan Mektebi Osmanî'nin ilk talebelerindendir" (Yetik, 1940: 64).

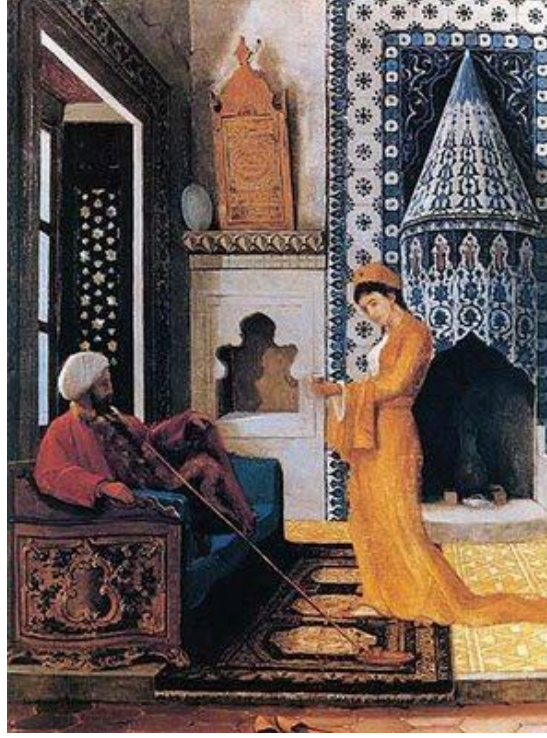
"Paris'e resim eğitimi almaya gönderilen sanatçı, burada Kaband'ın atölyesinde dokuz sene çalışarak, gerçek bir sanatçı kimliğiyle yurda dönmüştür" (İslimyeli, 1965: 40). "Yurda döndükten sonra Mühendishane'de öğretmenliğe başlayan sanatçı, Şeker Ahmet Paşa ile anlaşmazlığı yüzünden, buradaki görevinden istifa ederek" (Yetik, 1940: 64), "Kuleli Askeri Lisesinde göreve başlamıştır" (Boyar, 1948: 45).

Bu görevi dışında “Mülkiye Şahanesi’nin (Siyasal Bilgiler) kuruluşu görevinde bulunan Süleyman Seyyid Bey, bu okulun resim programlarının hazırlanmasında önemli roller üstlenmiştir” (İslimyeli, 1965: 41). “Kız Sanayi-i Mektebi’nde ders nazırlığı, Orman ve Maden Mektebi’nde Fransızca öğretmenliği, Mahmudiye Rüştiye’sinde lisan ve resim tedrisi öğretmenliği gibi önemli görevler üstlenmiştir” (Yetik, 1940: 64).

Süleyman Seyyid Bey, “ölçüye ve perspektife oldukça fazla önem vermesinden öğrencileri arasında “metrologiste” lakabıyla tanınmaktadır. Manzara dersleri sırasında öğrencilerin çizgilerinde, ölçü ve perspektife verdiği önemi bu kadar ileri götürüşü onu metrolojist yapmıştır” (Boyar, 1948: 42). “Arkadaşı ve son yıllarını beraber geçirdiği Hoca Ali Rıza tarafından, Ebülhayır lakabı (hayır demeyi bilmeyen, her isteyene bir resim hediye eden) takıldığı bildirilmektedir” (Yetik, 1940: 71).

“Türk resim sanatı içerisinde, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ile birlikte, Doğu Oryantalizm akımının aynı zamanda Batı sanatının ilkelerinin de yerleşmesine büyük katkı sağlamışlardır” (Özpınar, 2007: 22). Resim sanatının Osmanlı toplumu içerisinde benimsenmesine ve sanatın geniş kitlelerle buluşması adına birçok eser yapmıştır. Dönemin asker ressamı gibi oda çizdiği manzara ve çizimleriyle bir belgeliğin gelişmesine katkı sunmuştur. Aldığı eğitimler bir yana kendi memleketini çizmeyi uygun görmüş realist tarzda eserler vermiştir. “Onun için memleketini ve içinde doğup büyüdüğü toplumu çizmek ayrı bir heyecanın ayrı bir neşenin kaynağıdır” (Yetik, 1940: 67).

“Klasik bir ekol olarak tarihte yerini alan bu sanatçının son yılları çok sevdiği arkadaşı Hoca Ali Rıza ile birlikte geçirmiştir. “Bu birliktelik yıllarında sanatçı sanat ile ilgili çeşitli yazılar yazmış, bu yazılarını “Fenni Menazır” adıyla bir kitapta toplamak için uğraşmış, ancak bunu bitirmeye muvaffak olmadan vefat ettiği bildirilmektedir” (Yetik, 1940: 70).



**Resim 33: Osman Hamdi, "Kahve Ocağı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1879**

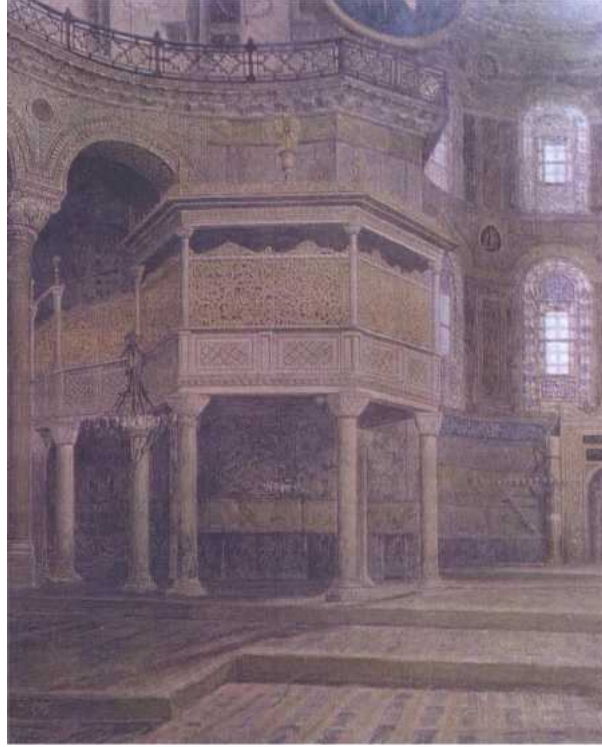
Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kuran Osman Hamdi Bey (1842-1910) 1883'te Osmanlı Müzesi müdürlüğü yapmış, Paris'te 15 yıl kalarak Hukuk ve Güzel Sanatlar Okulu'na devam etmiştir. Gerçek sanatçı mizacıyla arkeoloji alanında da çalışmış ve bir de yabancı müzelerdeki değerli sanatçıların eserlerinden 42 kopya yaptırmıştı (Epikman, 1967: 3).

Osman Hamdi de akademik bir resim eğitimi almıştı. Yaptığı resimler figürlü kompozisyonlardır ve Osmanlı yaşamının çeşitli yerel sahnelerini yansıtmaktadır. Ancak bu resimler akademik bir figür biçimlendirme geleneğine bağlı idilerse de, gene de bunlarda hiçbir bayağı biçimlendirme görülmez. Osman Hamdi, konulu bir resim anlayışını ülkemizde en iyi temsil eden ilk ressamımızdır.

Paris'te Boulanger (1806-1867) ve Gerome (1824-1904)'un atölyelerinde çalışmış olan ressam Osman Hamdi, Osmanlı toplumsal yaşamını yansıttığı resimlerinde, çeşitli tipleri optik bir görüntüye bağlı olarak resmetmişti. Bu optik izlenim, bizim minyatürlerimizde olmadığı için, özellikle ilgi görüyordu. Osman



Hamdi'nin yabancı müzelerden yaptırdığı kopyalarda da biz bu figüratif anlatımı görüyoruz. Demek ki, bu anlamdaki çalışmalar, aslında 19. yy'da Batı'da görülen historisizm akımını ve Paris'teki akademik Salon resimlerinin paralelinde bir anlayışı yansıtıyordu (Turani, 2012: 672).



**Resim 34: Hüseyin Zekai Paşa, "Ayasofya Cami Hünkar Mahfili", (İ.R.H.M),  
S.Doğan Arşivi**

1860 yılında Üsküdar'da doğan Hüseyin Zekai Paşa ikinci asker ressamı kuşağının temsilcilerindendir. Babası İbrahim Efendi'dir. 1881 yılında Mektebi Harbiye'yi bitirmiş, Avrupa'da resim eğitimi almamıştır. "Mektebi Harbiye'de öğrencilik yıllarında yapmış olduğu bir tablo, Sultan Abdülhamit tarafından çok beğenilmiştir" (Yetik, 1940: 73). Bu eserin beğenilmesiyle sanatçı saraya mülazım olarak, yaveran sınıfına alınmıştır.

Perspektif kurallarını ince ayrıntısına kadar başarılı bir şekilde uygular. Türk resim sanatı tarihinde “Enteriyör” resim olarak bilinen çalışmalarıyla, Şevket Dağ ile birlikte asıl ününü kazanmıştır.

“Zekai Paşa geleneksel Türk süsleme sanatlarına ve Türk eserlerine son derece meraklıydı. Çok çeşitli el işlerinden oluşturduğu bir koleksiyona sahipti” (İslimyeli, 1965: 50). “Üstün anlatım yeteneği sayesinde bir oymadan, yazmadan, mendilden, kapı halkasından söz açınca saatlerce tarihinden söz ederdi” (Yetik, 1940: 75). “Onun karşısında anlattıklarını dinleyenler, sanatımızın güzelliklerini dillendirişini görenler, milletimizin en hassas neferlerinden birinin yanında olduklarını fark ederlerdi” (Yetik, 1940: 75).

Askeri hayatında Tuğ generalliğe kadar yükselen Hüseyin Zekai Paşa, Aya İrini Kilisesinin askeri müze haline dönüştürülmesinde büyük çalışmaları olmuştur. “1906 yılında Şeker Ahmet Paşanın ölümüyle, saraya yabancı misafirler refakatçisi olarak alınan sanatçının yayınlanmış “Mübeccel Hazneler” adlı bir kitabı bulunmaktadır” (İslimyeli, 1965: 52).

1908 yılında 1. Redif Liva komutanı olarak görev yaptığı sırada emekliliğe ayrıldı. Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Encümen Azalığı’na atanan sanatçı 1919 yılında vefat etmiştir.



**Resim 35: Halil Paşa, "Kervansaray Avlusunda Halıcılar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1908**

İstanbul'da Boğaziçi'nde doğdu. Mektebi Fünunu Harbiye'nin kurucularından tophane müşiri Ferit Paşa'nın oğludur. Askeri Rüştiyede (Ortaokul) okuduktan sonra 1869 da mühendishaneye girmiş, "1873 de mülazım-i sani rütbesiyle buradan mezun olmuştur. O tarihte yaver sınıfına alınan Halil Efendi 1876 yılında kolağası olarak askeri idadide (Lise) resim öğretmenliğine atanmıştır" (İslimyeli, 1965: 46). Bu tür okullarda resim ve sanat derslerini vermiştir.

Yurt dışında realizm ve empresyonizmin etkisi altında kalmış çalışmalarında iki akımında etkileri hissedilmektedir (Resim 30). Yurda döndükten sonra çeşitli rütbelerle birçok askeri okulda resim öğretmeni olarak eğitim vermiştir. 1908 meşrutiyet inkılâbında tasfiye kanunu uyarınca rütbesi yarbaylığa indirilen Halil Paşa, emekliliğini istemiş (İslimyeli, 1965: 47), her şeyden uzak kendini sanatsal çalışmalarına ve sanat eğitimine vermiştir. Halil Paşa Türk empresyonizminin zeminini hazırlayan adam olarak tanımlayabiliriz (Karoğlu, 1995: 13).

Asker ressamların yerine getirdiği en önemli görevlerden biri de, Osmanlı toprakları içinde gezdikleri yörelerin desen ve suluboya resimlerini yapmış olmalarıdır. Asker ressamlar bu soruna kesin bir belgencilikle yaklaşmış ve renk unsurunun süratle uygulanmak zorunda olduğu koşullarda suluboya tekniğine başvurmuşlardır. Asker ressamlar konusundaki bilgilerin genişlemesi ve yapıtlarının tanınması, özel galeri ve koleksiyon ilgilerine çok bağlı görünmektedir. Çünkü yapıtları yeterince korunmuş olan bazı asker sanatçıların oluşturduğu resim örnekleri hakkında bilgi edinmenin yolu, bu olanaklar içinde bulunmaktadır (Tansuğ, 1986: 61-63).

Hayatı boyunca birçok Türk gencini sanatla, resimle tanıştıran, onları çağdaş Türk sanatında birer sanatçı olarak yetiştiren ve Türk sanatına sayısız eser bırakmıştır (Çetin, Avcı, 2010: 57).



**Resim 36: İbrahim Çallı, "Mevleviler", Duralit Üzerine Yağlıboya, 40x50 cm, 1921, Erol Abiral Koleksiyonu**

Galata Mevlevihanesi'nde sema yapan semazenler ve sema yapmak üzere şeyhlerine selâm veren Mevlevi müritleri, sırayla, şeyhlerinin önünden geçmektedirler.

Sanatçının büyük plânlı, geniş yüzeyler halinde boyamış olduğu “Mevleviler” dizisini teşkil eden resimleri, ekspresyonist üslûpta yapmış olduğu çalışmalarının en iyi örnekleridir. Sanatçı 1920 yılında gitmiş olduğu Almanya’dan ekspresyonist anlayışla ülkeye dönmüştür. Bu üslûpta Galata Mevlevihanesi’ndeki mevlevileri tasvir eden bir dizi tablolar yapmış, birçok da eskiz çalışmıştır (Altınölçek, 1994: 57).



**Resim 37: Namık İsmail, "Ulu Cami İçi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 98x84 cm, 1926, İstanbul Ticaret Odası**

Namık İsmail, Paris'ten Türkiye'ye 1914 yılında döndükten sonra I. Dünya Savaşının olmasından dolayı askere gitmiş ve ciddi bir şekilde rahatsızlandığı için İstanbul'a geri gönderilmiştir. İstanbul'a döndükten sonra İbrahim Çallı, Hikmet Onat gibi sanatçılar tarafından kurulmuş olan Şişli atölyesinde resim çalışmalarına katılmıştır. Şişli atölyesinde yapılan çalışmaların sergilenmesi için Celal Esat Arseven ile birlikte Berlin'e giden Namık İsmail, burada iki yıl kalarak resim eğitimini sürdürmüştür (Özpinar, 2007: 52-53). Namık İsmail, yoğun bir boya görünümü bırakmayan, sağlam yapıda desen çizimleriyle resimlerini oluşturuyordu. Resimlerinde en çok kullandığı renk sarı ve tonlarıdır.

Sağlam bir tekniğe sahip olan Namık İsmail, her tablosuna göre üslubunu ve tekniğini değiştiriyordu. O, 1914 Kuşağı sanatçıları içerisinde en değişken olanıydı.

Yapıtlarının tümü incelendiğinde izlenimcilikten gerçekçiliğe, gerçekçilikten dışavurumculuğa uzandığı görülür (Tansuğ, 1986: 129).



**Resim 38: Nazmi Ziya Güran, "İstanbul Limanı", Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 19x27 cm**

Nazmi Ziya, Sanayi-i Nefise Mektebinde eğitim görmüştür. Renkli baskılarını gördüğü izlenimci ressamalara yakınlık duyuyordu. Daha Akademi’de öğrenciyken, 1905’te İstanbul’a gelen ve kaldığı birkaç aylık süre içerisinde Haliç’ten çeşitli resimler yapan, Poul Signac’ın izlenimci türdeki çalışmaları da ondaki bu yakınlığı güçlendirdi (Özsezgin, 1977: 11).

Nazmi Ziya empresyonisttir ve renkleri olduğu gibi kullanmak yerine bunları elemanlarına ayırarak gözde birleştirmeyi tercih ediyordu.

Nazmi Ziya birçok eleştirmen ve sanat tarihçisi tarafından Fransız İzlenimciliği’ne en yakın ressam olarak kabul edilmektedir. İstanbul’un birçok köşesini kendine konu edinmiştir. Nazmi Ziya’nın İstanbul atmosferlerine buğulu bir görünüm hâkimdir. Ayrıca Signac’ın noktacı tekniğinden çok etkilenmiş ve bu eserlerini yolda vermiştir. Bu tür çalışmalarında saf renk kullanır (Parmaksız, 1999: 25). Ayrıntıya fazla girmemesine rağmen sağlam bir deseni vardır. Gelip geçici anı verirken kalıcı olmaya

çalışır. Sanatçı için geçici olan şey güneş ışığıdır. Kullandığı renkler parlak, konusu ise yereldir.



**Resim 39: Şevket Dağ, "Cami içi"**



**Resim 40: Şevket Dağ, "Ayasofya"**

İstanbul'da 1876 yılında doğan Şevket Dağ, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden 1897 yılında mezun olmuştur. "Muallim Mekteplerinde ve Galatasaray Lisesi'nde resim öğretmenliği görevlerinde bulunan sanatçı, Güzel Sanatlar Birliği'nin kurucularındandır" (Boyar, 1948: 202).

Batı etkilerinden uzak kalan sanatçının tüm eserleri mahalli ve dini temellidir (Boyar, 1948: 202). Realist tarzda manzara resimleri çalışmıştır. Fakat kapalı mekân resimleri daha başarılıdır. O dönemde kapalı bir toplum olan Osmanlılarda resim sanatının yerleşmesine büyük katkıları olmuştur.

Şevket Dağ ve Hüsnü Zekai Paşa da Türk resim sanatına enteriyör resim geleneğini getirmişlerdir. Genellikle kapalı mekânları, camileri, sarayları ve tarihi eserlerin iç mekânlarını çizmeyi bir çıkış noktası olarak seçerek, adeta bu mekânları yeniden ayağa kaldırmışlardır. Böylelikle bu görkemli yapıları belgeledikleri söylenebilir. Eserlerinde figür kullanmazlar, fakat Osmanlı dönemi tarihi mekânların en

ince ayrıntılarını ve ışık etkileşimlerini çalışmalarında bütün çıplaklığıyla gözler önüne serdikleri görülmektedir. Bu anlamıyla bize ait olanı, bizim milli sanat zevkimize hitap ederek, bizim üslubumuzla anlattıkları sonucuna varılabilir.



**Resim 41: Feyhaman Duran, "Topkapı Sarayı'ndan", 1964, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu**

İbrahim Müslühiddin Feyhaman, 1886 yılında İstanbul Kadıköy’de doğmuştur. 1895 yılında Galatasaray Sultanisi’ne kaydolmuştur. 1908’de buradan mezun olunca Bab-ı Ali’ye kâtip olarak gitmiştir. Aynı sene Galatasaray Sultanisi’nde öğretmen olarak göreve başlamıştır.

Tevfik Fikret ile yakın arkadaş olmuştur. Okulun resim öğretmenleri olan Virçen Arslanyan ve Şevket Dağ tarafından resme tutkulu şekilde bağlı olan bu iki arkadaş desteklenmiş ve Feyhaman’ın Avrupa’ya gönderilmesi için çaba harcanmıştır. Fakat Sanayi-i Nefise mezunları bu olanaktan yararlanabildiği için başarılı olunamaz. Mısır valisi Abbas Halim Paşa’nın kızlarının portrelerini yaptığı için Halim Paşa Paris’e



gidebilmesini sağlamıştır. Paris’te resim tekniklerini geliştirmeye ve ışık etkilerinin resimde etkilerini araştırmaya başlamıştır. İki yıl Julian Akademisi’nde Laurens Atölyesine gider ve sonrasında Ecole Des Beaux Arts ta Cormonn Atölyesine geçer. Paris’ten yurda döndüğünde Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi’ne atanmış ve genç Türk ressamlarının Eğitilmesinde görev almıştır (Giray, 1999: 258).

1930’lara denk gelen yıllarda Duran, kalın boya katmanlarıyla oluşan kompozisyonları renk ve ışıkla birleştirip, lekesele soyut izlenimleri gösteren resimlerinde, sağlam yerleştirmelere dayanan cesur kompozisyonlar görülmüştür. Fakat sonrasında bu anlayıştan vazgeçerek, klasik resim görüşüne dönerek, bilinen eserlerini üretmiştir.

Feyhaman Duran’ın bu iki dönem arasındaki farkı göstermesi açısından İstanbul Limanı adlı eseri önemli bir değere sahiptir. Resimde limana yaklaşan geminin betimlemesinde maviler, lokal tonların armonileri ile birleşerek etkili bir biçim alır. Dalgalanan deniz yüzeyi üzerindeki renkler, geminin üzerindeki renkler ile örtüşmektedir. Arka fonda ise İstanbul görünümünün soyutlamalarına yer verilmiş, sıcak ve soğuk renklerle zıtlık yaratılmıştır.

1964 tarihli “Kotrallar” ve 1965 tarihli “Göksu Deresi” adlı tablolarında İstanbul ile ilgili izlenimlerini güçlü bir pentür tekniği ile aktarmıştır (Giray, 1999: 262).

### **2.2.2. Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Kültür Varlığı**

29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyetin ilanından sonra siyasal, ekonomik, endüstriyel ve diğer alanlarda başlayan yoğun hareket kültürel ve sanatsal alanları da içine almaktadır. Atatürk 25 Ocak 1923 Alaşehir’de yaptığı konuşmada “Türkiye Cumhuriyetinin temeli kültürdür” diyerek, yeni kurulan Cumhuriyetin gelişmesinin kültürel alandaki gelişmelere bağlı olduğunu belirtmektedir (Ersoy, 1998: 21).

Cumhuriyetin ilan edildiği gün yeni devletin yeni başkenti Ankara’da birinci Ankara Sergisi açılmıştır. Cumhuriyet, toplumsal kalkınmanın, ekonomik ve kültürel kalkınmanın birlikteliğiyle gerçekleşebileceği bilincindedir ve topluma her türlü desteği sağlamıştır (Germaner, 1999: 43). Özellikle 1930’lu yıllarda toplumun çağı

yakalayabilmesi için gerekli olan endüstriyel, bilimsel, teknolojik ve sanatsal yapılanmaya yönelik programlar uygulamaya konulmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti devletine geçiş köprüsünün mimarı olarak tanımlanabilecek Atatürk; homojen bir toplum yapısını inşa etme mücadelesini verirken daha dinamik bir toplumu hedeflemiştir. Ayrıca daha Cumhuriyetin ilan edildiği, ilk yıl “İnsanlar olgunlaşmak için bazı şeylere muhtaçtır. Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki tekniğin getirdiği şeyleri yapamaz; itiraf etmeli ki o milletin ilerleme yolunda yeri yoktur. Hâlbuki bizim milletimiz, gerçek nitelikleri ile medeni ve ileri olmaya layıktır ve olacaktır.” (1923) diyerek devletçe güzel sanatlar alanında yapılacak çalışmaların ipuçlarını vermiştir (Yılmaz, 2005: 12).

Ulusal Sanat Tarihinin gelişimi yine Atatürk'ün önderliğinde bu dönemde sağlanmıştır. Pek çok sanat eserinin onarımı için girişimlere başlanmış, eserlerin monografileri hazırlanarak yayımlanmıştır. Topkapı Sarayı onarılmış, müze olarak ilk bölüm açılmıştır. Ankara Etnografya müzesi de bu yıl kurulmuştur.

1914 Kuşağı sanatçıları, etkinlik ve üretimleriyle Cumhuriyet'in ilk birkaç yılının sanat ortamına ağırlıklarını koymuş gözüke de bu arada Meşrutiyet gençlerinin yerini alacak Cumhuriyet gençleri de yetişmiştir. Bu gençlerden Mahmut Cüda, Şeref Akdik, Saim Özeren, Elif Naci, Muhittin Sebati, Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi, Güzel Sanatlar Birliği'ni ve temsil ettiği sanat anlayışını aşma arzusuyla 1923 yılında Yeni resim Cemiyeti adı altında bir araya gelmişlerdir (Öndin, 2003).

Türk resim sanatının üçüncü, Cumhuriyet döneminde ikinci sanatçı birliği olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1928'de yurda dönen: Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi ressamlarla Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğu gibi heykeltıraşlar tarafından 15 Nisan 1929 tarihinde kurulmuştur.

Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasından sonra, devrimin oluşum süreci içinde girişilen etkinlikler yeni bir toplum oluşturmaya yönelik olmuştur. Oluşum sürecinin başarısı ise, halkın yeni toplumsal yaşama doğrudan ve etkin bir biçimde katılmasıyla olacaktır. Gelecek için tasarlanan ve geleneksel düzeni değiştirmek için yapılan radikal düzenlemelerin toplum bilincine yerleştirilmesinin ön koşulu, onların

kolay anlaşılır bir dille halka yansıtılmasıdır (Öndin, 2003). Bu dillerden biride hiç kuşkusuz sanat olacaktır.

Devrim ideolojisini sanat yoluyla yayma girişimi, ülkenin birçok yerinde sanattan uzak halk kitlelerini sanatla ilişkiye sokmak için olumlu bir çaba gösterilmiştir. Halkevleri açılmış, sanatçılar yurt gezilerine gönderilmiştir. Kurtuluş Savaşıyla bağımsızlığını elde etmiş olan bir ülkede, yeni bir devlet kurmanın ve bu seferde kalkınma ve çağı yakalama savaşına girişmenin duyarlılığı, heyecanı, bu yıllarda resim sanatına da büyük ölçüde yansımıştır. Şeref Akdik'in "Millet Mektebi"i, Zeki Faik Izer'in "İnkılâp Yolunda", Arif Kaptan'ın "Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii", Turgut Zaim'in "Doğu ve Batı Halkından Gazi Mustafa Kemal'e Arz-ı Şükran"ı, Melek Celal Sofu'nun "Büyük Millet Meclisi Kürsüsünde Kadın"ı gibi birçok resim bu duyarlılıkla yapılmıştır (Yılmaz, 2005: 19).

Türkiye'de Akademi ile ilgili problemlerin yaşandığı sıralarda Paris'te de Post-Empresyonizm, Fovizm, Kübizm gibi akımlar gelişmekteydi. Sanayi-i Nefise Mektebinde mezun olduktan sonra Paris'e resim eğitimi almak için giden Türk Ressamlar yeni sanat akımı olan Empresyonizmi müzelerden ve atölyelerden öğrenmişler ve geç de olsa akımı Türkiye'ye getirmişlerdir.

Türk ressamların, Empresyonizm akımını uygulamaya başlamasıyla birlikte yapılan resimlerin tekniğinde, kullanılan malzemelerde ve uygulama aşamalarında değişiklikler olmuştur. Malzeme değişikliği olarak ince fırçalar yerine kaim fırçalar kullanılmış, boya olarak da koyu renkler paletten çıkartılmıştır. Ressamlar, artık gün ışığının içinde bulunan renklerle, gün ışığının doğadaki yansımalarını günün farklı saatlerinde farklı izlenimler yaratarak, yansımalarını gözlemleyip tuvallerine aktarmaya başlamışlardır. Resimlerinde, teknik açıdan görülen değişikliklerin yanı sıra, doğaya açılmanın sonucunda konularda da değişiklik görülmeye başlanmıştır. Tüm bu yenilikler ve değişim, Türk resim sanatı için önemli olmasına rağmen, en önemli yenilik nü modellerden oluşan kompozisyonların artık korkusuzca tuvalerde yer alması olmuştur (Özpinar, 2007: 33-34). Böylece Sanatçılar açtıkları sergilerde yaptıkları nü resimlerini cesurca sergilemeye başlamışlardır. Uzun yıllar kompozisyona yardımcı malzeme olan fotoğrafı da kullanarak realist tarzda resimler yapan sanatçılar, sadece

manzara değil, manzaraya dâhil ettikleri figürleri de kullanarak yeni konulara yönelmişler ve daha özgür çalışmışlardır.



**Resim 42: Cemal Tollu, "Ekin", Tuval Üzerine Yağlıboya, 194x114 cm, 1956, İzmir Resim ve Heykel Müzesi**

D Grubu'nun kurucuları arasında yer alan Cemal Tollu (1899-1968), çalışmalarında Anadolu'ya özgü konuları, Kübist-yapıcı eğilimi, geometrik biçimi ağır basan bir düzeyde ele almış ve özellikle D Grubu'nun ilk yıllarında inşacı eğilimler taşıyan resimleri giderek anıtsal görünüm veren çizgilerle oluşturulmuş bir hacim ve biçim anlayışına yönelmiştir. Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ni kurma çalışmaları sırasında yakından inceleme olanağı bulduğu Hitit heykel ve kabartmalarından etkilenerek, çalışmalarında, bu yapıtları anımsatan bir kütle ve hacim yaratmıştır (Dal, 1997: 1799).

Aslında sanatçının sanatının oluşmasında Paris'te Gromaire ve Desplaw'un atölyelerinde görmüş olduğu heykel etütlerinin etkisi çok fazla olmuştur. Ayrıca 1935

yılında atandığı Ankara Arkeoloji Müzesi (Anadolu Medeniyetler Müzesi) Müdür Yardımcılığı sırasındaki gözlemleri ve Güzel Sanatlar Akademisi Mitoloji dersleri hocalığı onun Klasizmi'nin oluşmasında önemli rol oynayan unsurlardır. Sanatçı, Anadolu'nun sert iklimiyle Empresyonist yumuşaklığın bağdaşmadığını görerek Konstrüktivizm'e yöneldiği resimsel biçimleri oluşturmada Anadolu-Hitit sanatının kurt biçimlerinden esinlenmeyi yeğ gördüğü, üslup sentezini bu yolda aradığı görülmüştür (Tansuğ, 1986: 190).



**Resim 43: Nurullah Berk, "Nargile İçen Adam", Tuval Üzerine Yağlıboya**

Nurullah Berk, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurdu. "1933'te tekrar Paris'e gitmiş burada Andre Lhote ve Fernand Leger'in yanında çalıştı. Tekrar yurda döndüğünde bu sefer arkadaşlarıyla D Grubu'nun kuruluşunda yer almıştır". "Nurullah Berk grubun isim babalığını ve sözcülüğünü de yapmaktadır" (Alakuş, 1997: 79).

D Grubu sanatçıları ilk başta kübizmi Cumhuriyet'in sanatı olarak tanıtmalarına rağmen daha sonra çalışmalarını daha çok minyatür, hat gibi geleneksel sanatların

esinlerini yeni bir teknik anlayışla yorumlamaya yöneltmişlerdir. “Bu anlayışın bir temsilcisi olan Nurullah Berk sanat anlayışında minyatür sanatının soyutlamaları üzerinde durmakta” (Kılıç, 2010: 100). Nurullah Berk’in Sanat alanında harcadığı bu çabasını Melih Cevdet Anday şöyle özetlemiştir.

“Avrupa dönüşü Nurullah Berk, adamakıllı bir şekilde minyatürü inceler, hat sanatı ile ilgilenir birde, mutluluk duyguları içinde kavrayıverir, bu Doğu sanatlarının, bir takım Batılı sanatçıların peşine düştükleri yeni anlayışlar içinde en güzeli olma niteliğindedir. Nurullah Berk’i özetlemeye kalkışırsak; sanırım bulacağımız şey “arabesk” sevgisidir” (Alakuş, 1997: 80).

“Fransa’da Lhote ve Leger atölyelerinde aldığı eğitim ile ilk yıllarda hocalarının etkisi ile Kübist anlayışta da resimler yapmış” olmasına rağmen, daha sonraları “ulusal” nitelikli çalışmalar yapmıştır. Doğunun arabesk çizgileriyle batının soyut ve şemacı duyarlılığını birleştirerek Türk resmine iki boyutlu, süslemeci bir anlayış geliştirmiştir. Böylece doğuya has, minyatür tarzı düz, gölgesiz ya da az gölgeli renkleri çalışmalarında kaynaştırdı. Konturların arası pürüzsüz ve arı bir şekilde boyanmış, sıcak ve soğuk renkleri dengeleyen Berk, değişik bir Doğu- Batı sentezi oluşturuyor (Bayrak, 2006: 56). “Resim yanında araştırmacı yazıları ve kitaplarıyla da Türk resim sanatının gelecek araştırmalarına önemli bir kaynak oluşturmuştur” (Tansuğ, 2008: 188).

Nurullah Berk Türk resmine fırçası kadar kalem ile hizmet etmiş bir kişilik olarak D Grubu sanatçıları arasında yer almıştır. Hayatı boyunca çok sayıda inceleme ve yazısı ile sanatçılara yol göstermiş, ülke ve sanat kültürünün gelişmesine ciddi katkılarda bulunmuştur. Nurullah Berk Batı kafasına ve hayatına dönük bir özlem anlayışının dışında milli değerlerimiz ve kültürümüzün aktarılmasında da büyük rol oynamıştır (Karoğlu, 1995: 137).

Yayımlanmış kitapları arasında; “Modern Sanat”, “Leonardo Da Vinci”, “Türk Heykeltraşları”, “Türkiye’de Resim”, “La Peinture Turque” (Türk Resmi, 1950), “Belliniler”, “Türkiye’de Resim ve Heykel”, “Resim Bilgisi”, “Sandro Boticelli”, “Paolo Veello”, “Piero Della Francesca”, “Resim ve Heykel Müzesi”, “Elli Yılda Türk Resim ve Heykeli”, “Fikret Mualla”, “Türk ve Yabancı Resminde İstanbul” gibi eserler sayılabilir.

Sanatçı 1962 yılında İstanbul Resim Heykel Müzesi Müdürlüğü'ne getirildi. Unesco'ya bağlı "Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Türkiye Komitesi"ni Suut Kemal Yetkin ile birlikte kurdu. Uluslararası birçok bienalde Türkiye'yi temsil etmiştir (Avcı, 2011: 106).



**Resim 44: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Köylü Kadın", Tuval Üzerine Yağlıboya**

Geleneksel Türk öğelerini kullandığı yapıtlarla tanınan; ressam, seramikçi ve şair Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) Türk Resim Sanatı'nda ayrı bir yere sahiptir. Zamanla halk kilimlerine ilgi duyan sanatçıda halk kültürünün izlerini taşıyan resimler yapma isteği oluşmaya başlamıştır. Bunun oluşmasında Fovist ressamların da etkisi olmuştur. Nitekim Matisse ve Dufy'e ilgisi artmış onların resimlerinden de biraz etkilenecek Doğu sanatını incelemeye başlamıştır. Yurt gezilerinin etkisiyle de resimlerinde Anadolu'ya ait konular işlemeye başlamıştır. Anadolu kadınının zengin kıyafetleri içerisindeki görüntüsü sanatçının çok sık kullandığı konular arasındadır. Bin yılların birikimi olarak Anadolu kadınlarının kıyafetlerini süsleyen zengin motifler sanatçının resimlerinin vazgeçilmez imgeleri olmuşlardır. Sanatçı bu imgeleri

kullanırken de, çalışmalarında Batı resminin teknik olanaklarını kullanarak Anadolu duyarlılığını yansıtmak istemiştir (Dal, 1997: 573).

Sanatçı her zaman halk sanatının zenginliğini çağdaş teknikle yaşatma ve özgün bir Türk resmine ulaşma çabası içinde olmuştur. Anadolu'ya ait değerleri çalışmalarında kullanarak zengin Anadolu mirasını adeta gelecek kuşaklara taşımıştır. Bunu yaparken de resimlerinde halk öğeleri aynen kopya edilmemiştir. Onun amacı öğelerin biçim ve renk zenginliğini çağdaş teknikler kullanarak bir bileşime ulaştırmaktır. Bu anlayışla yaptığı çalışmaları giderek renk ve çizginin soyutlama olanaklarını araştırmasıyla birlikte geliştirmiştir (Dal, 1997: 573).

Bir taraftan zengin kültürel mirasımıza ait değerlerimizin yansıtılması, diğer taraftan bu kültürel mirasın kullanılarak ortaya konulduğu özgün sanat eserleri. İşte sanatçının çalışmalarında ortaya koymaya çalıştığı iki değer. Anadolu kırsal nakış öğelerini resme mal etmek için aşırı çabalar harcaması sanatçının bir deformasyon ustası olduğunu göstermektedir. Sanatçının resminin ve şiirlerinin dayanağı, temelde halk sanatı ve halk şiiridir. Sanat yaşamının başında çocukların kireç yalaması misali elini ana kaynaklara sanki içgüdüsel olarak uzatmış bulunuyordu. Çalışmalarının her karesinde Anadolu'ya ait bir değer görülmektedir. Öyle ki çalışmalarına vermiş olduğu adlar bile bunu yansıtmaktadır. Henüz 22 yaşındayken, üstelik Paris'te bulunduğu günlerde bir sergiye gönderdiği resimlere verdiği adlar onun bu bitmez tükenmez kaynağa eğildiğinin, bu kaynaktan içmiş olduğunun bir kanıtıdır: “İznik Çinilerine Hayran Ressam”, “Yavuz, Geliyor Yavuz”, “Adalardan Bir Yar Gelir” (Gögebakan, 2010: 12).

Kültürel mirasın en önemli taşıyıcı unsurları arasında yer alan halk türküleri ve halk şiirleri onun resimlerine de yön vermiştir. Sanatında bulduğumuz dramatik özün, yerli tadın kaynağı; onun halk türkülerine olan yoğun duyarlılığı, türkülerden aldığı sonsuz tattır. Türküler sanatçının imgelerini uyarıyor, devinime getiriyordu. Türkü dizeleri, sözcükleri, imgelemde resimsel biçimlere dönüşüyordu (Şenyapılı, 1989: 327).

Sanatçının bu halk türkülerinden yola çıkarak yapmış olduğu resimlerde resimsel dilden sapmadan Anadolu köylüsünü hiç de cennete benzemeyen doğal çevresinde suskunluğu ve yüz üstü bırakılmışlığı içinde yansıtmıştır (Şenyapılı, 1989: 327).



Bunu yaparken de halk kültürüne ait bu imgeleri kendi resmine uyarlamış, yalınlaştırmış ve bilimleştirmiştir. Turan Erol'a göre; Bedri Rahmi bütün etkilere açık bir sanatçıdır. Ama gene yerli ve bizdendi. Çünkü onun duyarlılığının asıl itici gücü; memleket sevgisi, memleket toprağı, memleket insanıydı (Şenyapılı, 1989: 328).

Anadolu'nun zengin mirasına hiçbir zaman ayrımcı bir gözle bakmamıştır. Nitekim Bedri Rahmi'ye göre bir Bizans mozaigiyle bir Sivas kilimi arasında hiçbir fark yoktur. Birinin taştan ilmiklerle kurduğunu öteki yünden ilmiklerle örüyordu. Bunların her ikisine de halk sanatı gözüyle bakıyordu. Çünkü her ikisi de büyük bir geleneğin ürünüydüler. Her ikisinde de "hepimizin olan değerler" vardı. Sanatçıya göre halk sanatının ürünleri olduğu gibi aktarılacak ve aynen tekrarlanacak değerler olamaz. İşin içerisine çağdaş resim ölçüleri, görsel değerler de katılmalıydı (Özsezgin, 1981: 33).



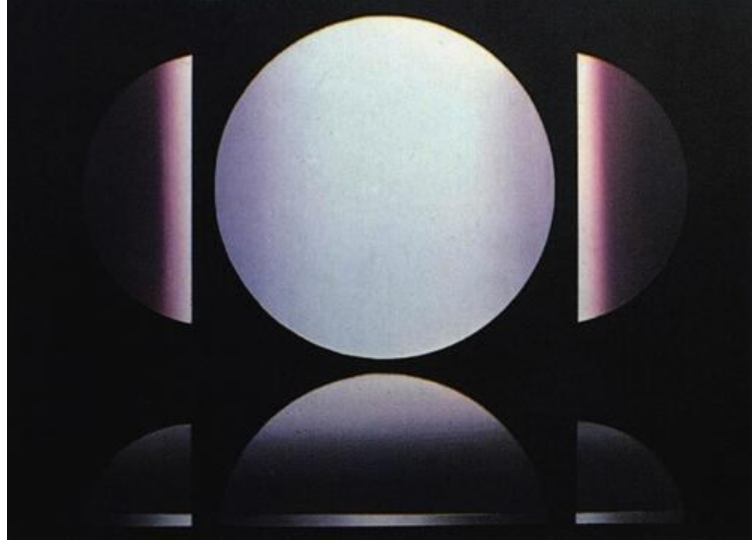
**Resim 45: Fikret Otyam, "Şahmeran"**

Fikret Otyam 1926 yılında Niğde'ye bağlı Aksaray ilçesinde doğar. Resimlerinin konusu 1950'li yıllardan itibaren Anadolu'nun doğasını, halkının yaşantısını konu almaktadır. Sanatçı eserlerinde Akademik bir eğitim almasına rağmen, akademik üsluptan uzak, geleneksel çizgileri temel alan bir tarzda, renkçi, lekeci bir eğilimle

seyirci karşısına çıkar. Sanatçı profesyonel olarak fotoğraf sanatıyla da ilgilenmiştir. Bu alanda birçok başarıya imza atmıştır. Fikret Otyam'ın fotoğraf sanatındaki başarısının temelinde, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun üç tonda leke öğretisi yer almaktadır. "1953-1996 yılları arasında Anadolu insanının yaşamını belgeleyen fotoğraflarını da "Gide Gide" başlığı altında, "Memleketimden İnsan Manzaraları", "Anadolu 63" adlı sergilerle halka tanıtmıştır" (Özen, 2010: 74).

Bu tekniği Yağlıboya tekniğinde yaptığı çalışmalara da uygulayan sanatçı yurt içinde ve yurtdışında birçok sergi açmıştır. Sanatçının her tablosu, yıllar yılı aralarında dolaştığı, dertlerini dinlediği Anadolu insanına adanmış gibidir. En çokta çilekeş Anadolu kadınına üzgün bakışlı, bir gelin kadar süslü Anadolu kadını Hemen hepsi açık havada, bazen bir Anadolu köyünün girişinde betimlenmiş, gözleri iri, geleneksel kıyafetleri içinde, bir şeyler sorgular gibi, mahzun bakmakta seyirciye. Keçilerde, atlarda süslü ve hüznü bakmaktadır. Fikret Otyam'ın tablolarında görülen bu hüznü, bozkırın renksizliği ya da karla kaplı yaylalarla birleşince daha da artmaktadır (Özen, 2010: 75).

Sanatçı, Mardin'de bulunduğu sırada yaptığı incelemede yöreye has Şahmeranları ve Anadolu'nun kilim motiflerini, fazla değişime uğratmadan tuvaline aktarmaktadır. Fikret Otyam bu desenleri, geleneksel motifleri yoğurup, özgün bir yorumla tabi tutuyor. Çalışmaları ile halkın yanında olduğunu ve sanatın halkın yaşamını, sevincini, kederini anlatması gerektiğini anlatmaktadır. Sanatçı halen Antalya merkeze bağlı Geyikbayırı Köyü'nde yaşamını sürdürmektedir. Akdeniz Gazetecilik Vakfı ve Altın Portakal Kültür Sanat Vakfı'nın kurucu üyesidir. Resim ve dokuma sanatı, gazetecilik ve fotoğrafçılıkla uğraşmakta bu alanlarda eser vermektedir (Avcı, 2011: 145,146).



**Resim 46: Adnan Çoker, "Soyut", Tuval Üzerine Yağlıboya**

Anadolu'ya ait zengin kültürel mirasa ait değerlerden yola çıkarak çalışmalar ortaya koyan sanatçılarımızdan bir diğeri de Adnan Çoker'dir (1928). Sanatçının ilk yapmış olduğu soyut çalışmaların eski yazılardan esinlenerek yapılması belki de sanatını sonrada tam anlamıyla şekillendirecek olan kültürel miras unsurlarının bir başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Yalnız sanatçı bu yazılardaki ritim ve biçim düzenlerinden etkilenerek yeni, özgün kompozisyonları renk toplamalarındaki armonilerle bütünleştirmiştir (Ersoy, 1998: 40).

Yapmış olduğu bu soyutlamalarında yerel mimari unsurlarından esinlenen bir düzen anlayışını yansıtmaya çalışmıştır (Tansuğ, 1986: 383).

Yerel mimarinin kemer ve kubbe biçimlerinden esinlenerek gerçekleşen düzen şeması sanatçının çalışmalarında 60'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. 1969-1984 yılları arasında Osmanlı ve özellikle Selçuklu mimari yapılarını bir ressam gözüyle inceleyerek bu yapıların anıtsallığından yararlanmaya çalışmıştır. Sanatçı kendi sanatsal gelişimi üzerinde geometrik biçim düzenlemeleri ve renk derecelenmeleri elde etmenin sırlarını, Anadolu Selçuklularının mimari ve geometrik tezyini kaynak verilerinde bulmuştur (Tansuğ, 1986: 287).

Mistik denilebilecek bir ışıklandırma sisteminin mordan beyaza ulaşan degrade renklendirme yöntemi genelde simsiyah bir fon üzerinde simetrik biçim oluşumlarına kazandırılmak istenen müzikal bir ritim akışına ulaşır, ancak içerik yönünden vurgulanmak istenen transendent amacın gerçekleştiği kuşkuludur (Tansuğ, 1990: 44).

Ancak bu şekilde soyutlamada inşa ve spontan sağlamak mümkün olmuştur. Çalışmalarıyla ilgili olarak sanatçı şunları söylemektedir: “Osmanlı mimarisi ve Selçuklu mimarisi benim kaynaklarımdır. Bu kaynaklar resim içerisinde kullanıldığında geometri ve ışığın kavranabilir görünüşleri içinde ulaşılamayan bir gizemi resimliyor. Yarım daireler, içinden aydınlanmış yüzeyler, vakumsu renkli boşluklar ve gerçeğe referansın en ufak kuşkusunu yok etmek için kullanılan yatay, kara ya da ışıklı bantlar (Kuban, 1994: 10).

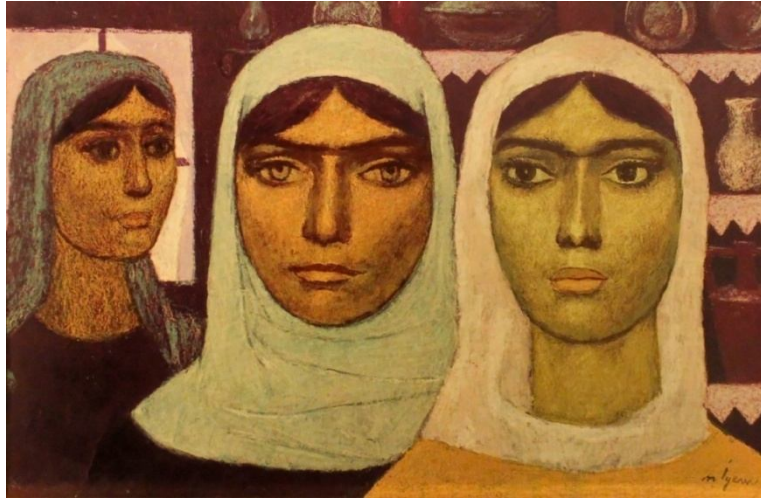
Sanatçı Selçuklu ve Osmanlı mimarisine ait unsurları realist bir ifade ile resmetmemiştir. Mimari unsurların yapısal fikri ile ilgilenmiştir. Bunun sonucunda ortaya çıkan resim de dış doğanın resmi değil düşünce ve duygunun resmidir. Adnan Çoker yapmış olduğu resimlerle Batı kültürüyle beslenmiş sanatçı kişiliğini kendi geleneksel öz kültürümüzden seçtiği öğelerle bütünleştirerek özgün yapıtlar yaratmıştır (Ersoy, 1998: 40).

Resimlerde hâkim siyah zemin üzerine çarpıcı ve aykırı renk değerleriyle bir zıtlık oluşturmuştur. Özellikle resim içerisindeki pencere, kemer ve kubbe gibi dairesel yapı unsurlarını kullanarak renkteki zıtlığı aynı zamanda biçimsel platforma taşımış, anıtsallığı denge ve uyumla bütünleştirmeyi amaçlamıştır. Geleneksel Türk mimarlığının iç mekân kavramından yola çıkarak, bunun oluşturduğu yapıyı, soyut bir hacim anlayışıyla bağdaştırmaya çalışmıştır. Osmanlı ve Selçuklu mimarlığını, iç mekânı dış dünyaya açan kemerli kapı ve pencere örgesi sanatçının deyimiyle resimlerdeki “kalıp biçimleri” oluştururken uyum sağlayan biçimlere dönüşüyor, bunlar aynı zamanda da geometrik ve alışılmış biçimcilikten ayrılıyordu (Aksüngür Duben, 1984: 413).

Siyah zemin üzerinde kullanılan pembe, mor ve kırmızı ve tonlarının kullanıldığı bu resimlerde ışık, geleneksel mimarlığın yapı özelliğinden çıkarılmış bir öğedir. Siyah rengin, sanatçının deyimiyle “mutlak”, “tarafsız” ve “edilgen” etkisi, bir yorum

vurgusunun eşliğinde ele alınmıştır. Zaten sanatçının çalışmalarına verdiği isimlere baktığımızda çalışmaların yapısıyla bağdaşan özellikler taşıdığını görmekteyiz: Gök Kubbe, 1071 Yılına Saygı, Beş Eleman On Işık, Çifte Minare + Çifte Minare, Açık Simetri, Gök Planı, Yarım Küreler ( Gögebakan, 2010: 15).

Yıllarca incelediği Selçuklu ve Osmanlı mimarisine ait kubbe, kemer, minare vb. yapı öğelerini soyut biçimlerine kaynak olarak almıştır. Yapı öğelerine gönderme yapan bu soyut elemanlar, soyut bir mekânda birbiriyle ilişkilendirilerek soyut bir yapı oluşturmuştur (İpşiroğlu, 2003: 5).



**Resim 47: Nuri İyem, "Köylü Kadınları", Seramik Üzerine Baskı, 40x27 cm**

Türk resim sanatına yeni ufuklar açmak ve daha özgün eserler verebilmek amacıyla 1940'lı yıllarda "Yeniler" adıyla bir grup ressam ortaya çıkmıştır. II. Dünya Savaşı yılları ve sonrasında ekonomik sıkıntıları, sanatçıların tuvallerine de aktarılmıştır. Ressam birliklerinin beşinci grubunu teşkil eden Yeniler, resimde toplumsal bir konuyu veya içeriği ortak bir anlayışla ve kişisel üsluplarıyla resimlemenin gerektiğine inanmışlardır. Yeniler, sanatın gerçek hayatı yansıtmasına, halkın günlük yaşantısını ve sorunlarını ifade etmesine, akademizmin kuralcılığına da tepki göstermişlerdir. Grubun düşüncelerinin oluşumunda hocaları Leopold Levy (Liyopold Levi)'nin etkisi büyüktür (Şahin, 2006: 455).

Grubun kurucularından olan Nuri İyem (1915-) daha sonra İstanbul Akademisinden mezun olmuş, altı arkadaşı ile birlikte "Yeniler" grubunu kurmuştur. Resimlerinde, İstanbul'un

gecekondu mahallelerinin ya da Anadolu köylerinin kadınları yer almıştır. Sanatçı, tek ya da grup portrelerinde, Türkiye'nin toplumsal yaşantısını yansıtmaya özel bir önem vermiştir. Nalbant, Halk Şairi, Kardeşler, Oturan Kadın ve Kırmızı Kahve yaptığı resimler arasındadır (Şahin, 2006: 454, 455).



**Resim 48: Turgut Zaim, "Beşik", Tuval Üzerine Yağlıboya, 58x100 cm, Özel Koleksiyon**

Yörükler hayat tarzları ve kültürleriyle birçok alanı etkiledikleri gibi resim sanatında da birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuşlardır. Bu sanatçılarımızdan kuşkusuz en önemlisi Turgut Zaim'dir. Yol kenarına çömelmiş ya da günlük hayatın içerisindeki Yörükler, kadınları, çocukları ve erkekleriyle Zaim'in gözlemciliğine takılmışlardır. "Turgut Zaim Yörüklerin yaşamını iyimser bir yorumla konu alan tabloları, yöresel ve ulusal resim sanatımızın konu ve üslubunun çok iyi kavranmış olduğunu kanıtlar. Turgut Zaim Batı Dünyasının, zengin bir geleneğe dayanan sanat birikimi karşısında, özgün bir anlatıma ulaşmanın hangi koşul ve etkenlere bağlı olması

gerektiğini uzun uzun araştırmış, bu koşul ve etkenlerin, en sonunda kendi dilimizle kendimizi anlatmak olduğuna karar vermiştir (Kuru yazıcı-alsaç, 1981: 75)

Resimde bir Yörük kadını, hemen arkasında bir kız çocuğu ve en önde de resmin sağ alt köşesine çapraz biçimde yerleştirilmiş bir beşik yer almaktadır. Beşiğin üzerine motiflerin yer aldığı bir kuşak sarılmıştır. Bu kuşak bebek sallandığı zaman düşmesin diye koyulmuş olabilir. Bebeğin beşiğinde yer alan geometrik tarzda motifler kadının beline sardığı kumaşa da görülmektedir. Siyah kumaş üzerinde mavi renkte ve geometrik motiflerden oluşmuş bir kuşak sarılıdır. Yörük kadının beyaz önlüğünde asılı olan alet Yörükler için önemli olan dokumada iplik eğirmek için kullanılmaktadır. Bu motifler Anadolu kadınının el emeğini vurgulayan motiflerdir. Figürlerin arkasında düz damlı, üst üste yığılmış Güneydoğu Anadolu'yu çağrıştıran evler görülmektedir. Figürlerdeki işçilik, arka peyzajda görülmez.

Kadının kıyafetindeki sarılar, ahşap beşiğin kahverengileri, bebeğin örtüsündeki turuncu renklerin yer aldığı resmin ön planında sıcak renkler yer almaktadır. Figürün arkasında ise açık mavi ve yeşil renk tonları görülmektedir.

Yörük kadını yöreye özgü şekilde başını bağlamıştır. Alnında gümüş paralar ve boynunda renkli boncuklar yer almaktadır.

Turgut Zaim'in minyatüre olan yakınlığı bu resimde de sezilmektedir. Tüm resimlerinde olduğu gibi bu resimde de kadın yuvarlak yüzlü, ince kaşlı ve badem gözlüdür. Yörük kadınları kendi geleneksel kıyafetleri içinde resmedilmişlerdir.

Kırsal kesim insanının zor şartları dile getirilmekle birlikte “ Beşik” adlı bu yapıtta annelik de vurgulanmaktadır. Bu yapıt, beşiğin üzerindeki örtüden, kadının belindeki kumaşa, kadının başörtüsünü bağlama şeklinden arkadaki manzaraya kadar Anadolu yaşamı ve yöreselliğinin belgeleri bir yorumla resmedilmiş halidir bu yapıt.

Zaim'in bu eserinin yöresel motifi: Yörüklerdir. Bu resim içerisinde yer alan yöresel öğeler; arka planda Güneydoğu Anadolu'yu çağrıştıran evler, beşik başında oturan Yörük kadını, Yörük kadının bel kuşağından başörtüsüne, başörtüsü bağlama şekline, Yörüklerin kıyafet anlayışı, beşik üzerinde geometrik motifli kumaş, iplik eğirme aletidir (Girgin, 2009: 61- 63).

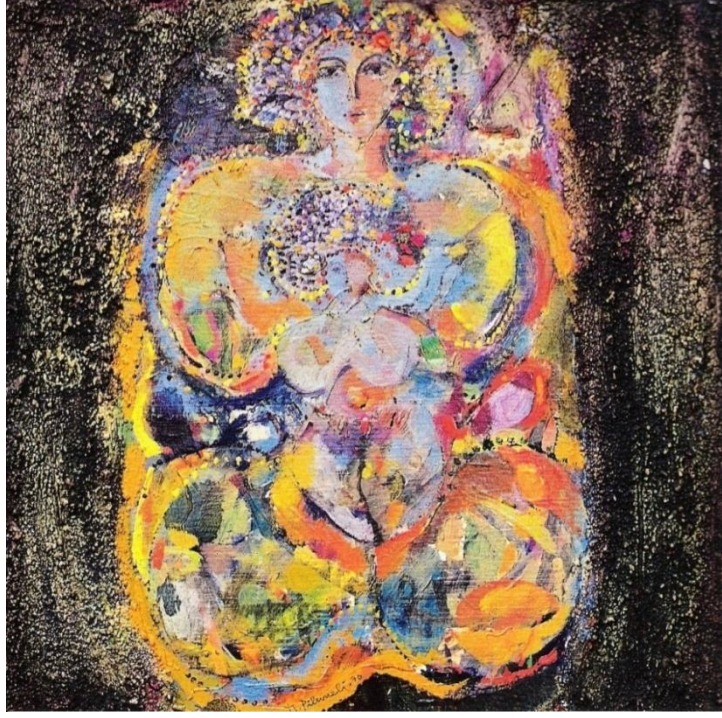


**Resim 49: Turgut Atalay, "Haliç ve Süleymaniye", Kontraplak Üzerine Yağlıboya, 50x60 cm, 1950**

Yeniler Grubu'nun önemli üyelerinden Turgut Atalay'ın Akademi yıllarından başlayan İstanbul Peyzajına olan ilgisi ve sevgisi sanatçının kentle ilgili çok sayıda resim üretmesine neden olmuştur. Atalay İstanbul'a olan ilgisini şöyle anlatıyor: "Akademi yıllarında Eyüp sırtlarında peyzaj çalışırken gördüğümüz İstanbul ve Haliç bizi sanki büyülemişti. Süleymaniye Cami'nin Haliç'ten görünümü, bir senfoni heybetiyle insanı etkisi altına alırdı. Ömrüm boyunca bu duyguyu yaşadım. Haliç ve Süleymaniye üzerine yaptığım tabloların sayısını bilmiyorum. Çünkü Haliç'i yıllar boyu hiç bıkmadan, usanmadan, yaşayarak çizdim boyadım."

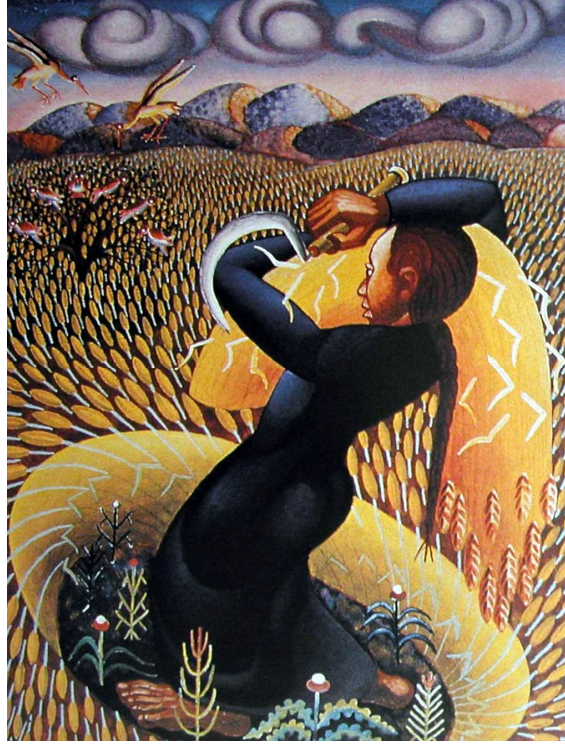
Atalay "*Haliç ve Süleymaniye*" resminde kullandığı, etkili açık-koyu neredeyse siluet kompozisyonuyla, 1950'lilerde yoğun bir iç liman özelliği taşıyan Haliç'i ön planda teknelerin koyuluğunda göstermiş, geride ise Süleymaniye'yi, biraz ötesinde Şehzadebaşı'nı ve Bozdoğan su kemerini hareketli bir gökyüzü altında, dingin bir görünümde resmetmiştir (İskender, 1988: 19).





**Resim 50: Mustafa Plevneli, "Ana", Karton Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm, 1974**

Türk resim sanatçısı Mustafa Plevneli (1940) kültürel mirası resim içerisine taşıyan sanatçılarımızdan birisidir. Sanatçı 1970’li yıllarda Anadolu’nun yerel kültüründen devşirilen Tanrıçalardan özellikle, “Bereket Ana” (Kybele) yorumlamalarından yola çıkarak bir dizi suluboya ve gravür çalışması yapmıştır. Yapmış olduğu bu çalışmalarda kültürel mirasa ait bu imgelerin görüntüleriyle sınırlı kalmamış kendi düşlem ve yorum payını da katmış ve çağdaş bir “Bereket Ana” yaratmıştır. Özsezgin’e göre; Plevneli’nin resimlerinde Kybele Ana Tanrıça’nın yapıta aktarılmış bir benzeri değil, çağdaş bir sanatçının imgesel yorumudur. Kaynağını Anadolu’da bulan Ana Tanrıça; dolgun kalçalı, göbekli, iri memeli görüntüsüyle, Plevneli’nin yapıtlarında karşımıza çıkmakla birlikte adeta Romalılar’ın Magna Mater (Büyük Ana) adıyla simgeleştirdikleri Anadolu kültürlerinin ise taşa toprağa oyduğu zengin söylencelerinin tümünü kapsayacak bir verimlilik olgusuna dönüşür (İndirkaş, 2001: 35).



**Resim 51: İbrahim Balaban, "Bereket Ana", Duralit Üzerine Yağlıboya, 33x26 cm, 1994**

İbrahim Balaban 1921 yılında Bursa'nın Osmangazi ilçesine bağlı Serç köy'ünde doğar. Doğduğu köyde ilkokulu okuyan sanatçı 16 yaşındayken Hint keneviri yetiştirmek suçundan cezaevine girmiştir. Çeşitli suçlardan 1937-1950 yılları arasında Bursa cezaevinde kalan sanatçı burada, kendini avutmak için resim ile uğraşmıştır. Cezaevinde tanıştığı Nazım Hikmet'in desteği ve ilgisi ile resim alanında kendini geliştirmiştir.

Balaban, "Sanat yaşantının bir izdüşümüdür. Konu bir özdür ve her öz kendi biçimini, yani kabuğunu oluşturmak zorundadır", kuramını ortaya koymuş, sanatını bu kuram üzerine oturtmuştur. İbrahim Balaban, sanat hayatını altı döneme ayırmaktadır. Bu dönemleri: Dağınık, Nakışçı, Ağır Aksak, Oyuncaksı, Tutsak ve Özgürlük adları altında özetlemektedir". Önceleri köy yaşamının yoksulluğunu, köylü üretim araçlarını resmeden sanatçı, giderek destanlara, halk inanışlarına, kahramanlara, söylencelere ve mitolojiye uzanmıştır. Giderek kente göçü işlemiş, kentteki yaşam mücadelesi ve demokrasiyi ele almıştır. Son döneminde Anadolu erenleri ve bereket analarını

resmetmeye çalışmıştır. Resim eleştirmenleri İbrahim Balaban'ı "Anadolu insanının yaşamından ve halk efsanelerinden yola çıkarak toplumsal gerçekçi yapıtlar üreten ressam olarak tanıtmaktadır. Toplumsal gerçekçi yönde yapmış olduğu çalışmalar sergilerden polis zoruyla çıkarılmış, hakkında yasal işlem başlatılmış, birçok defa mahkemede kendini savunmak zorunda kalmıştır.

Cezaevinde yapmış olduğu "Bahar" adlı tablosu için Nazım Hikmet şu şiiri yazmıştır.

"İşte seyreyle gözüm, hünerini Balaban'ın,

İşte sürülen toprak işte insan,

Dağın, taşın, kurdun, kuşun efendisi,

İşte çarığı, işte poturunda yamalar, işte karabasan.

İşte sağrılarına kederli, korkunç oyuklarıyla öküzleri,

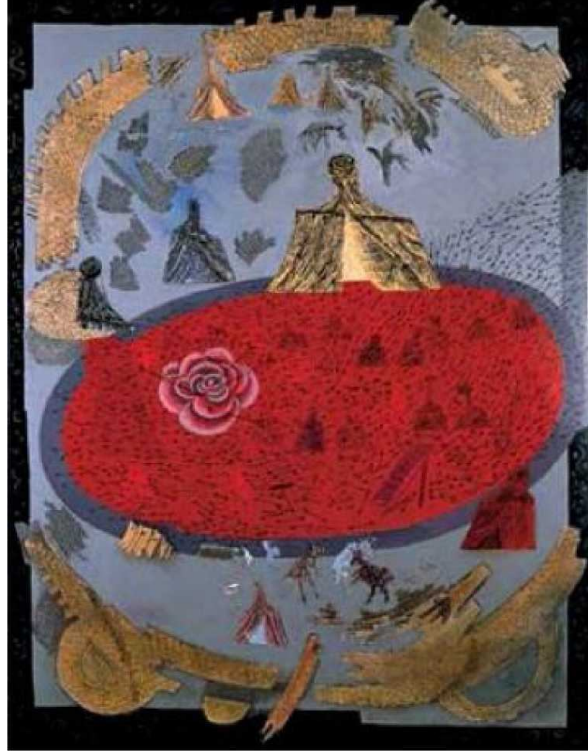
On yıl mahpusta yattı ama kaybetmedi umudunu Balaban,

İşte Serç köyünden Ali'nin kızı geliyor, al taylarıyla tarlaya (Avcı, 2011: 150, 151)

Sanatçı eserlerinde tamamen kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Eserlerinde açık koyu değerleri içinden geldiği gibi kullanmaktadır. Parçalara ayırdığı ve kübikleştirdiği figürlerinde anatomik açıdan bir kaygı taşımadığı açıkça görülmektedir. Herhangi bir endişeye kapılmadan içinden geldiği gibi ele aldığı konular, izleyici üzerinde samimi bir etki bırakmaktadır.

Eserlerinde, Anadolu gerçekliği, halk efsaneleri, destanlar, köy yaşantısı ve yaşam mücadelesini sıklıkla işlemektedir. Türk resim sanatında konu olarak bunları işleyerek, Batı resminden farklı bir çizgide durmaya çalışmıştır.

Sanatçı Yeni Dal Grubu'nun kurucu üyeliğini yapmış, eserleri ve fikirleriyle grubun felsefesini belirlemiştir. Bu güne kadar iki binden fazla esere imza atan sanatçının yayımlanmış 11 adet kitabı bulunmaktadır. 1953 yılında açtığı ilk kişisel sergisinden sonra yurtiçinde ve yurtdışında birçok sergi açmıştır ( Avcı, 2011: 150, 151).



**Resim 52: Erol Akyavaş, "Kerbela", İpek Baskı, 56x41 cm, 1983**

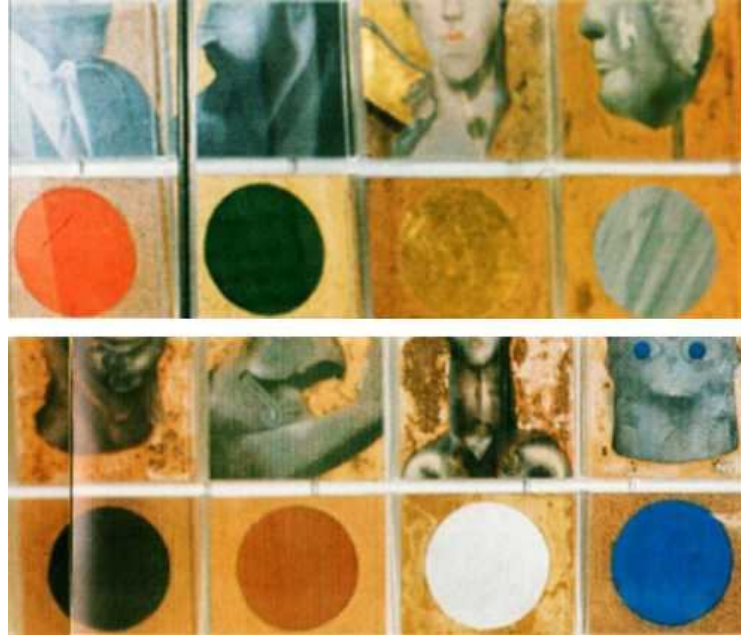
1960'tan beri New York'ta yaşayan Erol Akyavaş eski uygarlıkların, geçmişin farklı dönemlerinden ve coğrafyalarından esinlenerek çalışmalarına yön verir. O dönemlere ait simgeleri anlatmak istediği konuya göre seçerek minyatür tadında kullanır (Tansuğ, 1986: 133 ).

Sanatçı 15. yüzyıl Türk nakkaşı Matrakçı Nasuh'un sefer yollarındaki şatolar ve surlarla çevrili kentleri kuşatan geometrik disiplinini de kullanmıştır.

Özde İslam dininin benimsemediği resim sanatına, İslam kültür ve felsefesinin özü ve estetiğini kazandırmıştır. Akyavaş, sanatında hem Batı resminin teknik veri ve birikimlerini hem de Doğu kültür ve felsefesinin izleri ile din kültürleri verilerini yoğurarak, geçmiş kültürleri sanatıyla kucaklayarak ve anımsatarak, kendi sanat dilini ve arayışını oluşturmuştur (Ünver, 2000).

Modern resmin mükemmel temsilcilerinden olan, ama dinsel ve tasavvuf ile bağlantıyı koparmayan Erol Akyavaş, Kerbela adlı eserini doğunun yaşantısını ele alarak kozmik bir evren anlayışıyla oluşturmuştur. Geometriden sembole dönüşen eser

merkezi bir kompozisyon ve fantastik bir mekân içerisinde. Kısmen simetrik diyebileceğimiz unsurları alt ve üst kısmında görülen ve merkeze doğru dikkati yoğunlaştıran taşlarla örülmüş surlar oluşturur. Kerbelada yapılan katliam sebebiyle Kâbe'nin etrafını kan bürüdüğünü simgeleyen kırmızı renk bulunur resmin ortasında. Bu kan gölünün içerisinde Hz. Muhammed'in şehitlerle birlikte olduğunu simgeleyen kırmızı bir gül vardır. Akyavaş İslam tarihinin bu acılı olayını geometrik düzende ve minyatür tadında görselleştirmiş ve modern anlamda tuvale başarılı bir şekilde aktarmıştır. Çağdaş resimsel değerlerle tarihi yorumlayarak sembolize etmiştir (Ağyürek, 2011: 58,59).



**Resim 53: Hüsamettin Koçan, "Anadolu'nun Görsel Tarihi", Fasikül-I, 1992**

Koçan, Anadolu Uygarlıklarının Görsel Tarihi "Osmanlı" adını taşıyan Fasikül II'de Osmanlı serisinde geçiciliğe ve anıtsallığa gönderme yaparak yapraklar üzerinde padişah portrelerini kullanmıştır. Burada "Osmanlı" merkezîyetçiliğinin simgesi olarak "kavuk", tüm bölümlerin üzerinde, toparlayıcı niteliğiyle ele alınmıştır. Sanatçı Osmanlı nakkaşının yaşadığına benzer bir süreci deneyimlemiş, Osmanlı padişahlarının soyağacını grafikleştirilen "silsilnameler"den esinlenerek görselleştirdiği fasikülü,

kendi gönlünden bir tarih okumasına dönüştürmüştür. Tuval, özel üretilmiş kâğıt, toprak, kurutulmuş yaprak, Atatürk portresi, padişah portreleri ve mürekkep gibi gereçleri, sergideki tarihi göndermeleri de göz önünde bulundurarak kullanmıştır. Örneğin yaprak, doğa ve iktidarla sürekliliği olan bir form olarak seçildiği gibi yaşamın bir parçasını imlemesi, Osmanlı levhalarında, beratlarında, fermanlarında ve hat sanatındaki kullanımıyla da önemlidir (Yaman, 2005).

Türk Resim Sanatında önemli bir yere sahip olan Hüsamettin Koçan (1946) Türk Halk Resimleri incelemelerinden yola çıkarak 1990'dan itibaren "Anadolu'nun Görsel Tarihi" adlı çok kapsamlı bir araştırmaya girmiştir. Kazanmış olduğu birikimle 1990'lara gelindiğinde "Anadolu Anlatıcısı" olabilecek donanıma sahip olmuştur. Sanatçı, tarihi görselleştirmeye yönelik bu proje kapsamında araştırmalarını Anadolu'daki İslam, Orta Asya ve Anadolu kültürleri üzerinde yoğunlaştırmış, bu araştırmaların sonucunda oluşturduğu tuvallerini 1994'te "Osmanlı" başlığı altında sergilemiştir (Rona, 1997: 1033).

Doğup büyüdüğü toprakları tanımak için çalışmalarını tarih-coğrafya- kültür eksenini etrafında oluşturmuştur. Anadolu olgusuna ve Anadolu kültürlerine ait değerlerden hareket etmiş ve sonrasında peşinden gittiği izler sanatçıyı İslam geleneğine götürmüştür. Sanatçı çalışmalarında yer yer Anadolu için önemli yere sahip olan portreleri kullanmıştır. Bu portrelerde hem Yunan, Roma kahramanlarından; hem Fatih Sultan Mehmed'in, hem de Atatürk'ün fotoğraflarında yararlanmıştı. Anadolu'nun belleğini oluşturan bir kaynağın katmanlarını gün ışığına çıkartmayı amaçlayan sanatçı, tarih öncesi dönemlerden Cumhuriyet dönemini de içine alan oldukça geniş bir yelpazeyi ele almaktadır. Bütün bunları kendi bireysel yaklaşımının bir sonucu olarak değerlendirmiş, Anadolu'daki farklı yaşamlardan yeni sonuçlar çıkarma yoluna gitmiştir. Dar bir zaman dilimi almak yerine Anadolu kültürünü bir bütün olarak yansıtmaya yoluna gitmiştir. Birbiriyle bağları koparılmış kültürlerin tek başına hiçbir anlamının olmadığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda Anadolu'da tarih öncesinden başlayan her kültürden bir figürü kesip alarak, bir ölçüde o eseri yabancılaştırır. Figürün altına da o dönemi "kodlayan" ikinci bir öge koyar. Alt sıradaki renklendirilmiş daireler üstteki maddi kalıntıların birer "kodu" olarak içinde filizlendiği toprağı simgelemektedir. Örneğin, Bizans dönemi figürü altında altın varak bir daire, Roma

dönemine ait mermeri simgeleyen beyaz bir daire, Cumhuriyet dönemini anlatan Mustafa Kemal'in resmi altına da bayrağı simgeleyen kırmızı bir daire yerleştirmiştir. Anadolu'da tarihsel bir süreç içerisinde üst üste gelen uygarlık katmanlarının birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmayacağını ortaya koyan sanatçı, bu ayrımların sadece dış görünüşte kaldığı belirtmektedir. Çalışmalarında Anadolu Uygarlıklarının görsel Tarihi Fasikülleri I-II-III adı ile üst üste gelen uygarlıklara göndermeler yapan özel bir tarih tasarımı ortaya koymaktadır. Sanatçının ortaya koymuş olduğu bu tavır güncel olandan hareket ederek geriye doğru bakarak kültüre ait verilerin birleştirici ve bütünleştirici öğelerini, tarihsel ve toplumsal dönüşüm içerisinde sistematikleştirme çabasıdır. Kendinden önceki yerleşik kültürlerle Selçuklu ve Osmanlıyı karşılaştırarak bir Anadolu sentezine gitmektedir. Fasikül II Osmanlı serisinde geçiciliğe ve anıtsallığa gönderme yaparak yapraklar üzerinde padişah portrelerini kullanmıştır. Sanatçı Fasikül III Selçuklu serisiyle de Selçuklu kültürüyle dünyaya bakmak ilkesinden hareketle Selçuklu çadır ve kümbetleri formunda biçimler kullanmıştır (Ersoy, 1998: 155).

Sanatçı 24 Şubat-31 Mart 2000 tarihleri arasında İstanbul Ak Sanat Galerisinde açtığı "Beni Bul" başlıklı sergisi için anlam yitimine uğramış motiflerden bir bütün kurduğunu belirtmiştir (İndirkaş, 2001: 45).



**Resim 54: Tomur Atagök, "Çatal Höyükte Ana Tanrıça", Metal Üzerine Boya,  
200x300 cm, 1996**

Tomur Atagök (1939) Anadolu'ya ait Ana Tanrıça figürlerinden yola çıkarak çalışmalar yapan bir diğer sanatçımızdır. Anadolu Uygarlıkları'na ait eserleri içerisinde barındıran müzelerle ilgili olarak yapmış olduğu çalışmalarda, buralarda sergilenen eserlerin bir kuşaktan diğer bir kuşağa geçiş yapan ve kuşaklar arasında bağlantılar kuran eğitimsel kurumlar olduğunu kavradı. Buralardan edinmiş olduğu değerlerle Ana Tanrıça gibi Anadolu Uygarlıkları'na ait olan eserlerin, bireylerde, yaratıcılık, hayal gücü ve beğeni duygusunun oluşmasına ve gelişmesine katkıda buldukları yargısına varmıştır (Atagök, 1999: 137).

Sanatçı Anadolu'da yaşamış olan uygarlıklara ait Tanrıça imgelerini çalışmalarında kullanarak bir taraftan özgün çalışmalar ortaya koymuş, diğer taraftan da zengin Anadolu mirasının gelecek kuşaklar tarafından tanınması ve sahip çıkma bilincinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Son dönem resimlerinde yaratma eyleminin özünü, insanlar için bereket ve çoğalmanın simgesi olan Ana Tanrıça figürü oluşturmuştur. Bir kültür varlığı olan Ana Tanrıça kavramından yola çıkarak kadın kimliğini sorgulayan sanatçı bunu yaparken de yaşadığı topraklar üzerindeki kadının geçmişini irdelemiştir. Resimlerine çok farklı şekillerle giren Ana Tanrıça: Eski dönemin "Büyük Anası" tüm doğayı kapsayan gizil bir güç, insanın dış dünya ile ilişkilerini düzenleyen en önemli ilkedir. Günümüz kadınının üretkenliği ve verimliliği ile Ana Tanrıça'nın üretkenliği arasında ilişkilendirmeye gitmiştir. İlkel insana göre Ana Tanrıça yaşam ve ölüm arasında çelişik öğeleri kendisinde toplamaktadır. Doğanın canlıları var etme ve yok etme biçimindeki döngüsel hareketini, kadının yaşam verme gücü ile ilişkilendirmiştir. Aynı zamanda ölüme de gönderme yapmıştır. Tuval ve bir bölümünde metal üzerine uyguladığı çalışmalarda görsel etkiyi, yüzeyin renk ve biçim parçalanmaları içinde ton farkına dayalı, soyut bir estetiğin sınırlarını zorlayıcı bir doğrultuda değerlendirmektedir. Bu çalışmalarda sanatçı anlatıma uygun olarak dişiliğin simgesi olan pembe rengin tonlarını kullanmaktadır. Çatalhöyük'ün ufak heykellerinde kadının, abartılı iri göğüsleri, karın ve kalçalarıyla doğurganlığının çok başarılı verilmiş olmasından etkilenen sanatçı; yapıtlarında bu formları, yeni biçimsel bir dil ve büyük renk alanlarının oluşturduğu bedenler ve figürlerle dile getirmiştir (İndirkaş, 2001: 39, 40).





**Resim 55: Nevra Bozok, "Kybele"**

Kybele imgesini ele alan sanatçılarımızdan bir diğeri de Nevra Bozok'tur. Sanatçı yaratma eyleminin özü, bereketin simgesi olan Kybele'nin bir kadın olmasından etkilenmiştir. Yapıtlarında doğurganlığın bütün kadınlarda bulunduğunu belirterek her kadının aslında birer "Kybele" olduğunu belirtmiştir. Sanatçı Ana Tanrıça figürünü tüm boyutlarıyla dile getirerek resimlerinde kullanmıştır. Bununla birlikte ortaya çıkan yapıtlarında tarihin ve mitolojinin ayrıntılı izleri sezilmektedir. Ana Tanrıça figürünün uygarlık tarihindeki yerini önemseydiğini belirten sanatçı, Kybele'yi betimlerken Çatalhöyük, Hacılar, Asur Koloni Devri gibi çeşitli Anadolu kültür katmanlarının "Ana"larını Kybele kavramının özünde birleştirmiştir (İndirkaş, 2001: 38).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. YÜKSEK BASKIRESİM ÇALIŞMALARIM VE ÇÖZÜMLEMELERİ

İnsanoğlu ezelden beri anlaşılması zor olan "zaman" kavramıyla uğraşmıştır. İnsan, önceleri çeşitli cisimleri, kavramları kullanarak zamanı anlamaya, hesaplamaya çalışmıştır. Başlarda insanlara yağmurun, karın, sıcaklığın, soğukun zamanını bilmek yetiyordu; ancak süreç içerisinde ayrıntıya inmeye çalışmışlar ve hasat zamanı, güz zamanı, göç zamanı, barınma zamanı gibi söylemlerde bulunmuşlardır. Gittikçe daha ayrıntılı zaman birimlerine ihtiyaç duyunca, yılı aylara ve haftalara bölmeye başlamışlardır. Zamanın ilerlediğinin en belirgin özelliği olan gün, güneş doğduğunda başlıyor ve çalışma süresini kaplıyordu. Daha küçük zaman birimlerinin tarihi takvim ile paralellik gösterir. Zamanı bölümleyerek yılı ve günü birimlere ayıran Sümerler, bununla birlikte zamanı ölçen ilk devlet olmuştur. Mısırlılarla devam eden bu çabalar, Yunanlılar ve Romalılar tarafından geliştirilmiştir.

Günümüze gelinceye kadar zamanı ölçmek için birçok şey geliştirilmiştir; fakat en yaygın olan araç saat olmuştur. Bununla ilgili ilk çabalar ise güneş saatiyle başlamıştır. Bu ilk saatler, yüzyıllar boyunca zamanın ölçülmesi için kullanılan en yaygın araç olmuşlardır. Güneş saatleri, özel olarak hazırlanmış bir milin gölgesinin, Güneş'in görünen hareketine uygun olarak yine özel olarak hazırlanmış mermer, taş veya madeni bir zemin üzerindeki hareketine göre zamanın ölçülmesine yarayan araçlardır. Saatin, güneş, su, kum, ateş, mekanik, kuvars ve atom gibi birçok çeşidi mevcuttur.

Güneş saati tasarımındaki en büyük gelişme, gündüz saatlerini eşit dilimlere ayırabilmeyi sağlayan yarım küre biçimidir. 12 eşit bölüme ayrılmış yarımküre üzerinde yörüngeler çizilip, her bir mevsimle ilişkilendiriliyorlardı. Güneş saatleri kadar eskiye dayanmasına rağmen zamanı tam olarak bilinmeyen ilk şekilleri Mısır'da bulunan su saatleri, dibinde delik olan bir kovanın boşalması ve dolmasıyla zamanı gösteriyordu. Güneş saatleri zaman dilimini gösterirken, su saatleri zamanın ne kadar geçtiğini gösteriyordu. Bu yüzden su saatinin icadı zaman ölçümünün gerçek başlangıcı sayılabilir ([www.mailce.com/saatin-icadi.html](http://www.mailce.com/saatin-icadi.html)).

Avrupa'da ilk kez 8. yy'da bir papazın buluşuyla kullanılmaya başlayan kum saatleri, zamanın geleneksel sembolü olmuştur. Saatlerde kumun yanında, zaman zaman pudra haline getirilmiş yumurta kabuğu, civa ya da ince toz siyah mermer de kullanılmıştır. Camcılık becerisi geliştikçe, kumun doldurulduğu ağız da eritilerek kapatılmış ve nemlenerek akışın zorlaşmasının önüne geçilmiş yinede kum saati gün boyunca zaman ölçümü için çok uygun bir araç değildi. Yalnız kum saati uzun bir dönem küçük zaman aralıklarının ölçülmesinde kullanılmıştır.

Zamanın ölçülmesi için değişik yöntem arayışlarıyla yapılan birçok deneme arasında ateş saati de bulunur. Ateş saati, petrol lambasının alevi ile çalışan saat mekanizmasında, tüketilen yağın bölmeli bir saydam kapta izlenmesi ya da mumun gölgesinin arkadaki bir cetvel üzerindeki boyuna göre saatler belirleniyordu. Bunun yanı sıra zamanın mekanik olarak ölçülmesine yönelik ilk adımlar yine din adamlarından gelmiştir. Keşişler dua etmek için saati tam olarak bilmek zorundaydılar. İlk mekanik saatler, saati göstermek değil, duyurmak üzere yapılmıştır. Bu saatler birer ağırlığa bağlı olarak çalışıyorlardı ve belirli zaman aralıkları ile gonga vuran tokmaklarla donatılmışlardı. Saat çeşitlerinden biri olan kuvars saatleri, kuvars kristalinin titreşimiyle 24 saatlik bir gün, milyonda bir saniyelik aksamayla belirlenebiliyordu. Ancak kuvars kristali elektrik akımının etkisiyle bir süre sonra mekanik özelliklerini değiştirdiği için, başlangıçta çok hassas olan saatler, birkaç ay sonra geri kalmaya başlamışlardır ve bu durum ihtiyacı karşılayabilecek daha hassas saatlerin arayışını sağlamıştır.

Bilim adamları, atomların çok uzun zaman durağan kalabilen rezonanslara sahip olduklarını anladıklarında, hidrojen veya sezyum atomunun daha hassas saatler için potansiyel birer sarkaç olabileceğini buldular. 1930 ve 1940'larda radar ve yüksek frekanslı radyo iletişimleri, atomlarla etkileşime girecek elektromanyetik mikrodalgaların üretilmesini olanaklı kılmıştır. 1949'da ABD'de NIST laboratuvarında amonyağa dayanan ilk atom saati yapılmıştır (<http://cicicee.com/saatin-icadi-ve-en-eski-saat-turlaricesitleri/>).

Çağlar boyunca insanoğlunun yaşamında bu denli geniş ve önemli bir yere sahip olan saatler, zamanla toplumların çizgilerini yansıtmışlar ve estetik bir görünüm kazanarak; dönemleri, toplumsal dokuları yansıtan bir kültür ögesi haline gelmişlerdir.

Bundan dolayı asıl amacının dışında da bir niteliğe sahip olan bu nesnelere, sanatçılar tarafından plastik sanatların her alanına konu edilmiştir. Sanatçılar, bu eşsiz imgelerin bazen soyut olan zaman kavramından, bazen estetiksel görünülerinden, bazen de kültürel varlık niteliği taşıyan özelliklerinden yararlanmışlardır.

Yapılan bu çalışmada da tarihsel açıdan çok uzun bir geçmişe sahip olan ve kültür varlığı niteliği taşıyan saat görünümleri, resimsel bir imge olarak ele alınmıştır. Ele alınan farklı malzeme ve dönemlere ait saat görünümleri, estetiksel bakımdan üstün bir zenginliğe sahip olmalarının bir neticesi olarak çalışma kapsamında değerlendirilmiştir. Bir taraftan saat formunun dairesel görünümleri, diğer tarafta ise üzerlerinde yer alan kaligrafik unsurlar, yahut hayvan takvimlerinde olduğu gibi çeşitli hayvan stilizasyonları, tez kapsamında ele alınan çalışmaların plastiğini zenginleştiren birer unsur haline gelmiştir. Çalışma kapsamında saatlerin üzerinde yer alan dekoratif unsurlar birer resimsel değer haline getirilirken, diğer taraftan da hem saat hem de saatlere ait diğer unsurlara kozmik bir mekan içerisinde karakteristik bir kimlik kazandırılmıştır.



**Resim 56: "Zaman I", Linol Oyma-Basma, 75x105 cm, 2012**

**3.1. Çalışma 1.** 96x75 cm ölçülerinde, dikey dikdörtgen etkide, linol baskı tekniğiyle yapılmış bu çalışma; açık içinde koyu leke etkisine sahiptir. Çalışmanın yapısı sorgulandığında, öne çıkan biçim olarak, çalışmanın büyük bir bölümünü kaplayan dairesel şekilden söz edilebilir. Yapı üzerinde bulunan sayı, yelkovan ve akrep biçimlerinden dolayı saat formunun resimsel dönüşümü olarak kendisini var etmektedir. Bu saat formunun dairesel yapısı çalışmada kendisini tam bir daire olarak göstermektedir. Dairenin sol tarafı, çalışmanın içinde başlayıp biterken, sağ tarafı çalışmanın dışında sonlanmaktadır. Açık kompozisyonu oluşturan bu durum çalışmanın genelinde de mevcuttur. Örneğin; çalışmanın sol üst köşesinden aşağı doğru inen, birbirinden farklı uzunluklarda olan dikey çubuklarda açık kompozisyonu desteklemektedir.

Çalışmanın büyük biçimini oluşturan bu dairesel forma karşılık küçük biçimler, çalışmanın geneline kaligrafik etki oluşturarak dağılmıştır. Kaligrafik formlar,

çalışmanın sağ üst köşesinden açık ton etkisi yapan açık pembe alanın üzerinde, açık tonlarla oluşturulmuştur. Bu açık içinde açık etki oluşturan yapı, birbirini kesen küçük dairesel formlarla oluşturulmaktadır.

Bu kaligrafik etki, çalışmanın bütününde farklı büyüklüklerde görülmektedir. Bazen saatin alt yatay çizgisinin üstünde açık tonlarla ve küçük hareketlerle; bazen de saatin sol dairesel yapısının üst kısmına denk gelecek şekilde daha büyük biçimlerde kendisini hissettirmektedir. Bu kaligrafik etkiler bazen yazı soyutlamaları olarak kendini hissettirirken, bazen de Roma rakamları ya da Latince rakamlar şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmanın geneline gri tonlar hâkimdir; ancak bu gri tonlardan ayrılan en belirgin ton olarak kahverengi görülmektedir. Kahverengi, çalışmanın farklı yerlerine dağılmıştır; ama en büyük oran olarak çalışmanın sağından saatin dairesel formunun üst yapısıyla birlikte çalışmaya dâhil olmaktadır. Bu alanın biçimsel yapısı art arda gelen motif biçimini oluşturmaktadır.

Motif biçimi; çalışmanın büyük biçimi olan yuvarlak biçimin merkezinde yer alan, akrep ve yelkovanı oluşturan motif biçimiyle benzerlikler göstermektedir. Çalışmanın çok hareketli bir yapısı olmasına rağmen, bu iki birbirinden farklı tonlarda olan motifler kaybolmadan biçimlerini gösterebilmektedir. Bunun en belirgin nedeni olarak yelkovan ve akrebin yuvarlak biçiminin tam merkezinde olması ve onu çevreleyen alanın açık tonlarla oluşturulmuş olmasıdır. Ayrıca bu biçimin merkezinden uca doğru küçülerek ele alınmış olması, çalışmaya derinlik katmaktadır. Çalışmanın hareketli yapısını yelkovan ve akrep de desteklemekte, hareketi devam eden bir saat görünümünü ortaya çıkarmaktadır. Bu hareketli yapı çalışmanın solunda, saatin üstünde var olan ve şablon etkisi veren hayvan figürleriyle de devam etmektedir. Bu hayvan figürlerinin sıralanışı saatin arkasında başka bir formun varlığını hissettirmektedir.

Saatin zaman kavramıyla olan bağlantısını; sayılar, farklı biçimlerde hareket eden hayvan figürleri ve saatin merkezinden yelkovanla birlikte çıkıp kıvrak hareketlerle kendini var eden küçük, peş peşe devam eden merdiven formuna benzer biçimler desteklemektedir.



**Resim 57: "Zaman II", Linol Oyma-Basma, 75x105 cm, 2012**

**3.2. Çalışma 2.** 96x75 cm ölçülerinde, dikey dikdörtgen etkide, renkli linol baskı tekniğiyle yapılmış bu çalışma; açık içinde koyu leke etkisine sahiptir. Çalışmanın biçimsel yapısı sorgulandığında, öne çıkan biçim olarak çalışmanın yarısını kaplayan dairesel biçimden söz edilebilir. Bu dairesel yapı üzerinde bulunan Arapça rakamlar ve dairesel formun sınırlarını büyüklükleriyle aşan akrep ve yelkovan biçimlerinden dolayı dairesel form, saat formunun resimsel dönüşümü olarak kendisini var etmektedir. Bu saat formunun dairesel yapısı çalışmada kendisini tam bir daire olarak göstermektedir. Dairenin sağ tarafı çalışmanın içinde başlayıp biterken, sol tarafı çalışmanın dışında sonlanmaktadır. Açık kompozisyonu oluşturan bu durum çalışmanın genelinde de mevcuttur. Örneğin; çalışmada dairenin üst sol sınırındaki ve çalışmanın üst kısmını yarıya bölen Osmanlı rakam formlarının da solda devam ediyor hissi vermesi açık kompozisyonu desteklemektedir.

Çalışmanın yarısını oluşturan bu dairesel forma karşılık çalışmanın diğer yarısını oluşturan motifler, rakamlar ve farklı çizgisel formlar çalışmanın geneline kaligrafik bir etki oluşturarak dağılmıştır. Kaligrafik formlar çalışmanın sol üst köşesinde koyu ton etkisi yapan koyu bordo alanın üzerinde açık tonlarla ve açık kırmızı tonlarla oluşturulmuştur. Bu koyu içinde açık etki oluşturan yapı; birbirini kesen, küçük dairesel ve kıvrak çizgisel formlarla oluşturulmuştur.

Bu kaligrafik etki, çalışmanın bütününde farklı boyutlarda görülmektedir. Bazen saatin sağ alt köşesinde açık tonlarla ve kıvrak çizgisel hareketlerle, bazen de saatin sol dairesel yapısının üst kenar kısmına denk gelecek şekilde daha büyük farklı biçimlerde kendisini hissettirmektedir. Bu kaligrafik etkiler, bazen yazı soyutlamaları olarak kendini hissettirirken, bazen de Arap alfabesindeki rakamlar ya da Arap alfabesindeki rakamların farklılaştırılmış biçimiyle karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmanın genelinde gri tonlar hâkimdir; ancak bu gri tonlardan ayrılan en belirgin ton olarak kırmızının varyasyonları görülmektedir. Kırmızı ton, çalışmanın farklı yerlerine dağılmıştır; ama en büyük oran olarak çalışmanın üst tarafında ve saatin dairesel formunun yapısına uygun hareketlilikte dairenin alt tarafında çalışmaya dahil olmaktadır. Aynı zamanda çalışmada göze çarpar nitelikte olan bir diğer ton ise kahverengidir. Bu ton, çalışmada özellikle bir motif etkisi yaratan şekillerle var olmaktadır. Bunların biçimsel yapısı art arda gelen motif biçimini oluşturmaktadır. Motif biçiminin biri; çalışmanın yarısını kaplayan, dairesel biçimin merkezinde yer alan akrep ve yelkovanı oluşturan motif biçimiyle benzerlikler göstermektedir. Bir diğer motif biçimi ise dairenin sol üst kenarından başlayan kare yapılardır. Çalışmanın çok hareketli bir yapısı olmasına rağmen farklı tonlarda olan motifler kaybolmadan biçimlerini gösterebilmektedir. Bunun en belirgin nedeni, yelkovan ve akrebin yuvarlak biçiminin tam merkezinde olması ve onu çevreleyen alanın açık tonlarla oluşturulmuş olmasıdır. Ayrıca bu biçimin merkezden uca doğru küçülerek ele alınmış olması çalışmaya derinlik katmaktadır. Çalışmanın üst kısmındaki koyu tonun çalışmanın sağ üst köşesinde farklı dokusal hareketlerle açık tona geçişi de çalışmadaki derinlik algısını hissettirmektedir. Çalışmanın hareketli yapısını yelkovan ve akrep de desteklemektedir. Çünkü hareketi devam eden bir saat görünümü mevcuttur.



Bu hareketli yapı, çalışmanın sağ dikey kenarındaki farklı tonlarla verilen üst üste sıralı çizgi formuyla da görülmektedir. Aynı zamanda çalışmanın genelinde hissedilen; fakat özellikle bazı alanlarında var olan farklı boyutlardaki ve alan üzerindeki farklı yoğunluktaki kıvrak çizgiler, saat formunun zaman kavramına uyan bir hızı göstermektedir. Bu hissi; saat formunun sol üst kenarında olan, birbiriyle girintili ve sanki devam edecekmiş hissi uyandıran karelerde vermektedir.



**Resim 58: "Zaman III", Linol Oyma-Basma, 75x105 cm, 2012**

**3.3. Çalışma 3.** 100x75 cm ölçülerinde, dikey dikdörtgen etkide, renkli linol baskı tekniğiyle yapılmış bu çalışma; koyu içinde açık etkiye sahiptir. Çalışmanın biçimsel yapısı sorgulandığında öne çıkan biçim olarak, çalışmanın sol üst köşesinde bulunan ve çalışmanın büyük bir bölümünü kaplayan dairesel biçimden söz edilebilir. Bu dairesel yapı üzerinde bulunan rakam, yelkovan ve akrep biçimlerinden dolayı

dairesel form, saat formunun resimsel dönüşümü olarak kendisini var etmektedir. Bu saat formunun dairesel yapısı, çalışmada kendisini tam bir daire olarak göstermektedir. Dairenin sağ tarafı çalışmanın içinde başlayıp biterken, sol tarafı çalışmanın dışında sonlanmaktadır. Çalışmanın özellikle sağ alt ve sağ yan taraflarında bulunan farklı formlar, şekiller ve imgeler çalışmanın dışına taşarak açık kompozisyonu desteklemektedir. Çalışmanın büyük biçimini oluşturan bu dairesel forma karşılık, küçük biçimler çalışmanın geneline kaligrafik etki oluşturarak dağılmıştır. Kaligrafik formlar çalışmanın sağ alt köşesinde açık ton etkisi yapan açık sarı alanın üzerinde koyu tonlarla oluşturulmuştur. Bu açık içinde koyu etki oluşturan yapı, bazen birbiriyle kesişen çizgisel formlarda kendisini hissettirmektedir.

Bu kaligrafik etki; çalışmanın bütününde, farklı büyüklüklerde ve farklı tonlarda görülmektedir. Bazen saatin içinde koyulu açıklı farklı formlarda farklı çizgisel ve noktasal yapılarda kendini hissettirirken; bazen de çalışmanın alt kısımlarında farklı tonlarla oluşturulan aşağı yukarı benzer boyutlardaki kare biçimlerinde kendini hissettirmektedir. Kaligrafik etkiler bazen yazı soyutlamaları olarak kendini hissettirirken, bazen de Latin rakamları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmanın daire biçiminde, genellikle koyu kahve tonlar hâkimken, geri kalan alanda ise gri tonlar göze çarpmaktadır. Bir diğeri ise açık tonların çeşitleridir.

Kahverengi ton, özellikle dairenin iç kısmında farklı yerlere dağılmışken, gri ile birlikte açık tonlar ise çalışmanın genelinde varlığını hissettirmektedir. Aynı zamanda grinin en büyük tonu, çalışmanın sol alt köşesi ve sağ üst köşesinde kendini hissettirmektedir. Bu alanların biçimsel yapısı yatay ve dikey küçük, çizgisel ve kareye benzeyen bir yapıyla oluşmaktadır. Bu alanın biçimsel yapısı ve üzerindeki dokusal atmosfer, dairenin etrafını saran motifsel biçime geçmeyi kolaylaştıran bir etkiye sahiptir.

Motif biçimi, çalışmanın büyük biçimi olan yuvarlak biçimin merkezinde yer alan akrep ve yelkovanı oluşturan motif biçimiyle benzerlikler göstermektedir. Çalışmanın çok hareketli bir yapısı olmasına rağmen farklı tonlarda olan motifler kaybolmadan biçimlerini gösterebilmektedirler. Bunun en belirgin nedeni olarak saatin içinde bulunan yelkovan ve akrep biçiminin ortasında, saatin sınırlarını aşan boyutlarda

ve farklı büyüklüklerde aslında birbirlerinden bağımsız oldukları halde bir bütünmüş gibi duran, farklı yapıdaki çizgisel form ile saatin etrafını çevreleyen motiflerin biçimsel ve lekesel bir beraberlik göstermesidir. Çalışmada, yelkovan ve akrep motifinin saat formunun merkez noktasından başlayarak uca doğru genişlemesi, saat formunun iç kısmına derinlik hissi katmaktadır. Aynı zamanda çalışmanın sol üst, sağ üst ve sol alt köşelerindeki koyu tonlarda çalışmadaki derinliği desteklemektedir. Çalışmada hareketli bir yapı vardır ve bu hareketliliği özellikle saatin iç kısmındaki yelkovan ve akrebin arasında var olan dinamik ve bize süreklilik hissi veren form oluşturmaktadır. Bu hareketli biçimsel yapı, hareketi devam eden bir saat görünümü oluşturmaktadır. Bu hareketli yapı, çalışmanın sağ alt kısımlarında kaligrafik formlarla da devam etmektedir. Bu kaligrafik etkiler, çalışmanın koyu tonlarına doğru kaybolduğundan, bu formların saat formunun arkasında devamlılığını sürdürüyormuş hissi vermektedir. Saatin zaman kavramıyla olan bağlantısını sayılar, kaligrafik imgeler ve çalışmanın alt kısmında bulunan şeridimsi yapıdaki formlar ile saatin iç kısmında bulunan saniye imleci göstermektedir.



**Resim 59: "Zaman IV", Linol Oyma-Basma, 72x92 cm, 2012**

**3.4. Çalışma 4.** Dikey dikdörtgen etkide, renkli linol baskı tekniğiyle yapılmış bu çalışma; açık içinde koyu ve orta ton leke etkisine sahipken renk etkisi de oluşturmaktadır. Çalışmanın biçimi incelendiğinde çalışmada orta üst kısmı etkisi altına alan dairesel form görülmektedir. Bu dairesel yapı üzerinde bulunan rakamlar, yelkovan ve akrep biçimlerinden dolayı dairesel form saat formunun resimsel dönüşümü olarak kendisini var etmektedir. Bu saat formunun dairesel yapısı, çalışmada kendisini tam bir daire olarak göstermektedir. Bu dairesel form, bütün olarak çalışmanın iç kısmında görülmektedir. Fakat aynı zamanda bu dairesel formu çevreleyen çembere ait görülen hayvan figürleri, çalışmanın sol tarafında iç kısımdan başlayıp biterken, sağ tarafı çalışmanın dışında sonlanmaktadır. Açık kompozisyonu oluşturan bu durum çalışmanın genelinde de mevcuttur. Örneğin; çalışmanın sağ alt köşesindeki koyu etkiye sahip lekenin, tekrar çalışmanın orta alt kenarında görülmesi ve çalışmanın sol dikey kenarı boyunca var olan kırmızı renkte leke etkisi de açık kompozisyonu destekler niteliktedir.

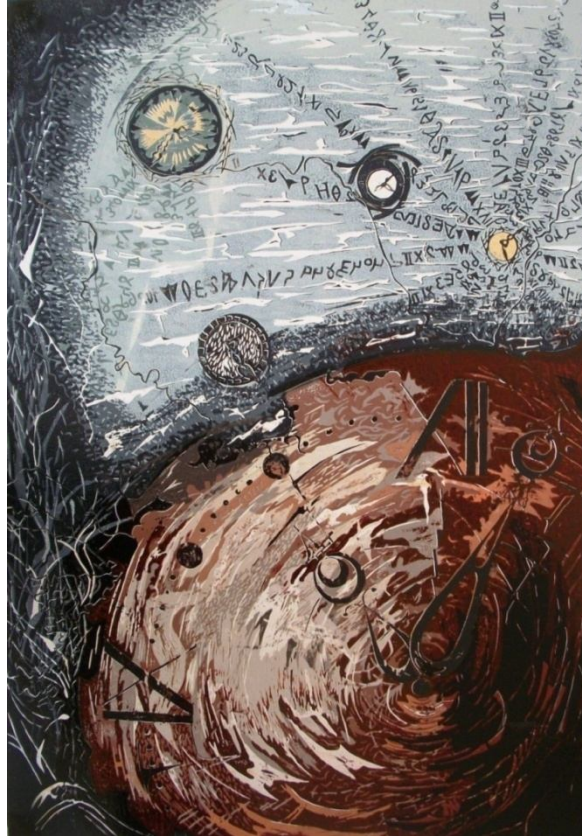
Çalışmanın büyük biçimini oluşturan bu dairesel forma karşılık küçükü büyüklü farklı şekil ve tondaki formlar çalışmanın geneline dağılmıştır. Saat formunun iç kısımlarında açık ton üzerine koyu ton etkisi yaratan farklı doku ve biçimlerle parçalanmış alanın etkisi oluşturmaktadır. Aynı zamanda saat formunun etrafında ve özellikle alt kenar kısmında kendini gösteren karmaşık dokularda da, farklı bir biçimsel özellik kazanmış yapıda da, bu ton çeşitliliğinde de sözü edilen etki görülmektedir. Farklı tonlarla parçalanıp oluşturulmuş bu etki, çalışmanın bütününde farklı leke ve büyüklüklerde görülmektedir.

Saat formunun iç kısmındaki Latince rakamlarla ya da saat formunu çevreleyen hayvan figürlerinin deforme edilmiş şablona benzeyen biçimleriyle de bu leke karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın genelinde sıcak renklerin açık tonları hâkimdir; ancak açık tonlarla zıt olarak belirgin formlarda koyu renklerde görülmektedir. Çalışmada göze çarpan en belirgin renkler, kırmızı ve koyu gri'dir. Bu iki baskın renk, çalışmanın genelinde etkisini hissettirmektedir. Kırmızı renk, saat biçiminin iç kısmının üst tarafında yer alan rakamdan başlayarak hareketli ve akışkan bir çizgisellikte çalışmanın alt kenarına doğru inen bir forma sahiptir. Aynı zamanda çalışmanın sol kenarı boyunca da kırmızı renk etkisini göstermektedir. Koyu gri ton ise, özellikle çalışmada art arda gelmesinden dolayı şablon etkisi yaratan hayvan figürlerinde etkisini göstermektedir. Çalışmada küçük alana sahip olmasına rağmen büyük etki yaratan diğer iki renk de sarı ve mavidir. Bu renkler, daha çok çalışmanın alt kenar kısımlarında varlığını göstermektedirler.

Çalışmada motif biçimleri de kendini göstermektedir. Çalışmanın orta kısmında bulunan saat formunun etrafını çevreleyen hayvan figürlerinin, bir daire hissi uyandıracak şekilde sol üst köşedeki ve sağ kenar taraftaki motif biçimleri görülmektedir. Bu motif biçimi, çalışmada büyük bir alana sahip olan saat formunun merkezinde yer alan akrep ve yelkovanı oluşturan motif biçimiyle benzerlikler göstermektedir. Çalışmanın çok hareketli bir yapısı olmasına rağmen, bu iki birbirinden farklı tonlarda olan motifler, kaybolmadan biçimlerini gösterebilmektedir. Bunun en belirgin nedeni, yelkovan ve akrebin yuvarlak biçiminin uç kısmının, çalışmanın sağ üst köşesindeki koyu tonun içinde kaybolması ve çalışmaya derinlik katmasıdır. Çalışmanın hareketli yapısını yelkovan ve akrep de desteklemekte ve hareketi devam eden bir saat

görünümü ortaya çıkmaktadır. Bu hareketli yapı çalışmadaki saat formunun etrafındaki hayvan figürleriyle devam etmektedir. Aynı zamanda saat formunun sol tarafından doğan, birbirine bağlı, büyükten küçüğe sıralı mavi tonlardaki yuvarlak biçimlerden oluşan formlarda çalışmaya hareketlilik ve derinlik kazandırmaktadır. Hareketli yapının oluşmasına katkı sağlayan bir diğer unsur da baskı tekniğinden dolayı ortaya çıkmaktadır.

Saatın zaman kavramıyla olan bağlantısını; rakamlar, farklı biçimlerde hareket eden hayvan figürleri ve hem çalışmanın hem de saatin alt kısmında yoğunlaşan devinim yapıdaki formlar desteklemektedir. Çalışmanın, alt yatayından saatin etrafını saran hayvan motiflerinin oluşturduğu dairesel düzene kadar ulaşan ve bir patlama etkisi uyandıran farklı tonlar ve renklerde ortaya çıkması, güçlü bir hareketliliği sağlamaktadır.



**Resim 60: "Zaman V", Linol Oyma-Basma, 75x100 cm, 2012**

**3.5. Çalışma 5.** Dikey dikdörtgen etkide, renkli linol baskı tekniğiyle yapılmış bu çalışma koyu içinde açık leke etkisine sahiptir. Çalışmanın biçimsel yapısında, öne çıkan şey çalışmanın büyük bir bölümüne yansıyan dairesel biçimdir. Bu dairesel yapı üzerinde bulunan Roma rakamı, yelkovan ve akrep biçimlerinden dolayı dairesel form, saat formunun resimsel dönüşümü olarak kendisini hissettirmektedir. Dairenin sol tarafı çalışmanın içinde başlayıp biterken, sağ tarafı çalışmanın dışında sonlanmaktadır. Çalışmanın büyük biçimini oluşturan bu dairesel forma karşılık, özellikle çalışmanın üst tarafında var olan, spontane yerleştirilmiş küçük dairesel biçimler ve bu dairesel biçimlerden sağ tarafta olan en küçük dairesel biçimden doğan izlenimi veren tek sıra halindeki farklı kaligrafik formlar, çalışmanın üst tarafında açık ton etkisi yapan açık gri alanın üzerinde koyu gri tonlarla oluşturulmuştur.

Bu kaligrafik etkiyi çalışmanın bütününde farklı büyüklüklerde ve tonlarda görmekteyiz. Bazen saatin alt yatay çizgisinin üstünde koyu kahvelerde, bazen de bu koyu kahve tonun arasında kalmış hissi veren açık tonlardaki alanlarda farklı biçimlerde görülmektedir. Bu kaligrafik etkiler, bazen zamanı bildiren araçlardaki rakam ve yazı soyutlamalarıyla, bazen de direkt asıl rakamlarla karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmanın genelinde hâkim olan iki farklı renk vardır ki bunlar gri ve kahverengidir. Ancak bu iki rengin birçok farklı tonunu görmekteyiz. Kahverengi tonlar çalışmanın neredeyse yarısına hâkim olan daire biçiminin üzerinde yer almaktadır; ama rengin en göze çarpan koyu tonu dairenin sağ tarafında yer alıp bir derinlik hissi oluşturmuştur. Bu alanın biçimsel yapısı daireyi çevrelercesine bir his uyandıran küçük biçimsel hareketler olarak görülmektedir. Gri tonlar ise çalışmanın üst kısmında, sol dikey çizgisinde ve dairenin üstünde ince bir leke olarak kendisini var etmektedir. Sol dikey çizgi etrafındaki koyu gri tonlar üzerinde çizgisel formlarda kendini bulan açık tonlar varken, çalışmanın daha büyük bir alanına sahip olan üst gri alanda ise koyu gri tonlardaki kaligrafik imgeler ve küçük dairesel biçimler görülmektedir. Aynı zamanda bu açık gri tondaki büyük alanda görülen ince harita çizgisini anımsatan koyu tondaki çizgiler sol koyu gri alandaki açık çizgilerle bütünlük göstermektedir. Çalışmanın çok hareketli bir yapısı olmasına rağmen bu iki farklı tonlarda olan biçimler ve motifler kaybolmadan biçimlerini gösterebilmektedir. Çalışmadaki motiflerin, kaligrafik

imgelerin ya da yelkovan ve akrebin açık içinde koyu, koyu içinde açık etkide olması çalışmaya derinlik katmaktadır.

Çalışmanın hareketli yapısını yelkovan ve akrep de desteklemektedir ve hareketi devam eden bir saat görünümü ortaya çıkmaktadır. Bu hareketli yapı; çalışmanın solunda, çalışmanın üst kısmındaki koyu gri ton ile açık gri tonun birleşme noktasındaki pütürlü bir yapıyı hissettiren dokuyla da var olmaktadır. Bu küçük boyuttaki pütürlü yapı, büyük daire biçiminin etrafında da görülmektedir ki bu durum, dairesel biçimi çalışmanın ön planına çıkartmaktadır. Saatin zaman kavramıyla olan bağlantısını; rakamlar, zaman gösteren araçlardaki imgeler, saatin iç kısmındaki peş peşe devam eden küçüklü büyüklü noktalar, çalışmanın üst kısmındaki küçük saat formları desteklemektedir.



**Resim 61: "Zaman VI", Linol Oyma-Basma, 68x88 cm, 2012**



**3.6. Çalışma 6.** Dikey dikdörtgen bir etkiye sahip olan ve renkli linol baskı tekniğiyle yapılmış bu çalışma; açık içinde koyu leke etkisine sahiptir. Çalışmanın biçimsel yapısı ele alındığında dairesel iki form belirlemektedir. Bu iki dairesel yapı üzerinde bulunan rakam, yelkovan ve akrep biçimlerinden dolayı dairesel formlar, saat formunun resimsel dönüşümü olarak kendilerini var etmektedir. Bu saat formlarının dairesel yapıları çalışmada kendilerini tam bir daire olarak göstermektedir. Dairenin küçük olanı, çalışmanın sol alt tarafında olmakla birlikte, çalışmanın büyük bir alanını kaplayan dairenin büyük alanı, çalışmanın sağında ve bir kısmı küçük dairenin arkasındadır. Büyük dairenin sol tarafı çalışmanın içinde başlayıp biterken, sağ tarafı çalışmanın dışında sonlanarak, açık kompozisyon oluşturmaktadır. Çalışmada kendini açık ton etkisi ile var eden kalın çizgisel biçim, çalışmanın genelinde hareketini sürdürür. Ara sıra çalışmanın dışına taşıdığı kenarlardan hareketi tamamlayıp, tekrar çalışmanın içine dönüyormuş hissi uyandırması ve küçük daireye ait hissi veren, dairenin üst kenar kısmından çalışmanın dışına çıktıktan sonra tekrar uç kısmın çalışmanın içinde yer alması da açık kompozisyonu destekler niteliktedir.

Çalışmanın büyük biçimini oluşturan bu dairesel forma karşılık baskı tekniğinin de çalışmaya kazandırdığı farklı dokulardan söz edilebilir. Bunlar bazen açık içinde koyu bazen de koyu içinde açık leke etkisiyle görülmektedir. Çalışmada kaligrafik etkilerde görülmektedir. Bu kaligrafik etkiler bazen büyük saat formunun etrafını saran çerçeve niteliği gösteren biçimin üzerindeki farklı form ve dokularda, bazen de saat formlarının üstündeki Arap ve Roma rakamlarının varlığında görülmektedir.

Çalışmanın genelinde kahverengi ve açık tonlar hâkimdir. Kahverengi ton çalışmanın farklı yerlerine dağılmıştır. Özellikle dairesel saat formlarında ve saat formuna ait olan çubuklarda, kulplarda varlığını hissettirmektedir. Aynı zamanda çalışmanın her yerinde var olan, kıvrak ve karmaşık çizgisel formda da kahverengi tonun etkisi görülmektedir. Açık ton ise çalışmada diğer baskın ton olarak karşımıza çıkmaktadır. Büyük ve küçük saat formlarının içinde sol alt köşe ve sağ üst köşede açık tonun etkisi görülmektedir. Kahverengi ve gri tonlardan ayrılan bir ışık niteliğine sahip olan sol üst köşedeki sarı ton da varlığını hissettirmektedir. Çalışmada kahverengi tonlarla var olan alanın biçimsel yapısı, özellikle motif biçimlerinde görülmektedir. Bu motif biçimleri çalışmanın büyük ve küçük dairesel formlarının etrafını saran

çerçevelerde ve bu saat formlarının kulplarında görülmektedir. Bununla birlikte motif biçimleri birbirleriyle biçimsel anlamda benzerlik göstermektedir. Çalışmanın çok hareketli bir yapısı olmasına rağmen, bu iki birbirinden farklı tonlarda olan motifler kaybolmadan biçimlerini gösterebilmektedir. Bunun en belirgin nedeni, iki saat formunun da çalışmanın merkezinde yer alması ve bu saat formlarının iç kısmının ve etrafının da açık tonlardan oluşmasıdır. Ayrıca, bu saat formlarının kenar çerçevelerinin bazı kısımlarının giderek koyulaşması, saat formlarının arka tarafında var olan ve çalışmanın sağ alt köşesinden başlayarak çalışmanın sol üst orta kısmına doğru var olan ve geniş bir alanı kaplayan koyu leke etkisi çalışmaya derinlik katmıştır. Büyük saat formunun kulpunun özellikle sol tarafının da koyu tonun içinde kayboluyor hissi vermesi, çalışmadaki derinliği destekler niteliktedir. Çalışmanın hareketli yapısını saat formlarındaki yelkovan ve akrep de desteklemektedir ve hareketi devam eden bir saat görünümünü ortaya çıkarmaktadır. Bu hareketli yapı çalışmanın genelinde var olan kıvrak, bazen büyük bazen de küçük çaptaki çizgisel formlarla da desteklenmektedir. Bu çizgisel biçimler, genellikle koyu tonlar üzerinde açık, açık tonlar üzerinde de koyu tonlarla var olmaktadır. Bu çizgisel biçimler özellikle çalışmanın sağ üst köşesinde ve sol alt köşesinde görülmektedir. Saatin zaman kavramıyla olan bağlantısını büyük saat formunun içerisinde var olan Arap rakamları ve küçük saat formunun içerisinde yer alan Roma rakamları desteklemektedir. Saat formlarının içinde yer alan yelkovan, akrep ve saniye imleçleri ve çalışmanın genelinde hissedilen hareketli çizgisellik de zaman kavramının hızını destekler niteliktedir.



**Resim 62: "Zaman VII", Linol Oyma-Basma, 72x96 cm, 2013**

**3.7. Çalışma 7.** Dikey dikdörtgen bir yapıya sahip olan çalışma, renkli linol baskı tekniğiyle yapılmış; koyu içinde açık leke etkisine sahiptir. Çalışmanın biçimsel yapısını sorgulandığında öne çıkan biçim olarak çalışmanın büyük bölümünü kaplayan dairesel iki formdan söz edilebilir. Bu dairesel yapıların üzerinde bulunan rakam, yelkovan, akrep biçimlerinden dolayı dairesel form, saat formunun resimsel dönüşümü olarak kendisini var etmektedir. Bu saat formlarının biri sağ alt köşede ve bir diğeri sol üst köşede var olmaktadır. Sağ alt köşedeki saat formunun dairesel yapısı çalışmada kendini tam bir daire olarak gösterirken, çalışmanın sol üst köşesindeki saat formu biçiminin üst kısımlarındaki parçalanmaya rağmen saat biçiminin alt kısımlarındaki formdan dolayı dairesel bir yapı olarak görülmektedir. Bu dairesel saat formları sağ alt köşede var olan dairenin sol tarafı çalışmanın içinde başlayıp biterken, sağ tarafı çalışmanın dışında sonlanmaktadır. Yine, dairesel saat formlarının sol üst köşede var olan dairenin sağ tarafı çalışmanın içinde başlayıp biterken, sol tarafı çalışmanın dışında sonlanmaktadır. Açık kompozisyonu oluşturan bu durum, çalışmanın genelinde de

mevcuttur. Örneğin; çalışmanın sol alt ve sağ üst köşesinde var olan, çalışmanın dışından çalışmanın içine doğru geçişi hissettiren, farklı uzunluklardaki çubuk formları açık kompozisyonu destekler niteliktedir. Sol üst köşede var olan saat formunun üst kısmındaki parçalanma ve parçalanmış bölümlerin çalışmanın sağ tarafından ve üst tarafından dışa doğru taşması da açık kompozisyonu destekler niteliktedir. Çalışmanın büyük biçimlerini oluşturan bu dairesel formlara karşılık özellikle üst kısmında bulunan küçüklü büyüklü ve farklı tonlardaki parçalarda çalışmada kaligrafik etki oluşturmaktadır. Kaligrafik formlar çalışmanın üst kısmında genellikle açık ton etkisi yapan gri tondaki alanın üzerinde koyu tonlarla oluşturulmuştur. Bu açık içinde koyu etki oluşturan yapı, birbirinden bağımsız olmasına rağmen bir bütün hissi oluşturan kare formlarla oluşturulmaktadır. Bu kaligrafik etki, özellikle saat formlarında görülmektedir. Bazen sağ alt köşedeki saat formunun iç kısmındaki açık koyu tondaki kare biçimlerinin, bazen de sol üst köşedeki saat formunun iç kısımlarındaki tonsal geçişlerinin ve aynı zamanda baskı tekniğinin farklı biçimlerle katkı sağladığı görülmektedir. Bu kaligrafik etkiler bazen rakam soyutlamaları olarak kendini hissettirirken, bazen de rakamları hissettiren yapıdaki sıralı noktalarla karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın geneline gri tonlar hâkimdir; ancak bu gri tonlardan ayrılan en belirgin ton olarak açık kahverengi ve varyasyonları görülmektedir. Açık kahve ton çalışmanın geneline dağılmıştır; ama en büyük oran olarak çalışmanın sağ alt köşesinde var olan saat formunda görülmektedir. Bu alanın biçimsel yapısı derin bir yuvarlak hissi veren merkezinde zaman kavramını göstermek için motif biçiminde bir gösterge bulunmaktadır. Çalışmanın çok hareketli bir yapısı olmasına rağmen birbirinden farklı yapı ve tonlardaki formlar kaybolmadan biçimlerini gösterebilmektedir. Bunun en belirgin sebebi yelkovanın, akrebin ve zaman ifadesi gösteren materyalin açık içinde koyu ve koyu içinde açık tonlar üzerine kurulmuş olmasıdır. Saat formlarının arkasında var olan, çalışmanın sağ alt köşesinden çalışmanın sol üst köşesine doğru bir yönelimi olan koyu tondaki leke formu ve bu formun sol üst köşedeki saat formunun parçalanmış kısımları ile birleşmesi, çalışmaya derinlik katmaktadır. Aynı zamanda çalışmanın sağ alt köşesinde bulunan, saat formunun içinin çukur formda olması da çalışmadaki derinlik hissini kuvvetlendirmektedir. Çalışmada var olan hareketli yapıyı; yelkovan, akrep ve sol üst köşedeki saat formunun parçalanmış yapısı da desteklemektedir. Bu durum, hareketi devam ederken parçalanmış bir saat görünümü ortaya çıkartmaktadır.

Çalışmanın bütünündeki çizgisellik, üst kısmındaki saat formuna ait olan sarı ve kırmızı tondaki dokular, derin yarıkları olan yapılar ve baskı tekniğinin oluşturduğu farklı formlar, yüzey üzerindeki hareketliliği oluşturmaktadır.

Saatın zaman kavramıyla olan bağlantısına; parça formları, rakamlar, yelkovan, akrep ve yine sol üst köşedeki saat formunda var olan sıralı nokta formları da zamanı belirtmesi yönünden yardımcı olmaktadır.



**Resim 63: "Zaman VIII", Linol Oyma-Basma, 75x98 cm, 2013**

**3.8. Çalışma 8.** Dikey dikdörtgen bir yapıya sahip olan çalışma, renkli linol baskı tekniğiyle yapılmış, açık içinde koyu leke etkisine sahiptir. Çalışmanın yapısını sorgulandığında öne çıkan biçim, çalışmanın neredeyse tamamını kaplayan farklı biçim, ton ve boyuttaki formlar da etkisini göstermektedir. Bu formlar dairesel ve üçgenimsi yapıya sahiptir. Bu formlar, üzerinde bulunan rakam yelkovan, akrep ve saat kavramıyla

ilişkili diğer materyallerden dolayı, saat formunun dönüşümü olarak kendisini var etmektedir. Bu saat formlarının yapıları çalışmada kendilerini farklı boyutlarda ve biçimlerde göstermektedir. Çalışmanın kenar sağ üst tarafında ve çalışmanın ortasında olan biçimler kendilerini daire olarak hissettirirken, çalışmanın sol üst köşesinde bulunan biçim yuvarlak hatlara sahip olmasına rağmen üçgenimsi bir forma sahiptir. Bu dairenin sağ tarafı çalışmanın içinde başlayıp biterken, sağ tarafı çalışmanın dışında sonlanmaktadır. Çalışmanın sağ alt köşesinde bulunan biçim ve onun üstünde yer alan biçimlerin sol tarafı, çalışmanın içinde başlayıp biterken; sağ tarafı çalışmanın dışında sonlanmaktadır ve bu durum da açık kompozisyon oluşturmaktadır. Çalışmanın büyük biçimini oluşturan bu dairesel formlara karşılık farklı büyüklüklerdeki kare yapılarda çalışmanın zemininde farklı bir doku oluşturmuştur. Bu kare dokular çalışmanın sol alt köşesinde, saat formlarının ortasında ve üst kenarında bulunmaktadır. Bu formlar, koyu alan içerisinde koyu tonda çizgilerle oluşturulmuştur. Çalışmada farklı tonlardaki saat formlarının içinde birbirinden farklı yazı, rakam ve şekil soyutlamaları yer almaktadır. Çalışmadaki tüm saat formlarında farklı tarzlar yer almaktadır. Bu tarzlar kahverengi, sarı, yeşil tonlar ve varyasyonlarıdır. Çalışmanın sağ alt köşesinde yer alan sarı ve kahverengi tondaki saat biçimine karşılık sağ üst kenarında da kahverengi tonda farklı bir saat formu görülmektedir. Çalışmanın yeşil tonda ve yuvarlak hatlı olmasına rağmen, sol üst köşesinde üçgen bir biçimi olan saat formu da görülmektedir. Çalışmada sağ kenar tarafında bulunan saat formlarının kenar kısımları ve sağ alt köşede bulunan saat formunun yukarı kısmındaki kulp formunun yapısı motif biçimini oluşturmaktadır. Motif biçimi çalışmada sağ alt köşede bulunan saat formunun merkezindeki soyutlanmış şekillerle de benzerlik göstermektedir. Çalışmanın çok hareketli bir yapısı olmasına rağmen birbirlerinden farklı tonlarda olan motifler kaybolmadan biçimlerini göstermektedir. Bunun en belirgin nedeni saat formlarının merkezinde olan yelkovan ve akrep görevi gören materyallerin dairesel biçimlerin tam merkezinde olması ve onları çevreleyen alanların açık tonlar oluşturmuş olmasıdır. Ayrıca bu biçimlerin genellikle açık tonda olmasına rağmen çalışmanın zemininin koyu bir tonda olması ve çalışmanın sağ üst köşesindeki saat formunun köşeye yakın kısmının da giderek koyulaşması çalışmaya derinlik katmaktadır. Bu hareketlik, çalışmada sol üst köşede var olan saat formunun üzerindeki büyük yatay formdaki çizgiyle de kendisini göstermektedir. Çalışmada var olan tüm saat formlarının farklı biçimlerde, tonlarda ve eğimlerde olması

da çalışmayı hareketli kılan olgular arasında gösterilmektedir. Saatin zaman kavramıyla olan bağlantısı, rakamların farklı biçimlerde oluşmuş olması, hayvan figürlerini anımsatan şekillerin varlığı, baskı tekniğinden oluşmuş olan çizgisellik de zaman kavramını destekler niteliktedir.



**Resim 64: "Zaman IX", Linol Oyma-Basma, 70x90 cm, 2013**

**3.9. Çalışma 9.** Dikey dikdörtgen etkiye sahip olan çalışma, linol baskı tekniğiyle yapılmış olup, açık içinde koyu leke etkisine sahiptir. Çalışmanın geneli dairesel bir biçime sahiptir. Bu dairesel yapı üzerinde bulunan rakam, yelkovan ve akrep biçimlerinden dolayı dairesel form, saat formunun resimsel dönüşümü olarak kendisini var etmektedir. Dairenin sol tarafı çalışmanın içinde başlayıp biterken, sağ tarafı çalışmanın dışında sonlanmaktadır. Çalışmanın sol kenar uzunluğu boyunca var olan geniş çaptaki çubuk, çalışmanın yukarisından ve yanından dışarı taşmış hissi verdiğinden açık kompozisyon etkisi yaratmaktadır. Çalışmanın büyük biçimini

oluşturan bu dairesel forma karşılık küçük dairesel biçimlerde çalışmanın üst tarafında kaligrafik etki oluşturacak şekilde dağılmıştır. Kaligrafik formlar çalışmanın üst kısmında koyulu açıkli yeşil ton üzerine yine koyulu açıkli yeşil tonlarla oluşturulmuştur. Bu biçimler birbirinden kopuk olmasına rağmen, biçimleriyle ve sıralı bir şekilde çalışmanın yukarısına doğru çıkışlarıyla birbirlerine bağlı hissi vermektedirler. Bu kaligrafik etki, büyük ve küçük dairesel yapıların üzerinde küçük farklı leke ve tonlarla görülmektedir. Aynı zamanda bu etkiler, bazen rakamlarla bazen rakam soyutlamalarıyla bazen de kıvrak lekeyi andıran biçimlerle kendisini göstermektedir. Çalışmanın genelinde yeşil renkler hâkimdir ve bu yeşil renklerden ayrılan en belirgin ton açık kahverengidir. Kahverenginin tonu çalışmanın farklı yerlerine dağılmıştır; ama en büyük oranda çalışmanın sol kenar uzunluğunda bulunan çubuk formunda görülmektedir. Büyük dairesel formun üzerinde de farklı hareketlerle çalışmaya dâhil olmaktadır. Bu alanın biçimsel yapıdaki özellikleri, baskı tekniğinin de oluşumunda fayda sağlayan kontörsüz bir çizgiden oluşmaktadır. Çalışmanın çok hareketli bir yapısı olmasına rağmen birbirlerinden farklı tonlarda, bazen de birbirleriyle aynı tonda olan biçimler kaybolmadan kendilerini gösterebilmektedir. Bunun en belirgin nedeni yelkovan ve akrebin yuvarlak biçiminin tam merkezinde olması ve onu çevreleyen alanın açık tonlarla oluşturulmuş olmasıdır. Çalışmanın üst kısmında kenar taraflara doğru gidildikçe koyu tona geçirilmesi ve çalışmanın sol kenar uzunluğunda var olan çubuk formu ile çalışmadaki büyük saat formunun arasındaki koyu ton çalışmaya derinlik katmaktadır. Çalışmanın hareketli yapısını yelkovan ve akrep de desteklemektedir ve bu etki, hareketi devam eden bir saat görünümünü ortaya çıkarmaktadır. Bu hareketli yapı, çalışmanın üst kısmındaki şablon etkiyle, sıralı yuvarlak biçimlerle devam etmektedir. Bu sıralı formların yukarıya doğru olan yönelimi çalışmanın devamı hissini vermektedir.

Saatın zaman kavramıyla olan bağlantısını; rakamlar, yelkovan, akrep ve baskı tekniğinden oluşmuş olan küçük, fakat bir araya gelince büyük bir etkiye sahip olan dokular da desteklemektedir.





**Resim 65: "Zaman X", Linol Oyma-Basma, 70x90 cm, 2013**

**3.10. Çalışma 10.** Dikey dikdörtgen etkiye sahip renkli linol baskı tekniğiyle yapılmış bu çalışma koyu içinde açık leke etkisine sahiptir. Çalışmanın biçim özelliği incelendiğinde, çalışmada büyük bir dairesel form görülmektedir. Bu dairesel yapı üzerinde bulunan rakam, harf, yelkovan ve akrep görevi gören ibre biçimlerinden dolayı dairesel form, saat formunun resimsel dönüşümü olarak kendisini var etmektedir. Bu saat formunun dairesel yapısı çalışmada kendisini tam bir daire olarak hissettirmesine rağmen, dairesel biçimin sağ, sol ve üst kısımları çalışmanın dışında sonlanmaktadır. Açık kompozisyonu oluşturan bu durum çalışmanın genelinde de mevcuttur. Örneğin; çalışmanın alt kısmında şablonun yatay olarak var olması ve çalışmanın sağından, solundan dışarı doğru taşma hissi vermesi de açık kompozisyonu destekler niteliktedir. Çalışmanın büyük biçimini oluşturan bu dairesel forma karşılık, formun alt kısmındaki yatay formun farklı tarzdaki pütürlü bir doku hissi veren yapısı çalışmada bir şablon etkisi yaratmaktadır. Bu şablon etkiler, koyu gri tonlar üzerine açık gri tonlarla oluşturulmuştur. Aynı zamanda buradaki tekniğin ortaya çıkardığı küçük hareketler az

da olsa kaligrafik bir etki oluşturmaktadır. Kaligrafik etki, çalışmanın bütününde farklı büyüklüklerde ve şekillerde görülmektedir. Özellikle saat formunun yuvarlak formdaki çizgisinin etrafında ya da saat formunun tam merkezinde yer alan çizgilerde bu etki hissedilmektedir. Bu kaligrafik etkiler bazen yazı soyutlamaları olarak kendini hissettirirken, bazen de Roma rakamları harfler ve biçimsel imgeler şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmanın genelinde mavi rengin tonları hâkimdir; ancak bu mavinin tonlarından ayrılan en belirgin ton olarak sarı renginin tonu da görülmektedir. Sarı ton çalışmanın farklı yerlerine dağılmıştır; ama en büyük oran dairesel formun üzerindeki yuvarlak ve dairesel hatlara sahip olan çizgiselliklerde bulunmaktadır. Bu alanın biçimsel yapısı birbiri içinde ve üzerinde olan çizgisel biçimlerle oluşmaktadır.

Çalışmanın çok hareketli bir yapısı olmasına rağmen, birbirinden farklı tonda ve biçimde olan formlar kaybolmadan biçimlerini gösterebilmektedir. Bunun en belirleyici sebebi ise yelkovan ve akrep görevini üstlenen materyalin, saat formunun tam merkezinde olması, onu çevreleyen alanın ve alt zemininin açık tonda olmasıdır. Ayrıca bu biçimin saat formunun çukur olan kısmında olması da çalışmaya derinlik katmaktadır.

Çalışmanın hareketli yapısını yelkovan ve akrep görevi üstlenen biçimde desteklemektedir ve hareketi devam eden bir saat görünümü ortaya çıkmaktadır. Bu hareketli yapı çalışmada saat formunun üstünde kaligrafik bir etki oluşturan biçimlerle de devam etmektedir. Saat formunun yüksekte ve çukurda olan yapısından dolayı saat formu başka yapıları da içinde barındırır hissini vermektedir.

Saatın zaman kavramıyla olan bağlantısını rakamlar, harfler ve farklı biçimlerde desteklemektedir. Ayrıca saat formunun merkezinde yer alan ibre ve tokmak formundaki yuvarlak biçimde bunu destekler niteliktedir.

## SONUÇ

Kültür, bir milletin maddi ve manevi değerlerinin bütünüdür; bir yönüyle milletleri ayakta tutan en önemli yapı taşıdır. Milletlerin yaşayış şekilleri, yeme-içme zevkleri, kıyafetleri, eğlence biçimleri; hatta hayata bakış açıları kültürü oluşturur.

Geleceği aydınlatan niteliğinden dolayı bazı araştırmacılar kültürü yazının icadı ile başlatırlar. Çünkü yazı, tarihi belgelemiştir. Fakat insanoğlu, yazının icadından önce psikolojik ihtiyaçları sebebiyle görsel yaşamın her alanında estetiksel imgeler aramış, bu sebeple tarih öncesi devirden itibaren kaya gibi sert yüzeylere resimler yapma ihtiyacı duymuştur. Bu resimler genellikle dönem insanının, giyim kuşamlarını, örf ve adetlerini ve tüm yaşam tarzlarını belirtir niteliktedir. Bu yaşam tarzı hakkında bilgi veren kültürel değerleri tarihsel süreçte korumak ve aktarmak çok önemlidir. Çünkü kültürün bozulması veya yok olması, milletlerin sonunu hazırlayan en önemli nedendir.

İnsanların yaşam biçimleri hakkında açıklayıcı nitelikte bilgi veren kültür varlığı,tarih öncesi ve tarihi devirlere ait bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan yer üstünde, yer altında veya su altındaki bütün taşınır ve taşınmaz varlıklardır. Kültür varlığı; mimari, tarihi, estetik ve arkeolojik bakımdan değere sahip olan resimli kayalar, höyükler, ören yerleri, kale, sur, kümbet, köprü, cami gibi taşınmaz ve çini, seramik, figürinler, silahlar, süs eşyaları, küpeler, sikkeler, minyatürler, tablolar gibi taşınır eserlerdir. Taşınır ve taşınmaz bu değerler, ülkemizde 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ile koruma altına alınmıştır.

Her toplumun yaşayış tarzı, yedikleri, içtikleri farklı olduğu gibi kültürel birikimleri ve değerleri de farklılık göstermektedir. Dolayısıyla dünya üzerinde tüm insanlığa ait zengin bir kültürel miras vardır. Kültürel değerler, taşınmış oldukları bu zenginlik ve estetik görünümlelerinden dolayı tüm dünyada sanatçıların ilgisini çekmiştir. Bu ilgi, daha yaygın bir kullanım alanına sahip olan resim sanatında da görülmektedir. Burada işlevselliğin sanatsal gelişimi nasıl desteklediği de bir şekilde görülmekte ve bu durumun Rönesans öncesi dönemden günümüze dayandığı bilinmektedir.

Sanat tarihine paralel olarak resim sanatının da konuları, genellikle toplumun yaşam biçiminden alınmıştır. Bu konular kimi zaman portre, manzara, enteriyör,

natürmort; kimi zaman ise maddi ve manevi kültürel değerlerden oluşmuştur. Ancak bunu da belirtmek gerekir ki; her dönemde kültürel değerleri konu alan resimler var olmuştur ve bu resimler toplumsal yapıdan kopmamıştır. Aynı zamanda sanatçılar sadece kendi kültürel geçmişlerden değil, farklı ulusların da kültürel geçmişlerinden yararlanmışlardır.

Tez kapsamında ortaya konulan çalışmalara bütün olarak bakıldığında, kağıt üzerine linol baskı tekniği kullanılmıştır. Genel olarak dikey dikdörtgen bir anlayış içerisinde tasarlanmış olan çalışmalar, saat formları ve ek biçimler, resmin dışında da devam eden bir etkiyle açık kompozisyonlar halinde ifade edilmiştir. Bu kompozisyonların genel kuruluş şeması; formların saat olarak algılanışını bozmadan biçimlendiren, genellikle çalışmanın büyük bir bölümüne sahip olan yuvarlak formlar ve zaman algısını, destekleyerek ek biçimlerle tasarlanmıştır.

Çalışmalarda kullanılan yapıların kendi aralarındaki büyük-küçük etkisi ve belirli yerlerdeki açık-koyu ton değerleri, yüzeyler üzerinde perspektif duygusunu hissettirmektedir. Genel olarak çalışmaların üst kısmından aşağı doğru uzayarak inen formlar, dikey bir yapı oluştururken, aynı zamanda tasarımların genelinde var olan karmaşık biçimdeki farklı uzunluklara sahip olan çizgisellik, güçlü bir ritim duygusu hissettirmektedir. Bu dinamik ritim anlayışı, çalışmaların tümünde tekrarlanan ve aynı zamanda kaligrafik bir etki yaratan resimsel bir kompozisyon ilkesi olarak değerlendirilebilir.

Farklı dönemlerde resim sanatında yer almış olan kültür varlığı konusu, sanatın her alanında değerlendirilebilecek bir zenginliğe ve çeşitliliğe sahiptir. Özellikle üzerinde taşımış olduğu zengin kültürel ve tarihsel dinamikler, onu bir derece daha değerli ve çekici hale getirmektedir. Zengin tarihsel mirasa sahip olan Anadolu coğrafyası, üzerinde barındırmış olduğu kültürel çeşitlilikle, sanatçılara önemli çıkış yolları sunmaktadır. Ülkemizde özellikle batı anlayışına yönelik resmin başlamasıyla, kültür varlığı konusuna gösterilen ilginin biraz daha arttığı görülmektedir. Günümüz Türk resim sanatında da konunun yeteri kadar ele alınmadığı görülmekte olup, yapılan çalışmanın bu eksikliğin giderilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda bu çalışma, insanlarda, kültür varlığı niteliği taşıyan eserlerin korunması, gelecek kuşaklara aktarılması bilincinin oluşmasına da zemin hazırlamaktadır.

## KAYNAKÇA

- Ağyürek, G., (2011) Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum (Türkiye).
- Aksünür Duben, İ., “Osman Hamdi’ye Çağının Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış”, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 1984, ss.3-21.
- Alakuş, A. O., (1997) Kaligrafinin Modern Türk Resmine Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Erzurum (Türkiye).
- Altınölçek, S., (1994), İbrahim Çallı Türk Resim Sanatı içindeki Yeri ve Önemi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Atagök, T., (1999), Çağdaş Müzeciliğin Anlamı; Müze ve İlişkileri, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, (1. Baskı), Yıldız Teknik Üniversitesi Basım-Yayın, İstanbul.
- Avcı, M. A., (2011) Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Ağrı (Türkiye).
- Başkan, S., (1994), On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları, (1. Baskı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Bayrak, T. (2006) Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum (Türkiye).
- Bazın, G., (1998), Sanat Tarihi, (1. Baskı), Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Beksaç, E. ve Akkaya, T., (1990), Avrupa Resim Sanatı, (1. Baskı), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Berk, N. ve Turani, A., (1981), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, (1. Baskı), Tıglat Basımevi, İstanbul.

- Boyar, S. P. (1948), Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde / Türk Ressamları, (1. Baskı), Jandarma Basımevi.
- Bozkurt, N., (2000), Sanat ve Estetik Kuramları, (1. Baskı), Asa Yayınevi, Bursa.
- Carr, S.–G., (2014), Sanat ve Sanatın Gizli Dili, çev. Lizet Deadato, (1. Baskı), İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Çetin, Y. M., A. Avcı, “Çağdaşlaşma Sürecinde Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Kuruluşu ve Asker Ressamların Bu Okuldaki Eğitim Faaliyetleri Üzerine Bir Değerlendirme”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 2010, (25)
- Dal, E., (1997), “Eyuboğlu Bedri Rahmi”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi I, (1. Baskı), Yem Yayın, İstanbul.
- Dal, E., (1997), ”Tollu, Cemal”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi III, (1. Baskı), Yem Yayın, İstanbul.
- Demirkol, C.V., (2008), Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm, (1. Baskı), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Dişli, S., (2007) 20.yy'da Sanat Akımlarında Fotoğrafın Kullanımı ve Avangard Kavramı ile İlişkisi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Duby, G. ve Perrot, M., (1992) Kadınların Tarihi Ortaçağın Sessizliği, çev. Ahmet Fethi, (1. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Elmas, H., (2000), Çağdaş Türk Resminde Minyatürün Etkileri, (1. Baskı), Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü, Konya.
- Epikman, R., (1967), Osman Hamdi, (1. Baskı), MEB Yayınları, İstanbul.
- Erder, C. (2007), Tarihi Çevre Bilinci, (1. Baskı), ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Ankara.

- Ersoy, A., (1998), Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e), (1. Baskı), Bilim Sanat Galerisi, İstanbul;
- Ersoy, A., (2004), 500 Türk Sanatçısı, Plastik Sanatlar, (1. Baskı), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul;
- Eti, S. (1974), Rönesans Sanatı Tarihi, (1. Baskı), Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları, İstanbul.
- Farthing, S. ve Doğanay, E., (2007) Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim, çev. Osman Çeviktay, (1. Baskı), Caretta Kitapları, İstanbul.
- Fineberg, J., (2014), 1940'tan günümüze Sanat Varlık Stratejileri, (1. Baskı), Karakalem.
- Germaner, S., (1999), Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri, (1. Baskı), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Giray K., (1999), İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara, (1. Baskı), Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul;
- Giray, K., (2000), Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, (1. Baskı), İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Girgin, F., (2009) Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Yöresel Motifler, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim- İş Eğitimi Bilim Dalı, Edirne (Türkiye).
- Gombrich, E.H., (2009), Sanatın Öyküsü, (1. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gögebakan, Y., "Kültürel Mirasın Türk Resim Sanatına Yansımaları", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2010, (1), ss. 88- 100.
- Grömling, A. ve Lingesleben, T., (1998), Botticelli, (1. Baskı), Könnemann, Almanya.

- Gültekin, G., (1992), Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı, (1. Baskı), T.C Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri, Ankara.
- Güvemli, Z., (2009), Sanat Tarihi, (1. Baskı), Varlık Yayınları, İstanbul.
- Hollingsworth, M., (2009) Dünya Sanat Tarihi, çev. Doç.Dr. Rengin Küçükdoğan, Banu Ergüder, (1. Baskı), İnkılap Yayınları, İstanbul.
- İndirkaş, Z., (2001), Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri, (1. Baskı), Kültür Bakanlığı Yayınları TTK Basımevi, Ankara.
- İpşiroğlu, N., (2003), Mimari-Resim-Müzik Bağlantıları Çoker 1995-2003 Arası Resimleri, Mine Sanat Galerisi, İstanbul.
- İskender, K., "Türk Resminin Dünü Bugünü ve Geleceği", Gergedan Dergisi, 1988, (19), ss. 8-28.
- İslimyeli, N., (1965), Asker Ressamlar ve Ekoller, (1. Baskı), Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, Ankara.
- Karagözoğlu, S., (1989), Taşınır Taşınmaz Eski Eserler Hukuku, Ankara.
- Karoğlu, A., (1995) Batılı Anlamda Türk Resminde Yerellik, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji-Sanat Tarihi Anabilim Dalı Sanat Tarihi Bölümü, Konya (Türkiye).
- Kınay, C., (1993), Sanat Tarihi, (1. Baskı), Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Krause, A.-C., (2005), Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, (1. Baskı), Literatür Yayınları, Almanya.
- Kuban, D., (1994), "Çoker'in Işıklı Geometrisi" Adnan Çoker Minimaller ve Varyasyonlar, (1. Baskı), Galeri B Yayınları, İstanbul.
- Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu (2863 Sayılı). RG. 23.07.1983 No. 18113.
- Nicholl, C., (2008) Aklın Uçuşları Leonardo da Vinci, çev. Sabri Gürses, (1. Baskı), Everest Yayınları, İstanbul.



- Nişasta, K., (2003) Rönesans Dönemi Figürlerinde Din-Erotizm İlişkisi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin (Türkiye).
- Öndin, N., (2003), "Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat", Sanat Dünyamız, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Özel, S., (1998), Uluslararası Alanda Kültür Varlıklarının Korunması, (1. Baskı), Kurtiş Matbaacılık, İstanbul.
- Özen, M. E., (2010) Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Kırsal Yaşamı Konu Alan Yapıtların İncelenmesi, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Resim Anasanat Dalı, Çanakkale (Türkiye).
- Özpınar, Y., (2007) 1883\_1925 Yılları Arasında Pariste Eğitim Alan Türk Ressam ve Yapıtlarının Analizi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Eskişehir (Türkiye).
- Özsezgin, K., (1981), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi III, (1. Baskı), Tıglat Basımevi, İstanbul.
- Öztaşkın, P., (2011) İtalya'da Rönesans Resim Sanatı (Botticelli), (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Kayseri (Türkiye).
- Paglia, C., (1990) Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans, çev. Didem Atay, Anahid Hazaryan, (1. Baskı), Epos Yayınları, Ankara.
- Parmaksız, E., (1999) İstanbul Ankara İzmir Resim Heykel Müzelerinde 1914 Kuşağı Eserlerinin Değerlendirilmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul (Türkiye).
- Passeron, R., (1982) Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Sezer Tansuğ, (4. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Rona, Z., (1997), "Koçan,Hüsamettin", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi II, Yem Yayın, İstanbul.

- Sabinler, (Y.B.D), (1986), Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 19, Milliyet Gazetecilik A.Ş., İstanbul.
- Sanat Kitabı, (Y.B.D), (1996), Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi, (Y.B.D), (1981), Görsel Yayınlar, İstanbul.
- Sennett, R., (1994) Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir, çev. Tuncay Birkan, (2. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Simmel, G., (2003) Modern Kültürde Çatışma, çev.Tanıl Bora, Nargile Kalaycı, Elçin Gen, İstanbul.
- Symonds, J. A., (2005), "İtalya'da Rönesans", Rönesans'ın Serüveni, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Şahin, T. E., (2006), Arkeoloji ve Sanat Tarihi, (1. Baskı), Dikey Yayıncılık, Ankara.
- Şahinler, R., (2008), Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu, (1. Baskı), Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.
- Şenyapılı, Ö., (1989), Benim Sanatçılarım, (1. Baskı), Sanat Yapım Yayıncılık, Odak Ofset Matbaacılık, Ankara;
- Şenyapılı, Ö., (1996), Görsel Sanatlar ve İletişim, (1. Baskı), SanatYapım Yayıncılık, Ankara;
- Şenyapılı, Ö., (2002), Rönesans ve Sonrasında Sanat ve Cinsellik Seksin Yeniden Doğuşu, (1. Baskı), Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Tanili, S., (1979), Uygarlık Tarihi, (1. Baskı), Adam Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, S., (1993), Halil Paşa, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul;
- Tansuğ, S., (1986), Çağdaş Türk Sanatı, (1. Baskı), Remzi Kitabevi, Evrim Matbaacılık, İstanbul;
- Tansuğ, S., (1990), Türk Resminde Yeni Dönem, (1. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turani, A., ( 2003), Çağdaş Sanat Felsefesi, (1. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul;

- Turani, A., (2012), Dünya Sanat Tarihi, (16. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Umar, B. ve Çilingiroğlu A., (1990), Eski Eserler Hukuku, (1. Baskı), Ankara.
- Ünver, B., (2000), Erol Akyavaş: Doğu'nun İzleri, (1. Baskı), Işık Binyılı Dergisi, New York.
- Yaman, Z.Y., (2005), Koçan, (1. Baskı), Baskı Kültür ve Sanat Vakfı Graphis Matbaa, İstanbul.
- Yavuz, L., (1993), "Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları", YD, Cilt 19
- Yetik, S., (1940), Ressamlarımız, (1. Baskı), Güzel Sanatlar Birliği Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, D., (2005) Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Olayların Türk Resmine Yansıması ve Sanat Eğitimindeki Yeri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya (Türkiye).

(<http://www.gundelresim.com/post/17270362086/ressam-salvador-dali-1904-1989-resim>), (19.05.2015).

(<http://cicicee.com/saatin-icadi-ve-en-eski-saat-turlaricesitleri/>), (22.06.2015).

([www.mailce.com/saatin-icadi.html](http://www.mailce.com/saatin-icadi.html)), (22.06.2015).