

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM SANAT DALI

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA
ESTETİK BİR FORM OLARAK KADIN İMGESİ
YORUMLARI

Büşra Nur ASLAN
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Hafize PEKTAŞ

KONYA-2019



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Adı Soyadı: Büşra Nur ASLAN

Numarası: 154256002004

Anasanat / Sanat Dalı: Resim / Resim

Programı: Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐

Öğrencinin

Tezin Adı: 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi Yorumları

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Büşra Nur ASLAN



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin

Adı Soyadı: Büşra Nur ASLAN

Numarası: 154256002004

Anasanat / Sanat Dalı: Resim / Resim

Programı Tezli : Yüksek Lisans



Doktora



Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Hafize PEKTAŞ

Tezin Adı: 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın
İmgesi Yorumları

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Resim Sanatında Çizgisel Anlatım Bağlamında Şehir Teması başlıklı bu çalışma 29/05/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

Dr. Öğr. Üyesi Hafize PEKTAŞ

Danışman Üye

Prof. Dr. Ahmet DALKIRAN

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK

Üye

ÖNSÖZ

Kadın imgesi, her dönemde ve her kültürde resim sanatının konularından biri olmuştur. Kadının görevi, sorumlulukları, statüsü yaşadığı dönem ve içinde bulunduğu topluma göre değişiklik göstermekle birlikte kadın bedeninin cazibesi ressamların ilgisini çekmiş ve eserlerine yansıtmışlardır. Sanatçılar, her zaman içinde yaşadıkları toplumun dinamiklerinden, siyasal olaylardan ve fikir akımlarından etkilenmiştir. Dolayısıyla ortaya çıkardıkları eserlerde kadın figürüne yüklenen anlamla toplumsal değişimin izlerini de görmek mümkündür.

Kadın bedenine imgesel olarak pek çok anlam yüklense de kadın bedeninin güzelliği, akılda kalıcı formu pek çok sanatçının estetik bir kaygıyla bu formu tercih etmesinde etken olmuştur. Bu bağlamda incelenen eserler sonucunda estetik bir form olarak kadın bedeninin bir kompozisyon ögesi olarak sanatçılar tarafından vazgeçilmez bir konu olarak tercih edildiği görülmektedir.

Bu noktada, tez araştırma konusunu oluşturan ‘1950 sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi Yorumları’ isimli çalışma ile kadın bedeninin resim sanatı üzerindeki etkilerinin araştırılması önemli görülmüş ve elde edilen sonuçlarla ilgili literatüre katkı sağlayarak sanatçılara yeni bakış açıları geliştirmelerinde yardımcı olmak amaçlanmıştır.

Resim eğitimi almaya başladığım süreçten itibaren lisans ve yüksek lisans döneminde ders aldığım tüm hocalarıma, yüksek lisans tez çalışmamın araştırılmasında ve yürütülmesinde ilgi ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, engin bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım tezimi bilimsel temeller ışığında şekillendiren değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Hafize PEKTAŞ’a, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Büşra Nur ASLAN

Konya-2019



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Büşra Nur Aslan		
	Numarası	154256002004		
	Anasanat/ Dalı	Sanat	Resim / Resim	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	☒	Doktora ☐
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Hafize PEKTAŞ		
Tezin Adı		1950 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi Yorumları		

ÖZET

Kadın imgesi, her dönemde ve her kültürde resim sanatının konularından biri olmuştur. Kadının görevi, sorumlulukları, statüsü yaşadığı dönem ve içinde bulunduğu topluma göre değişiklik göstermekle birlikte kadın bedeninin cazibesi ressamların ilgisini çekmiş ve eserlerine yansıtmışlardır. Sanatçılar, her zaman içinde yaşadıkları toplumun dinamiklerinden, siyasal olaylardan ve fikir akımlarından etkilenmiştir. Dolayısıyla ortaya çıkardıkları eserlerde kadın figürüne yüklenen anlamla toplumsal değişimin izlerini de görmek mümkündür.

Çağdaş Türk resim sanatın da estetik bir form olarak kadın imgesinin konu olarak seçildiği bu çalışmanın birinci bölümünde, kavramsal çerçeve içinde estetik ve resim sanatında estetik kavramları araştırılmış, 20. yüzyıl sanat akımları içerisinde kadın imgesinin nasıl biçimlendiği incelenmiştir. Bu sanat akımlarının önemli sanatçıların konuyla ilgili örnek resimleri analiz edilerek kadın imgesinin estetik bir form olarak nasıl değişim gösterdiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Cumhuriyet dönemi ve sonrası Türk resim sanatında estetik bir form olarak kadın imgesini konu alan sanatçıların eserleri analiz edilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde; 1950 sonrası çağdaş Türk resim sanatında estetik bir form olarak kadın imgesini konu alan ressamlar araştırılmış, bu sanatçıların ikiye resimleri analiz edilerek yorumlanmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde, Büşra Nur Aslan'ın yapmış olduğu resimleri ve analizleri yer almıştır.

Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Konuyla ilgili verilerin toplanması, verilerin analizi, betimsel analiz ve içerik analizi şeklinde yapılmıştır.

1950 sonrası çağdaş Türk resminde estetik bir form olarak kadın imgesi yorumları konulu araştırma kapsamında yer alan sanatçıların eser analizleri sonucunda özgün yorumlarıyla kadın bedenini konu olarak seçtikleri görülmüştür. Kadın bedenine imgesel olarak pek çok anlam yüklense de kadın bedeninin güzelliği, akılda kalıcı formu pek çok sanatçının estetik bir kaygıyla bu formu tercih etmesinde etken olmuştur. Bu bağlamda incelenen eserler sonucunda estetik bir form olarak kadın bedeninin bir kompozisyon ögesi olarak sanatçılar tarafından vazgeçilmez bir konu olarak tercih edildiği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Resim, Estetik, Kadın İmgesi, Türk Resmi



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Büşra Nur Aslan		
	Numarası	154256002004		
	Anasanat/ Dalı	Sanat	Resim / Resim	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	☒	Doktora ☐
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Hafize PEKTAŞ		
Tezin Adı	İngilizce	Interpretations of Female Images as an Aesthetic Form in Contemporary Turkish Painting Art After 1950		

ABSTRACT

The image of woman has been one of the subjects of painting in every period and in every culture. Besides the woman's duties, responsibilities, status changed according to the period she lived and her society, the attractiveness of the female body attracted the attention of the painters and reflected on her works. The artists have always been influenced by the dynamics, political events and intellectual currents of the society in which they live. Therefore, in the works they reveal, it is possible to see the traces of social change with the meaning imposed on the female figure.

In the first part of this study, which is selected as the subject of female image as an aesthetic form of contemporary Turkish painting art, aesthetic and aesthetic concepts are investigated in conceptual frame, it is examined how the image of woman is shaped within the 20th century art movements. It is tried to determine how the female image changes as an aesthetic form by analyzing the examples of important artists of this art movement. The works of the artists who are interested in the image of women as an aesthetic form in Turkish painting art were analyzed.

In the second part of the study; After 1950, Turkish painters were examined as an aesthetic form of Turkish painting, two pictures of these artists were analyzed and interpreted. In the third part of the study, Büşra Nur Aslan's paintings and analyzes were performed.

Qualitative research method was used in the research. Data collection, data analysis, descriptive analysis and content analysis.

As a result of the analysis of the works of the artists within the scope of the research on female image interpretations as an aesthetic form in contemporary Turkish painting after 1950, it was seen that they chose the female body as the subject with their original interpretations. Although the woman's body has many meanings as imaginative, the catchy form has been a factor in many artists choosing this form with an aesthetic concern. As a result of the works examined in this context, it is seen that preferred by artists as an indispensable subject as a composition element of the female body as an aesthetic form.

Key concepts: Painting, Aesthetic, Female Image, Turkish Painting

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU.....	ii
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR.....	xi
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xii

I. BÖLÜM-GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Konusu	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem.....	2
1.4. Varsayımlar (Sayıtlılar)	2
1.5. Sınırlılıklar	3
1.6. Evren ve Örneklem	3
1.7. Yöntem.....	3

II. BÖLÜM - KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1.Kavramsal Olarak Estetik	5
2.2. Estetik ve Sanat Felsefesi Tarihi.....	7
2.2.1. Antik Çağda Estetik ve Sanat Felsefesi	7
2.2.1.1. Aristoteles'te Sanatın İşlevi	9
2.2.1.2. Plotinus'ta Güzelin Kaynağı	10
2.2.2. Ortaçağda Estetik ve Sanat Felsefesi	12
2.2.2.1. Augustinus'ta Sanat ve Hakikat.....	12

2.2.2.2. Aquinas'ta Güzellik ve İyilik.....	13
2.2.3. XVII. ve XVIII. Yüzyılda Estetik ve Sanat Felsefesi.....	13
2.2.3.1. Kant ve Yargı Gücünün Eleştirisi	14
2.2.3.2. Hegel'de Tin ve Sanat.....	14
2.2.3.3. Nietzsche: Tragedyanın Doğuşu	15
2.2.4. Çağdaş Estetik.....	15
2.2.4.1. Marksist Estetik	15
2.2.4.2. Croce'de Sezginin Dışsallaşması.....	16
2.2.4.3. Heidegger ve Sanat Yapıtının Kökeni	17
2.2. Kadın İmgesinin Sanata Yansıması	17
2.3. Resim Sanatı Tarihinde Kadın İmgesi Yorumları	18
2.4. Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi Yorumları.....	39

III. BÖLÜM-BULGULAR VE YORUM

3.1. 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi Yorumları.....	52
3.1.1. Ertuğrul Ateş.....	52
3.1.2. Adnan Turani	54
3.1.3. Cemal Bingöl	57
3.1.4. Eren Eyüboğlu	59
3.1.5. Şükriye Dikmen	61
3.1.6. Mustafa Ata.....	63
3.1.7. Orhan Cebraioğlu.....	65
3.1.8. Ali Candaş.....	68
3.1.9. Akdoğan Topaçlıoğlu.....	69
3.1.10. Nurullah Berk.....	71

3.1.11. Mustafa Ayaz	73
----------------------------	----

IV. BÖLÜM-UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Büşra Nur Aslan'ın Uygulama Çalışmalarında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi	77
SONUÇ	89
KAYNAKÇA.....	91
İNTERNET KAYNAKLARI	93
ELEKTRONİK KAYNAKÇA	95
EKLER.....	98
EK-1.....	98
ÖZGEÇMİŞ	109

KISALTMALAR

TÜYB	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
TÜAB	: Tuval Üzerine Akrilik Boya
TÜKT	: Tuval Üzeri Karışık Teknik



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Lespugue Venüsü	20
Görsel 2: Ana Tanrıça Heykelciği.....	20
Görsel 3: İkiz Tanrıça Heykelciği	21
Görsel 4: Çocuklu Ana Tanrıça Heykelciği	21
Görsel 5: Güneş Tanrıçası	22
Görsel 6: Çocuğunu Emziren Kadın	22
Görsel 7: Magna Mater, Aslan ve Attis'i Tapınak Hizmetkârları ile Birlikte Gösteren Kabartma.....	23
Görsel 8 : Roma ve Hellenistik Dönemlerinde Yapılmış Seramik Tanrıça Heykelcikleri.....	23
Görsel 9 : Eroslu Afrodit, Venüs.....	23
Görsel 10 : Ana Tanrıça (Kybele) Heykelciği	24
Görsel 11 : Papirüs Üzerine Yapılmış Mısır Resmi.....	24
Görsel 12 : Sümer Kadın Heykeli	25
Görsel 13 : Yunan Milo Venüs'ü, Paros Mermeri	25
Görsel 14 : Bakire ve Bebek İsa.....	26
Görsel 15 : Ağaç Üstüne Tempera	26
Görsel 16 : Giottodi Bondone	27
Görsel 17 : Giottodi Bondone	27
Görsel 18 : Sandro Boticelli	28
Görsel 19 : Leonardo da Vinci	28
Görsel 20 : Tiziano, Urbinolu Venüs	29
Görsel 21 : Peter Paul Rubens.....	29
Görsel 22 : Rembrandt	30
Görsel 23 : J. Vermeer.....	30

Görsel 24 : François Boucher.....	31
Görsel 25 : Francisco de Goya	31
Görsel 26 : Francisco de Goya	32
Görsel 27 : Eugene Delacroix	32
Görsel 28 : Jean Auguste Dominique Ingres.....	32
Görsel 29 : Gustavo Courbet.....	33
Görsel 30 : Paul Cezanne	33
Görsel 31 : P.Gauguin	34
Görsel 32 : Henri Matisse.....	34
Görsel 33 : Picasso	35
Görsel 34 : Umberto Boccioni	36
Görsel 35 : Francis Picabia.....	36
Görsel 36 : Giorgio de Chirico.....	37
Görsel 37 : Wassily Kandinsky.....	37
Görsel 38 : Marilyn Monroe.	38
Görsel 39 : Russell Connor.	38
Görsel 40 : İbrahim Çallı.....	40
Görsel 41 : Feyhaman Duran	41
Görsel 42 : Namık İsmail	42
Görsel 43 : Zeki Kocamemi	43
Görsel 44 : Refik Epikman.....	44
Görsel 45 : Mahmut Cûda	45
Görsel 46 : Hale Asaf	46
Görsel 47 : Cemal Tollu	48
Görsel 48 : Naci Kalmukoğlu.	49

Görsel 49 : Ertuğrul Ateş	53
Görsel 50 : Ertuğrul Ateş	54
Görsel 51 : Adnan Turani.....	55
Görsel 52 : Adnan Turani.....	56
Görsel 53 : Cemal Bingöl.....	57
Görsel 54 : Cemal Bingöl.....	58
Görsel 55 : Eren Eyüboğlu	59
Görsel 56 : Eren Eyüboğlu	60
Görsel 57 : Şükriye Dikmen.....	62
Görsel 58 : Şükriye Dikmen.....	63
Görsel 59 : Mustafa Ata	64
Görsel 60 : Mustafa Ata	65
Görsel 61 : Orhan Cebraioğlu	66
Görsel 62 : Orhan Cebraioğlu	67
Görsel 63 : Ali Candaş	68
Görsel 64 : Ali Candaş	69
Görsel 65 : Akdoğan Topaçoğlu	70
Görsel 66 : Akdoğan Topaçoğlu	71
Görsel 67 : Nurullah Berk	72
Görsel 68 : Nurullah Berk	73
Görsel 69 : Mustafa Ayaz.	74
Görsel 70 : Mustafa Ayaz.	76
Görsel 71 : Büşra Nur Aslan	78
Görsel 72 : Büşra Nur Aslan	79
Görsel 73 : Büşra Nur Aslan	80

Görsel 74 : Büşra Nur Aslan	81
Görsel 75 : Büşra Nur Aslan	82
Görsel 76 : Büşra Nur Aslan	83
Görsel 77 : Büşra Nur Aslan	84
Görsel 78 : Büşra Nur Aslan	85
Görsel 79 : Büşra Nur Aslan	86
Görsel 80 : Büşra Nur Aslan	87



I. BÖLÜM-GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Konusu

Yapılacak olan bilimsel çalışmanın konusu, geçmişten günümüze kadar süregelen sanat içerisinde bir mihenk taşı görevi üstlenmiş olan kadın imgesinin, estetik bir form olarak incelenmesidir. ‘1950 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi Yorumları’ olarak belirlenen araştırma konusunda, kadın imgesinin tarih boyunca nasıl yorumlandığı ele alınacaktır. Zaman ve mekânın kadın imgesine verdiği rolle eylemlerin içinde şekillendiğini ve sanatta bu doğrultuda sayısız kadın figürü çeşitliliğini görmek mümkün olmuştur. Her dönem için de kadın imgesi plastik sanatları her türün de olduğu gibi resim sanatında da çokça yer aldığı görülmektedir.

Geçmişten günümüze kadar kadın imgesi bir sanat nesnesi olarak her zaman sanatçıların esin kaynağı olmuştur. Sanatçıların ilham kaynağı olan kadın her dönemde değişik bakış açılarından gözlemlenerek farklı şekillerde yorumlanmaktadır. Bu kullanım şekli bazen toplumsal, sosyal ve kültürel olarak bazen de estetik bir form olarak, değerlendirilmiştir.

Yüksek Lisans tez çalışmasında ‘1950 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi Yorumları’ problem olarak ele alınmıştır. Araştırma da söz konusu problem durumuna yönelik aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

1. Kadın tarih öncesinden başlayarak günümüz resim sanatına kadar; kültürel, sosyal ve toplumsal olarak nasıl yorumlanmıştır?
2. Çağdaş Türk resim sanatında estetik bir form olarak kadın imgesi nasıl yorumlanmıştır?
3. 1950 sonrası Çağdaş Türk resim sanatında estetik bir form olarak kadın imgesi yorumları ne şekilde görülmektedir?

1.2. Amaç

‘1950 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi Yorumları’ konulu yüksek lisans tez çalışmasının amacı;

1. Kadın tarih öncesinden başlayarak günümüz resim sanatına kadar; kültürel, sosyal ve toplumsal olarak nasıl yorumlandığını belirlemek.

2. Çağdaş Dünya sanatında estetik bir form olarak kadın imgesini tespit etmek.

3. 1950 sonrası Çağdaş Türk resim sanatında estetik bir form olarak kadın imgesi yorumlarını analiz etmek amaçlanmaktadır.

1.3. Önem

Tarih boyunca sanat birçok alanda kendini göstermiştir. İnsanoğlu kimi zaman görsel kimi zaman işitsel kimi zaman ise sezgisel ışık altında duygularını sanatın geniş kollarına yansıtmış ve yüzyıllar boyunca sanat bu şekilde bir çınar olarak büyüye gelmiştir. Nitekim sanatın en büyük ilham aldığı figürlerden biri olan kadın, yüzyıllar boyunca sanat içerisinde dinsel, cinsel, metafor ve kültürel olarak üstlenmiştir. Ayrıca estetik bir form olarak da yansıtılmıştır. Dolayısıyla ‘1950 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi Yorumları’ isimli bu çalışmada, kadının tarihsel süreç içerisinde resim sanatında, sanatsal bir form olarak nasıl konumlandırıldığı ve nasıl yorumlandığı estetik bir form olarak kadın figürleri üzerine yüklenen anlamların çözümlenmesi açısından önemlidir. Bu nedenle Çağdaş Türk resim sanatında estetik bir form olarak kadın imgelerine ait kavramların araştırılması resim sanatındaki örneklerinin tespit edilerek kullanım esas ve ölçülerine ait değerlendirilmelerin bir başlık altında toplanarak ilgili literatüre katkıda bulunulması ve bu yolla alan araştırmacılarına yeni bir kaynak oluşturulmasının oldukça önem arz ettiği düşünülmüştür.

1.4. Varsayımlar (Sayıtlılar)

1. Resim Sanatıyla ilgili; ansiklopedi, kitap, makale, tez, katalog ve internet gibi kaynaklarda erişilen bilgilerin doğru olduğu kabul edilmiştir.

2. Basılı kaynaklarda ve sanal kaynaklardan ulaşılan ilgili görsellerin tarihleme, aidiyet gibi eser künye bilgilerinin doğruluğu kabul edilmiştir.

1.5. Sınırlılıklar

Yapılacak olan bilimsel çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Araştırma, 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi Yorumları adı altında; Ertuğrul Ateş, Adnan Turani, Cemal Bingöl, Eren Eyüboğlu, Şükriye Dikmen, Mustafa Ata, Orhan Cebrailoğlu, Ali Candaş, Akdoğan Topaçlıoğlu, Nurullah Berk ve Mustafa Ayaz’a ait ikişer adet eserleri incelenerek toplamda on bir sanatçının eser örnekleriyle sınırlıdır.

1.6. Evren ve Örneklem

Çağdaş ve Türk resim sanatında, 1950 sonrası sanatçıların eserlerinde estetik bir form olarak kadın imgesini kullanan sanatçılar araştırmanın evrenini oluşturmaktadır.

Araştırma konusundaki istikrarlı tutumları ve araştırma konusunu destekleyen çalışmaları nedeniyle araştırma evreni içinden seçilen Ertuğrul Ateş, Adnan Turani, Cemal Bingöl, Eren Eyüboğlu, Şükriye Dikmen, Mustafa Ata, Orhan Cebrailoğlu, Ali Candaş, Akdoğan Topaçlıoğlu, Nurullah Berk ve Mustafa Ayaz’ın estetik bir form olarak kadın imgesine ait eser örnekleri ise Çağdaş ve Türk resim sanatındaki örneklemi oluşturmaktadır.

1.7. Yöntem

‘1950 Sonrasında Çağdaş Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi Yorumları’ konulu yüksek lisans tez çalışmasında nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Konuyla ilgili verilerin toplanması, verilerin analizi, betimsel analiz ve içerik analizi şeklinde yapılmıştır.

Araştırma konusu ile ilgili kaynakların taranması sonucu elde edilen bilgiler analiz edilmiştir. Tez çalışmasında konu ile ilgili literatür taraması yurtiçi kütüphanelerde ve kitaplarından yararlanılarak, uygun metinler, örnek resimler alınmıştır. Tez veri merkezinde benzeri tez örneklerine bakılarak konu ile ilgili

analizler sonucu destekleyici bilgiler kullanılmıştır. Konu ile ilgili dokümanlar telefon ve internet kanalıyla da temin edilmiş, araştırma ve incelemeler yapılmıştır.



II. BÖLÜM - KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1.Kavramsal Olarak Estetik

Estetik; kelime olarak ilk 18. yüzyılın ortalarında Alman filozof Baumgarten tarafından ortaya atılmıştır. Baumgarten, estetiği; felsefede duyular öğretisini özerk bir alan olarak ifade etmiştir. Böylece o ana kadar felsefede henüz akıl öğretisi ve irade öğretisi gibi, tek başına bir araştırma alanı yapılmamış olan duyular öğretisi, estetik adıyla felsefede yeni bir araştırma alanı olarak belirtilmiştir. Estetik sözcüğü Yunancada ‘duyum, algı’ manasındaki ‘aisthesis’ kelimesinin karşılığıdır. Baumgarten ise; estetik kelimesini epistemolojik kökenine bağlı olarak ‘duyusal bilgi’ anlamında kullanmıştır (Arat, 2005: 38).

Baumgarten, estetiği bir bilim alanı gibi ‘Aesthetica’ ismiyle kullanmıştır. Estetiği açık bir şekilde olmayan bilginin, yani ‘duyusal bilginin’ bilimi olarak kullanan Baumgarten, açık bir biçimde bilmenin, bilginin sağlandığı kaynağın içeriğini bilmekle ilişkili olduğunu düşünmüştür. Direk bilinebilen bir açıklıkta olmasalar da estetiğin kavramlarının da kendilerine has açıklıkları vardır denilebilir (Anonim, 2006: 87). Sanatta duyusal yetkinliğin ve güzel kavramlarının araştırıldığı alan olarak estetik sözcüğünü kullanan Baumgarten, estetik bilgiye kaynak oluşturan duyusal bilgiye ve güzelliğe yönelmiştir (Aytekin, 2010: 110).

Estetik güzelin ne olduğunu sorgulayan ve yanıtlarıyla ilgilenen bir felsefe dalı olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda estetik, güzel ile sanatın ne olduğunu düşünen bir anlayıştır (Sözen, 2011: 98).

Avner Ziss, Estetik adlı kitabında, estetiğin güzelin bilimi olarak ifade ederken tanım konusundaki görüş ayrılıklarına değinerek şu şekilde ifade etmiştir; Bu görüş farklılıklarının başlangıcı Antik Yunan düşünürlerinin yazıtlarına kadar uzanmaktadır. Bu dönem düşünürlerinde, sanat ya da güzel üzerine düşünme, düşünürün genel bilgi ve varlık felsefesine eşdeğer bir şekildedir. Güzelin, sanatın ne olduğu ve nasıl olduğu üzerine yapılan fikir çalışmaları ve çözümlemelerinin azlığı, estetiğin tek başına bir bilim alanı olarak kurulmasının gecikme sebepleridir. Dolayısıyla estetiğin felsefede sistemli bir araştırma konusu haline gelmesi ancak 18. Yüzyılda sağlanmıştır (Arda, 1972: 22).

Estetiğin, sanat felsefesi ile olan ilişkisi üzerine fikir ayrılıkları da Antik yunan düşünürlerinde başlamıştır. Antik düşünürlerden 18. Yüzyıla kadar geçen süreçte, güzel ve sanat üzerine düşünme ayrışma içerisinde olmamış ve genel olarak sanat felsefesi şeklinde adlandırılmış, estetik de konu açısından sanat felsefesinin içinde bir alan olarak değerlendirilmiştir (Bozkurt, 2013: 26).

Sanat kavram ve terimleri sözlüğünde, sanat ve sanatsal yaratıcılık kavramlarının ne olduğu, sanat eserlerinin nasıl oluştuğu ve sanatın amacı gibi sorulara cevap arayan felsefe dalına sanat felsefi denilmiştir (Sözen ve ark, 2011: 67). Bu bağlamda sanat felsefesi, estetikten farklı olarak güzeli değil, doğrudan sanatı araştırır. Sanat felsefesi ile estetik birbirine sıkı bir biçimde bağlı olduğundan genellikle birbirleriyle karıştırılmaktadır.

Aygül Aykut, Sanat Eğitiminde Estetik adlı kitabında sanat felsefesi ve estetik arasındaki ayrımı şu şekilde yapmaktadır; estetiğin bir bilim alanı olarak felsefeyle ilişkili bağlantıları devam etmekte ve estetik, felsefenin yöntemlerine ihtiyaç. Duymaktadır. Estetiğin bir bilim olarak sanat felsefesinden ayrılması ise antik dönemde başlayan sanat nedir? Sorusundan, sanat nasıldır sorusuna yönelmekle mümkün olabilmiştir (Aykut, 2012: 78). Aydınlanma dönemiyle estetik, sanat felsefesinden ayrı bir şekilde kullanılmıştır.

Kazım Artut, Sanat Eğitimi adlı kitabında estetiğin bir bilim olarak tanımını şu şekilde ifade etmektedir; Estetiğin, bir bilim olma yolundaki en temel çelişkisi, öznelin bilgisinden yola çıkarak ulaşmaya çalıştığı nesnel bilgidir. Sanat, öznelliklerin alanı olması ve estetiğin nesnel araştırma düzeyinde olsa da öznelliklerle de ilgilenmektedir. Sanat felsefesi, araştırdığı sanat nedir? Sorusuna bulduğu yanıtlar sayesinde estetiğin pek çok sorusu da cevap olmuş, çözüm sağlamıştır (Kazım, 2002: 56). Kısacası sanat felsefesinin estetiğe yardımcı bir alan olduğu söylenebilir.

Estetik, sanat felsefesiyle benzer bir ilişkiyi sanat tarihi ile de kurmaktadır. Sanat tarihi en geniş tabiriyle uygarlık ve çağlara göre sanatın kaidelerini araştıran, bu sayede sanatın gelişimini bir bütün olarak kapsayan bir bilim dalıdır (Timuçin, 2008: 56). Yaşamın sürekli değişkenliğini gözetken Sanat tarihi, sanatın ve sanat değerlerinin değişimini toplumlara ve çağa göre araştırır ve değerlendirir. Estetiğin bir tarih

bilinciyle şekillenmesi dolayısıyla toplumsal değişimlerin baz alındığı somut bilgilere dayandırılmasını sanat tarihi sağlamaktadır. Bu bağlamda estetik ve sanat tarihi alanları birbiri ile oldukça içkilidir.

Estetik, Sanat eleştirisi ile de yakın bir ilişki içerisinde. Estetikçi ve eleştirmenin çalışma şeklinde sanat eserini açıklama ve eser hakkında belirli bir yargıya ulaşması gereklidir. Bunu yaparken Estetik ve sanat eleştirisi, estetiğin kurama ve sanat eleştirisinin de özgünlüğe yakın bir şekilde sonuçlanabilmesi için birbirinden ayırır. Fakat söz konusu ayırım yaklaşımla alakalı değil, genel ve özel olanın ayrımıyla alakalıdır (Arda, 1972: 49). Sanat eleştirisi, estetik kurama dair kıstasları temel alsa da çoğunlukla sanat eserinin eleştirmende bıraktığı hisleri izleyiciye aktarmasını içerir (Arda, 2008: 110). Estetiğin büyümekte olan sınırları, sanatın hızlı ya da yavaş dönüşümlerle netleşen değişkenlik alanıyla eşdeğerdedir denilebilir. Estetikte bu nedenle değişmeyen ve sonsuzluk içeren evrensel yargılar yoktur.

2.2. Estetik ve Sanat Felsefesi Tarihi

2.2.1. Antik Çağda Estetik ve Sanat Felsefesi

Antik çağ düşünürlerinden bir olan Platon'un felsefi gelişimi; 'Gençlik (Sokratik)', ikincisi 'Olgunluk' ve üçüncüsü ise 'Yaşlılık' olmak üzere üç dönemdir. Platon'un sanat kuramı sanatla alakalı sorunlara ilk kez ciddiyetle ele alınmasıdır fakat tutarlı değildir. Ion, Şölen, Devlet, Phaidros, Sofist, Kratylos ve Kanunlar gibi diyaloglarında çelişkili ifadeler olmasının nedeni olarak Platon'un zamanla düşüncelerini değiştirmiş olması gösterilebilir (Moran, 2002: 143).

Platon'un estetik üzerine düşüncelerinin, kendisinin felsefi gelişim dönemlerine paralel olarak değişim gösterdiği anlaşılabılır. Platon, ilk kez sistemli olarak 'Güzel nedir?' sorusunun yanıtını gençlik döneminde, felsefe tarihinde araştırmıştır. Olgunluk döneminde 'güzel' e varlık temelinde incelemiş ve yaşlılık döneminde ise 'güzel' kavramını matematiğin öğeleriyle; sayılar, oranlar, simetri ve ölçülerle ilişkilendirmiştir (Moran, 2002: 147).

Sokrates'in öğrencisi olan Platan'da Spkretes'in etkileri net bir şekilde görülebilir. Sokrates kendi düşüncelerini yazıya hiç aktarmamış, Platon, Sokrates'in

görüşlerini, baş konuşmacının Sokrates olduğu diyaloglar şeklinde yazıya dökmüştür. Bu nedenle Platon'un gençlik dönemine ait olan bu yazıların ne derece kendisine ait olduğu konusu şüphelidir. Platon'un gençlik döneminde 'Güzel nedir?' sorgulaması ve kavram olarak incelemesi büyük Hippias diyalogunda yer almaktadır. Sokrates ve sofist Hippias arasında geçen bu diyalogda, Sokrates'in hiçbir şey bilmeyen ve öğrenmek isteyen bir insan edası ile güzelin ne olduğu sorusuna cevap aramıştır. Hippias bu sorunun cevabını bulmaya çalıştığı her denemesinde Sokrates'in itirazları ile karşılaştığı görülmektedir. çünkü Sokrates'e göre güzeli tek bir özellik ile veya tek bir boyutuyla ifade etmek mümkün değildir. Hippias güzelliği, beğenilen bir şey, bir şeyin başka bir şeye uygun olması, iyi bir yaşama sahip olmak, haz almak, yararlı ve kullanışlı olmak şeklinde tanımlamalar yapmıştır. Sokrates itirazlarında özellikle göreceliliği öne sürerek, tüm bu tanımlamaların geçersiz saymıştır. Diyalogun sonunda ise, Sokratik konuşmaların bir özelliği olarak, kesin bir yargı ya da tanım yapılmadan başka bir konuya geçilmiş ve Güzel kavramı bir sonuca bağlanmadan yalnızca irdelenmiştir (Altuğ, 2007: 53).

Bu bağlamda Büyük Hippias diyalogunda güzelin neye göre ve neden güzel olduğu konusunda sorular sorulduğu ve genel olarak güzel olan şeyler (kendiliğinden güzel) ile özel bir durumda ve tek başına güzel olan şeylerin ayrımı yapıldığı söylenebilir (Bulut, 1968: 67).

Platon olgunluk döneminde 'Şölen' isimli eserinde yine baş konuşmacının Sokrates olduğu diyaloglarla güzelin ontolojik tanımını ele almıştır. 'Sevgi nedir?' sorusunun yanıtının arandığı bu eserde Platon, sevgi sayesinde güzel olana ve aynı zamanda ölümsüz olana ulaşılabilirliğini, bunun ise sadece üretme ve yaratma ile mümkün olduğunu söylemiştir. Platona göre, insanlarda bedene göre ve ruha göre olmak üzere iki tür yaratma gücü vardır. Platon, bedene göre yaratma gücü çocuk sahibi olmak ve bu şekilde ölümsüzlüğe ulaşmayı ifade etmiştir. Ruha göre yaratma ise; düşüncelerle sağlanır. Güzel düşünceler ileri sürmek, gençleri eğitmek, yetiştirmek, onlarda erdemin oluşmasını sağlamak ruha göre yaratmaktır.

Bedene göre ve ruha göre güzel olan birbirinden ayrılmaktadır. Çünkü güzellik çeşit çeşittir ve kendi aralarında bir düzen vardır. Eros'un ilk olarak yöneldiği beden, güzel bedendir ama bedene göre güzel olan şey geçici, değişken ve görecelidir. Kişi

olgunluğa ve yetkinliğe ulaştıkça mükemmele ulaşmak için ruh güzelliğini tercih edecektir. Ruha göre güzel olan kalıcı, göreceli güzellikten uzak ve bütün güzelliklerin üzerindedir. Bu nedenle ruh güzelliğini sevmek, kişiyi gerçek varlığa ve hakikatin bilgisine ulaştırır. Bütün diğer güzeller bu gerçek olanın parçalarıdır (Kazım, 2002: 67).

Platon hakikatin bilgisine ulaşamadığı için sanatı bir bakıma değersiz olarak görmüştür; sanatın insanın güçlü yanı olan akıla değil, değişken ve zayıf yönü olan duygulara hitap ederek insanların kafasını karıştıracak, onları erdemden alıkoyan zararlı duygu ve düşüncelere sevk edecek bir güce sahip olduğunu düşündüğü için, sanatla ilgili bazı sınırlandırmaların gerekli olduğunu söylemiştir. Sanatı tanrıları olmadık biçimlerle, insani özelliklerde betimleyerek onları alçalttığını, insanı akıldan uzaklaştırıp duygularının esiri eden ve insanı duygusal tepkilerle harekete geçirecek coşkuya sahip olduğu için sanatı yasaklamıştır. Sadece gençleri gerçek güzele ulaştırabilecek türdeki sanatın (tanrılara söylenen ilahiler, erdemi yücelten şiirler) ideal devlet içinde var olabileceğini belirtmiştir (Bal, 2009).

Platon, yaşlılık dönemine bakıldığında da Elea okulunun ve Pitagorasçı okulun etkisinde kaldığı görülebilir. Timaios diyalogunda bu etki açıktır. Platon için güzellik artık ontolojik yönünü kaybetmiş ve matematiksel, mantıksal bir yön içerisinde şekillenmiştir. Bu bağlamda orantı ve ölçünün, güzelliği tanımlayan nitelikler olduğuna değinmiştir (Altuğ, 2007: 72).

2.2.1.1. Aristoteles'te Sanatın İşlevi

Aristoteles, estetik ve sanat hakkındaki düşüncelerini birden çok eserinde dile getirmiştir. Günümüze kimi parçaları eksik halde ulaşan, sanat özellikle şiir üzerine düşüncelerini belirttiği Poetika adlı eserinde Aristoteles, ilk kez sanat biçimlerini karşılaştırmalı olarak analiz etmiş ve türlerine ayırarak bir sınıflandırma yapmıştır. Sanatın tanımını yaprak başladığı bu eserde Aristoteles, hocası Platon'a benzer şekilde, sanatın bir taklit olduğunu ifade etmiştir. Aristoteles'e göre şiir sanatının ve genelde tüm sanatların ortaya çıkmasının temelinde iki doğal nedeni vardır. Birincisi taklit etmenin ve bundan hoşlanmanın insanın doğasında olmasıdır. İnsan bu yolla taklit ettiği nesnenin bilgisini edinir. İkinci neden ise insanın taklit ürünleri karşısında

duyduğu hoşlanmadır. Taklit yoluyla bilmenin ve anlamının verdiği haz, taklit ürünleri yani sanat eseri karşısında duyulan haz ile açıklanabilir (Altuğ, 2007: 41).

Sonuç olarak Aristoteles'in, Platon'un sanatın taklit ettiği nesneye dair tek bir şey yansıtabileceği, genel olanı yansıtamayacağı ve dolayısıyla taklit ettiği nesneye ait doğru bir bilgi veremeyeceği düşüncesinden farklı olarak, sanatın tek tek olanı anlatmak yerine geneli ve olması gerekeni anlattığı ifade edilebilir.

2.2.1.2. Plotinus'ta Güzelin Kaynağı

Plotinus, Antik çağın Platon ve Aristoteles'ten sonra en büyük filozofu ve Platoncu akımın kurucusudur. Plotinus'un felsefi düşüncelerinin bulunduğu Enneadlar (Dokuzluklar) isimli eseri, Roma'da kendi kurduğu akademide verdiği derslerden oluşmuş ve öğrencisi Porphyrios tarafından kaleme alınmıştır. Porphyrios kitabın içeriğini konularına göre dizmiş ve altı kitaptan oluşan Enneadların her birisi, kendi içinde dokuz konu başlığına sahiptir. Plotinus'un estetik üzerine olan düşüncelerine yer verildiği birinci Ennead'ın konuları daha çok etik üzerinedir ve buradaki 6. konu başlığı 'Güzellik' üzerinedir (Bal, 2009: 98).

Plotinus'un estetik üzerine düşüncelerini değinmeden önce felsefesinin dayandığı temelleri bilmenin gerekli olduğu düşünülmüştür. Plotinus metafiziğine göre varlıklar, hem kendi içlerinde hem de iki yarı dünyada hiyerarşik bir düzen içerisinde dirler. Duyusal ve akılsal olmak üzere iki dünya vardır. Duyusal dünya, cansız nesnelerin ve canlıların bulunduğu, uzamsal, değişken ve gerçek olmayan olarak belirtilen, içinde yaşanan dünyadır. Akılsal dünya (düşünülür dünya) ise değişmeyen, uzamsız ve gerçeğin olduğu bir dünyadır. Plotinus' un geliştirdiği üç hipostasis (temel) öğretisine göre, hiyerarşik olarak akılsal dünyanın en üstünde 'Bir', sonrasında 'Akıl' ve son olarak da 'Ruh' yer alır (Bulut, 1968: 77).

Plotinus'a göre her şeyin merkezi, kaynağı ve kökeni olarak, tüm varlıkların en üstünde yer verilen 'Bir' mutlak birliktir. Bir, herhangi bir düşünce, ifade ya da eylemle bağdaştırılamaz, çünkü bunlar onda çokluk ve bölünme olmasına neden olur. Çokluk içeren; Akıl'dır. Plotinus, birin akılla olan ilişkisinde çokluk kavramının, birin yapısını bozmaması için taşma kuramını geliştirmiştir. Birden önce akıl taşar, sonra akıldan duyular dünyasını düzenleyen ruh taşar; Ruhtan da duyular dünyası oluşur.

Akıl, kendisinin varlık sebebi olan biri temsil ederken, kendisi de, ruhun nedeni olur. Akıl, hem ileriye dönük olarak ruhun varlığına sebep olmak, hem de geriye dönük olarak akıllı sembolize etmek gibi bir oluşuma sahiptir. Bu çift yönlü oluşum, bir yandan akıllı bir yandan duyular dünyasının nedeni olmasından dolayı ruh'ta da devam eder. Plotinus'a göre duyusal dünya belirli bir yerdeyken, akılsal dünya her yerde bulunmakta ve akılsal dünyadakilerin ideaları var iken duyusal dünyadakilerin ideaları yoktur. Akılsal dünyada sonsuzluk varken, duyular dünyası uzamsaldır diye ifade edilebilir (Bulut, 1968: 89).

Plotinus'a göre güzel olan şeyler iki çeşittir. Birincisi kendiliğinden güzel olan ve ikincisi de, ideadan nasiplenmesi nedeniyle güzel olandır. Kendiliğinden güzel olan şeylerin insanları cezp etmesinin nedeni, içlerinde ruhun duyusal dünyadan çıkarak, bire dönme özlemini gideren bir uyarıcı özelliğe sahip olmalarıdır. Duyusal dünyanın güzellikleri insanı aşamalı olarak üst dünyaya taşır ve cisimlerdeki güzelin tek tek idrak edilmesi ise, ideaya giden yolun ilk adımı gibidir. Dolayısıyla güzel önce duyusal dünyada, sonra onun aracılığıyla akıl ve bir tecrübe edilebilecektir (Bal, 2009: 91).

Güzel şeylerin (kendinden güzelin) tecrübe edilmesinden farklı olarak, idea dünyasından pay alan güzelin salt duyu yoluyla kavranabilmesi için, ruhun arzularından ve duygularından tamamen sıyrılmış olması gerekmektedir. Duyusal dünyadaki maddeye ait olan her şeyden sıyrıldıktan sonraki aşamada, her ruh iyiye yönelir. Ruh zaten sadece iyiye yönelerek birlik olabilir (Bayramoğlu, 2013: 66).

Plotinus estetik düşünceleri bakımından Platonu savunsa da sanatçının sanat eserini oluşturma süreci ile sanatın bir taklit olduğu düşünceleri açısından Platon'dan ayrıldığı görülebilir. Plotinus'a göre sanatçı, sanat yapıtını yaratma sürecinde felsefi düşünceden beslenir ki, duyularla algılanabilen nesnelerin yanı sıra belirsiz yansımalar içeren düşünceleri yani soyut düşünceleri kavramaya, betimlemeye ve sembolize etmeye çalışmaktadır. Ruh ancak düşünce yoluyla ulaşabileceği en yüksek yerlere ulaşmaktadır (Bal, 2009: 97).

2.2.2. Ortaçağda Estetik ve Sanat Felsefesi

2.2.2.1. Augustinus'ta Sanat ve Hakikat

Augustinus'un felsefesinde; hem Hristiyan inancını felsefeye dayandırarak ispat etme isteği olması, bir yandan da felsefenin ve felsefecinin görevlerini tanımlaması bakımından, teoloji(tanrıbilimi) ve felsefeyi birbirinden ayrı düşünmek mümkün olmayacaktır.

Augustinus bilgiye ulaşmada akıl ve inancının, din ve felsefe arasındaki bağ kurmada mecburi iki kavram olduğunu söylemektedir. Augustinus'a göre Tanrı ezeli ve ebedi, değişmez olmasıyla, insanları yanıltan duyulardan uzak olma gibi, gerçekliğin özelliklerine sahip olan tek varlıktır.

Augustinus felsefenin görevini, Tanrı'yı ve onun sözlerini algılamak olarak tanımlamıştır. Hakikat ile Tanrı'yı böylesine bağdaştırdıktan sonra, diğer tüm varlıkları bir değer düzenine göre sıralamıştır. Bu düzende Tanrı, varlığa biçimlendiren ve bütün varlıkların varoluş nedenini kendinde taşıyan olarak tasavvur etmiştir. Dolayısıyla Tanrı, tüm bunları ilk tasarlayan kişi olduğu için her şeyin ilk olma sebebi ve her şeyin üstünde gelmektedir. Tüm varlıklar değişebilir, bozulabilir, duyulabilir olduklarından ve bir başkası (Tanrı) tarafından yaratıldıkları için Tanrı'dan daha sonra gelmektedirler (Bal, 2009: 99).

Augustinus'un güzel hakkındaki düşünceleri, felsefi görüşüne göre şekillenmiştir. Felsefesi olarak Platon'dan oldukça etkilenmiş olmasına rağmen sanata yönelik düşünceleri Platon'dan farklılık gösterir. Augustinus'a için, güzel Tanrı'nın niteliklerinden parçalar taşır. Augustinus, güzel yargısının nesnel olduğunu, güzelin ölçüt kabul etmediğini ve görecelilik içermediğini güzelin Tanrı'ya ait özellikler olmasından dolayı belirtmektedir. Tüm sanatlar uyum ve orantının var olduğu belirten Augustinus, uyum ve orantının birliğe yöneldiği, birliği gerçekleştirdiği müddetçe güzel olacağını ekler. Platon'un etkisinde kalan Augustinus, Tanrı'nın dünyayı yaratırken, sayıyı temel ilke olarak aldığını belirterek, güzelin tanımını; birliği olan, orana ve düzene sahip, sayıya göre yaratılmış olan şeklinde yapmaktadır (Bayramoğlu, 2013: 102).

2.2.2.2. Aquinas'ta Güzellik ve İyilik

Aquinas, Hristiyan inancının en önemli temsilcilerinden biridir. Aquinas, düşünceyi yalnızca teolojiyle biçimlendirmemiş, kutsal olanı açıklamada akıl ve inancın iki ayrı bilgi kaynağı olduğunu da söylemiştir. Filozofa göre bilim ve felsefe bilgileri, Tanrı'yı anlamak için yalnızca ön şartları sağlamaktadır çünkü dinde ancak inançla idrak edilebilen, akılla açıklanamayan yanlar vardır (Can, 2016: 59).

Aquinas, sanat ile ilgili olarak özel bir düzenlemeleri sürmez ama güzeli üç şarta bağlı olarak ifade eder. Filozofa göre bütünsel olması, kendi parçaları arasında doğru oranlara ve uyum içermesi ve nesnenin açıklık özelliğini taşıması bu üç şartı oluşturur. Bunlardan herhangi birinin eksikliğinde, o nesne için güzel tanımını yapabilmek olası değildir (Elbol, 1973: 64). Aquinas, ayrıca güzelin amacına ermiş bir nesnede tam olarak ortaya çıkacağını ve böylece iyiye, gerçeğe ulaşabileceğini de belirtmiştir. Aquinas'a göre bir nesne iyi ise güzeldir, çünkü ona göre iyilik ve güzellik eşdeğerdir. Aquinas, güzellik ve iyilik arasındaki fark için güzelliğin bilme, iyiliğin ise arzulama yetisiyle alakalı olmasını söylemektedir. Aquinas'a göre varlığın en büyük amacı, iyiye yani Tanrı'ya ulaşmasıdır (Bulut, 1968: 107).

2.2.3. XVII. ve XVIII. Yüzyılda Estetik ve Sanat Felsefesi

Batıda XVII. ve XVIII. yüzyıllar, geleneksel, eski ve değişmez olarak görülen bilgi ve ideolojilerin özgürleştiği yıllardır. Böylece yeni bilgiye yöneldiği ve akılcı düşüncenin geliştiği, düşünsel gelişim döneminin yaşandığı 'Aydınlanma Çağı' olarak anılır (Dal, 1983: 29).

Kalıplaşmış yapılar ve skolâstik (dini) düşüncenin tamamıyla egemen olduğu, bilim ve sanatsal çalışmaların özgürce yapılamadığı hatta durduğu karanlık bir Ortaçağ döneminden aydınlanma çağına geçişte yenilikler olmuştur. Aklın hakikate ulaşmada en önemli bir yol görülmesi, doğayı ve çevreyi algılamada geleneksel yöntemlerin yetersizliğinin kabul edilmesi, sanat ve bilimde özgür olmanın öneminin anlaşıldığı Rönesans döneminde, tüm bu yeni düşünceler, reform hareketleri ile sağlanmıştır. Dinin baskısını kaldıran bu reform hareketlerini hızlandıran en önemli buluşlardan birisi matbaadır. Dolayısıyla okuryazar oranı artmış aydınlanma çağı yaşanmaya başlamıştır (Ersoy, 1998: 55). Karanlık bir dönemin doğal bir sonucu olarak

aydınlanma çağı düşüncenin yoğunluk gösterdiği ve sorgulamaların yaşandığı bir çağdır. Dolayısıyla sanatın düşünsel boyutta ele alınabilmesi, özgürleşebilmesi de bu çağla başlamıştır (Doğan, 2014: 79).

2.2.3.1. Kant ve Yargı Gücünün Eleştirisi

Alman felsefesinin öncüsü olarak kabul edilen Kant, sadece kendi fikirlerini devam ettiren Hegel ve Schopenhauer gibi düşünürlerin yanı sıra ona karşıt düşünceler üreten Marks gibi düşünürleri de etkisi altına almıştır. Kant'ın yeni düşünce düzenine göre, bilim ve ahlak tamamen insanın dışında var olan gerçeklik değildir. İnsan varlık olarak bu gerçeklikte karşılıklı bir etkileşim içerisinde (Rüzgar, 2002: 98).

Kant'a göre güzel sanat; bilgi haline getirilemeyen bir tasarlama olmalıdır çünkü yaratım bir kereliktir ve ortaya çıkan eser ise biricik olmalıdır. Böylece güzel sanatlardaki özgünlük dehanın bir sonucu olduğunu ve dehanın da özgünlük gerektirdiğini söylemektedir. Bu öğrenilebilen, belli kurallara bağlı olan ve belli bir bilgisi olan bir şey değildir. Güzel sanat, taklit veya öykünmeyle olmamalıdır. Güzel sanat yoluyla ortaya çıkan ve dehanın bir ürünü olan sanat eseri salt biçimine ulaştığında bu biçimin bir kuralı yoktur, ancak ortaya çıkan bu biçim sanatçının doğası gereğidir (Altuğ, 2007: 177).

2.2.3.2. Hegel'de Tin ve Sanat

Hegel estetiği, Hegel felsefesine bağlı olarak gelişmiş ve anlatılan önceki estetik görüşlere göre oldukça farklılık göstermektedir. İdealist bir filozof olan Hegel, düzenli bilgiye dayalı olarak bilgi üreten ve felsefenin ancak böyle sistemli bir şekilde olması gerekliliğine inanan bir filozof olarak kendi felsefi sistemini kurmuştur. Hegel felsefesinin temelinde, mutlak kavramına ya da tin (geist) kavramları vardır. Hegel'e göre tin hareketli bir kavram olarak süreç içerisinde sürekli olarak yeniden var olur. Tin, genel olarak, insan zihnini ve onun üretimlerini temsil eder. Kendi kendine bir tez (thesis) olan tin (ide) kendi dışına çıkarak, kendisini yabancılaştırmak ister ve kendisine karşıt yani antiteze (anti-thesis) dönüşür. Doğada kendisini karşıtıyla gerçekleştiren tin, gerçeklik kazanmış olarak yani sentez (syntesis) oluşturarak kendisine geri döner. Bu dönüş objektif tin, sübjektif tin ve mutlak tin olmak üzere üç

aşamalıdır. İnsan tinsel bir varlık olması açısından, doğuştan itibaren mevcut olmayan, insan yaşantısının bir sonucu olarak tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan bilinç ve özgürlük sahibidir. Sübjektif tin bireyseldir ama zamanla toplumsal yaşamın etkisiyle, ahlak ve hukukun yasaları ile toplumun bilincinde yeniden varlık bulan ortak objektif bir tine dönüşür. Mutlak tin, sübjektif ve objektif tinin bir karmasıdır, onların tersine sınırlı değil sonsuzdur. Tinin kendi özüyle olan özgür ilişkisi sonucunda sanat, kendi özünü sembollerle algılaması ile din, kendi özünü düşünsel boyutta algılaması ile felsefe oluşmaktadır. Mutlak tinin sanat, din ve felsefe alanı, doğanın ve nesnelerin bilince taşınış biçimleri bakımından birbirinden farklıdır (Timuçin, 2008: 123).

2.2.3.3. Nietzsche: Tragedyanın Doğuşu

Nietzsche'ye göre insanın asıl metafiziksel uğraşı sanattır. İnsanın varlık hakkındaki görüşünün daima bir yanılsamadan ibaret olacağını düşünen Nietzsche, nedeni olarak varlıkla kurduğu ilişkinin hiçbir zaman dolaysız olamayacağını belirtmektedir. Bu yanılsamadan kurtulmak, hakikate ulaşmak ise yaşamla ilgili tüm çelişkileri kapsayan, değişken sanatla olacağını düşünür. Sanatın bazen iyiyi kimi bazen kötüyü yücelten, bir anda her şeyi altüst eden, yaşamla ilgili katlanılması zor olan pek çok durumu olumlayıcı gücü vardır. Nietzsche, Antik Yunanlıların, varoluşla ilgili korkuları ve bilinmezleri nedeniyle, bu korkularla kendi aralarına Tanrılar dünyasını yani efsaneleri yerleştirdiklerini söyler (Erol, 1981: 114).

2.2.4. Çağdaş Estetik

2.2.4.1. Marksist Estetik

Marks, sanat üzerine yazıları olmasına karşın herhangi bir estetik kuram ortaya koymadığı görülür. Ancak, Marksist yaklaşım ve eleştirel kuramdan hareketle, Lukacs ve Frankfurt sanat okulundan Adorno ve Marcuse gibi filozoflar sonradan bir Marksist estetik kuram geliştirmeye çalışmışlardır (Erzen, 1984: 91).

Marks, insanların bilincini belirleyen şeyin toplumsal olarak varoluşları olduğunu ileri sürer ve bunun insanın duyu dünyası için de geçerli olduğunu ekler. Ancak, Marks bu düşünce ile çelişen durumlarla ilgili olarak, bazı sanatların gelişme dönemleri ile toplumun örgütlenmesinin iskeleti olarak gördüğü maddi üretimin her zaman birbirlerine paralel olmadıklarını vurgulamıştır. Marks ve Engels yazılarında

ekonomik gelişmenin sanatın gelişimi açısından bir neden değil, bir etken olduğunu belirtirmişler ve ekonomik zorunluluk temelinin ağır basan taraf olduğunu söylemektedirler (Doğan, 2014: 98).

Bu durumda sanat, hem ortaya çıktığı toplumsal yapının hem de önceki dönemlerin toplumlarının izlerini yansıtarak, evrensel değerler ortaya koyar. Marksist estetiğin yanıtlamaya çalıştığı sanatın hangi ölçüde topluma bağlı ya da hangi ölçüde toplumdan ayrı özerk bir alan olduğu sorusuna Lukacs, sanatın; toplumun sınıfsal, düşünsel, ahlaki ve değer yapısını yansıtmaları bakımından bağlamcı ve gerçekçi bir estetik anlayışla ele alınması gerektiği şeklinde cevap vermektedir. Lukacs, geliştirdiği estetik kuramında, sanata varlık kategorileri açısından yaklaşım göstererek bireylik, özgünlük ve genellik olmak üzere üçe ayırmıştır. Bunlardan biri olan bireylik direk idrak edilen, ‘bu masa’, ‘bu kitap’ gibi nesneler olurken, genellik kategorisi ise aynı nesnelerin ‘masa’, ‘kitap’ olarak soyut bir şekilde genelleme yapılarak ifade edilmesidir (Gönenç, 2000: 114).

2.2.4.2. Croce’de Sezginin Dışsallaşması

Croce, estetik konusundaki fikirleriyle, İtalyan felsefesinin önde gelen düşünürlerindendir. ‘Estetiğin Özü’ (1913) isimli eserinde klasik kuramların tersine bir tezle sanatın mantıkla değil sezgiyle ortaya çıktığını ileri sürmüştür. Croce’ye göre bilgi, sezgisel ve mantıksal olmak üzere ikiye ayrılır. Hayal gücü sayesinde imgeler üreterek varılan sezgisel bilgi; bireyselin, akıl vasıtasıyla kavramlar üreterek varılan mantıksal bilgi ise evrenselin bilgisini aktarmaktadır.

Croce estetiğinin en belirgin iddiası; sanatı genel sezgiye bağlamasıdır. Ona göre gündelik sezgi bilgisine bağlı olan ve gündelik hayatın içinde yer alan sanat, hayatın gerçeklerinden ayrı olamaz. Sezgi bilgisi olmadan, kavramsal bilgiye ulaşılamayacağını söyleyen Croce’ye göre, gündelik sezgilerden en yüksek sanat sezgilerine kadar bütün sezgiler bir bilim olarak ‘estetik’ adı altında incelenir (Gönenç, 2000: 117).

2.2.4.3. Heidegger ve Sanat Yapıtının Kökeni

Martin Heidegger, varoluşçu felsefenin önemli filozoflarından birisidir. Martin Heidegger, varoluşçuluğa fenomenolojik çözümlemeyi uygulamıştır. Yani varoluş sürecini çeşitli endişelerle yaşayarak tamamlayan insan geçmiş, şimdi ve gelecek zaman dilimleri arasında sürekli bir oluş içindedir. Heidegger, bu sürekli oluş içeren insan varlığını Dasein kelimesiyle tanımlamış ve insanın diğer canlılardan ayıran en önemli özelliğinin kendi varoluşsal varlığının idrağında olması olarak görmüştür (Erzen, 1984: 119).

Heidegger, güzeli ve hakikati bağdaştırmakta ve hakikatin bir sanat yapıtının içinde yer almasıyla güzel olacağını söylemektedir. Bu görüşlerini kendisine özgü kavramlarla açıklayan Heidegger, yeryüzünü aydınlanmamış varlık, dünyayı ise aydınlanmış, biçim kazanmış ve güzelliğe sahip varlık olarak ifade etmiştir. Varlığın aydınlanmasının sadece sanatla olduğunu ve sanatın bu aydınlanmada gerçeği ifade ettiğini belirten Heidegger'e göre güzellik, hakikatin süreçsel bir şeklidir. Heidegger, sanatın varlığını, varlığın üç biçimiyle nesne, araç ve yapıt halleriyle açıklamaktadır (Erol, 1981: 129).

2.2. Kadın İmgesinin Sanata Yansıması

Kadın imgesi, gerek sanatta gerek sosyal yapı içindeki rolü ile estetik dönüşümlere uğrayarak bir öge haline gelmiştir. İnsanlık tarihinde, ulusların kültür, inanç, gelişmişlik düzeyini anlayabilmek, için o toplumun sanatına yansıyan düşüncelerini, yaşadığı gerçeklerini araştırma sorgulama yoluyla değerlendirmek gerekir. Ayrıca hemen hemen birçok sosyal yapıda erkeğin ön planda geldiği kabul edilmiş olsa da, kadının toplumla olan etkileşimi, değişimi evrimi, rolü ve değeri, göz ardı edilemez. Primitif toplumlara bakıldığında, sanatın ve kadının toplumsal rolü hep arka planda kalmıştır. Sanat da tıpkı kadın imgesinde olduğu gibi, toplumların sosyal yapılarının gelişimi içinde şekillenmiştir (Giray, 1994: 33).

Doğurganlık ve annelik, kadınlara özgü verilen bir ayrıcalıktır. Bütün bunların yanında kadın yaşamın gerekliliği nedeniyle üretime, eğitime, ekonomiye, politikaya da katkı sağlamıştır. Toplumda böylesine etkili rollerde yer alan kadın imgesi sanatta da birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Kadın imgesi coğrafi şartlar, toplumsal

yapı, sosyal ilişkiler içinde ki gerekliliği nedeniyle bu parçaların ayrılmaz bir bütünü haline gelmiştir. Bu bakımdan kadın imgesi gerek dinsel konulu resimlerin, gerekse toplumsal- sosyal- güncel konulu resimlerin kurgusunda oldukça zengin bir malzeme olarak, sanatçının bilinçaltı dışı vuruluşlarıyla sanata yansımıştır. Sanatçılar kadın imgesini, dış dünyayla kurduğu uyum ya da reddediş ve duygularının dışı vurumun da eserlerine yansıtırken, en çok kullandıkları imge olmuştur. Kadın imgesi, değişim ve gelişim süreçleri içinde yaratıcılığı öylesine etkileyen bir güç olmuştur ki, sanatın doğuşu da bu imgenin ifadesiyle değer kazanmıştır (Giray, 1994: 39).

Dinsel dogmaların etkin olduğu Hristiyan dünyasında, Meryem Ana ve azizeler dışında ancak aristokrat kadınlar bir sanat ürününün konusu olabilmişlerdir.

XVIII. yüzyıldan itibaren birey olma bilincinin uyanışıyla, insan figürünün yüklendiği anlam da değişmiş, günlük yaşantı içinde kadına özgü konular önemsenmiştir. Fransız devrimi ile birlikte özgürlük, eşitlik ve insan hakları kavramları gündeme taşınmış, böylece bu konulardaki önemli gelişmelere tanık olunmuştur. Toplumsal yapıda etkili bir kimliği olmayan ve evinde kapalı kalmış, kendi yalnız dünyasına yaşayan kadın imgesi, artık en önemli konulardan biri olmuştur (Gören, 1997: 58).

2.3. Resim Sanatı Tarihinde Kadın İmgesi Yorumları

İnsanoğlunun yaratılışından bugüne kadar hangi toplumda ve çağda olursa olsun, kadın vazgeçilmez bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak kadının vazgeçilmezliğinin aksine, kadın ve erkek arasındaki cinsiyete dayanan bir ayrımcılık irdelendiğinde erkek üstünlüğü öne çıkmaktadır (Tansuğ, 1986: 76). Kadın ikincil planda olsa da, anaerkil toplumlarda tanrılaştırıldığı da görülmektedir. Bunlardan biri sayılabilecek olan Ana Tanrıça heykelciği, kadını insanın psikolojik ve toplumsal gelişiminin ilk basamaklarına yerleştirme konusundaki çabalarının ortak özelliğidir. Bu zamanla öyle bir hal almıştır ki ana tanrıçaya duyulan inanç, tarih öncesi çağlar içinde evrensel bir değere ulaşmıştır (Kürkçüoğlu, 2002: 49).

Bununla birlikte kadınların toplumsal ve sanatsal varoluşlarında bir yandan toplumsal olarak erkeklerin mülkiyetinde sınırlı kalmaları diğer yandan sanatsal alanda kadın imgesinin erkek gözüne hitap eden tüketimi ile ikiye bölünmüş gibidir.

Kadın izleyen ve gözleyen olarak görür kendini ve bu birbirinden farklı konumu üzerinden kimliğini oluşturmaya çalışır. Dolayısıyla kendi varlığını algılayışı, erkeklere nasıl görüldüğüyle ilgili bir duruma dönüşür ve kendi kişiliğini oluşturmada etkili olur (İskender, 1988: 93).

Kadın, tarih boyunca değerlilik ya da değersizlik değişkeni ile yüz yüze kalmıştır. Kadının bu durumu, ona bakışın bir tür yansıması olarak biçim kazanmıştır. Kadına verilen değer veya değersizlik, bazen pragmatik açıdan bir nesne, bazen toplumsal bir fenomen olarak eş, ana veya tanrıça, bazen de izlenilesi bir estetik obje olduğunu kabullenen bir bakış açısıyla değerlendirilebilir (Ötgün, 2008: 68).

Tarih öncesi taş devrinde kadın ve erkek birlikte, yaşam mücadelesi verip ve hayatları boyunca birisinin diğerine göre hiç bir üstünlüğü olmadan yaşamışlardır. Paleolitik çağda toplumun üretim biçimi toplayıcılık ve avcılık iken paylaşma ve dayanışma gibi değerler ortaya çıkmıştır. Dönemden kalan ilk eserler kadın figürünü yansıtan küçük heykelciklerdir. Bu heykelciklerde kadının doğurganlığını vurgulamak için göğüs, kalça, cinsel organlarını abartarak ve bereket sembolü olarak kutsallaştırmışlardır (İskender, 1988: 73).

Bilinen en eski mağara resimleri M.Ö.30.000 yılına uzanmaktadır. Bu resimleri anlamları gizemini korusa da, dinsel ve büyüsel amaçlarla yapıldıkları tahmin edilmektedir. Bu resimlerde sanatçılar, etraflarında gördükleri Dünyayı, hayvanları, nadiren insan biçimleri resimleri ve ruhani anlamlara sahip olduğu düşünülen soyut işaretleri betimlemeyi seçmişlerdir (Kafadar, 1993: 64).

1894'te bulunan Brassempouy başından sonra Lespugue Venüsü (Görsel-1) gelir. Bu da 1922'de Yukarı Garonne'da bir mağarada bulunmuştur. Şimdi Paris'te İnsan Müzesi'nde bulunan bu kadın heykeli de mamut dişinden yapılmıştır. On beş santim boyundadır. İnsan vücudu bu heykelde bir takım yuvarlakların, küreciklerin üst üste yığılması şeklinde tasvir edilmiştir (Ötgün, 2008: 29).



Görsel 1: Lespugue Venüsü, ('Sanal', 2017).

Akdeniz medeniyetlerinin en eskisi olan Mısır, Sümer, Hitit, Girit, Yunan, Etrüsk ve Roma sanatları, aşağı yukarı İlkçağ sanatının bütününü meydana getirir. Bunların her biri, zaman bakımından kendinden önceki sanatın tesirlerini yaşatmış, ona kendinden bir şeyler katarak gelişmesini sağlamıştır (Yanar, 2010: 89).



Görsel 2: Ana Tanrıça Heykelciği, Pişmiş Toprak, 20 cm, Çatalhöyük, M.Ö. 5750, ('Sanal', 2017).

(Görsel-2) Ana Tanrıça tahtta oturmakta ve doğum yapan bir kadını belirtmekte, tahtın iki yanında kutsal hayvanlar yer almaktadır.



Görsel 3: İkiz Tanrıça Heykelciği, Mermer, 17. 2 cm, Çatalhöyük, M.Ö. 6000 İlk Yarısı, ('Sanal', 2017).



Görsel 4: Çocuklu Ana Tanrıça Heykelciği, Pişmiş Toprak, 8x3 cm, Hacılar, M.Ö.6000 ortaları, ('Sanal', 2017).

Kadın, Neolitik ve Kalkolitik çağlarda, Hitit ve Frigler döneminde doğurganlığından dolayı tanrıların en büyüğü olan 'Ana Tanrıça' olarak taçlandırılmıştır. 'Kybele' Ana Tanrıça, aynı zamanda bütün tanrı ve tanrıçaların anasıdır. Kybele, bolluğu ve bereketi de simgelemektedir. Bunun içindir ki kadın, obje olarak seramik formlarda sonsuza dek yaşatılmak istenmiştir (Sisli, 2015: 76).

Hitit toplumunda kadın erkeğe eş değer konumdadır. En büyük tanrıları bir kadın şeklinde gösterilen Güneş Tanrıçasıdır (Görsel-5).



Görsel 5: Güneş Tanrıçası, “Arinna” Tunç, 11 Cm, Alacahöyük, M.Ö.14-13.Yy./Hitit, (‘Sanal’, 2017).



Görsel 6: Çocuğunu Emziren Kadın, (Karatepe) Fenikeleşmiş Geç Hitit Sanatı, (M.Ö. 700), (‘Sanal’, 2017).

Kadın, Roma uygarlığında Magana Mater (Görsel-7) (Ulu Ana) olarak isimlendirilirken aynı zaman da hiçbir vakit hür değildir (Rüzgar, 2002: 104).



Görsel 7: Magna Mater, Aslan ve Attis'i Tapınak Hizmetkârları ile Birlikte Gösteren Kabartma (M.Ö. II. Yüzyıl (Vermaseren, 1966: Plate XII-1), ('Sanal', 2017).

Kadın, Bizans ve Hellenistik dönemlerde, Ana Tanrıça kültüründe kutsanmışlardır. Kadın mitolojide Tanrıça Venüs (Afrodit) ve Helen gibi güzellik abidesi olarak da resmedilmiş ve bazen de heykel biçiminde tasvir edilmiştir.



Görsel 8 : Roma ve Hellenistik Dönemlerinde Yapılmış Seramik Tanrıça Heykelcikleri, ('Sanal', 2017).

Görsel 9 : Eroslu Afrodit, Venüs, Pişmiş Toprak, 30 cm, Roma Dönemi, ('Sanal', 2017).



Görsel 10 : Ana Tanrıça (Kybele) Heykelciği, Pişmiş Toprak, 14.5 cm, Gordion,

(Görsel-11) Mısır resimlerinde; baş, göğüs, kol, karın, bacak ve ayaklar profilden gözler ve omuzlar cepheden gösterilmiştir. Figürler genellikle soldan sağa doğru ilerlemektedirler.



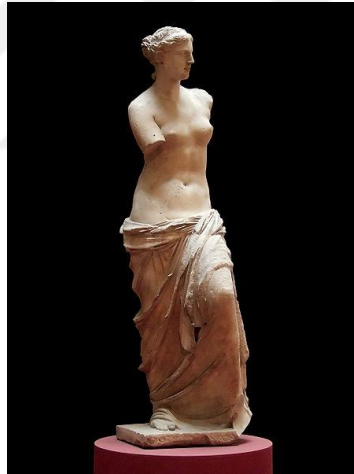
Görsel 11 : Papirüs Üzerine Yapılmış Mısır Resmi, ('Sanal', 2017).

(Görsel-12) Sümer kabartmalar genellikle taş üzerine yapılmıştır. Gövde, omuz ve eller cepheden; karın, kol ve bacaklar profilden gösterilmiştir. Vücudun bütün organları ayrı ayrı gösterilmiştir. Oval çizgilerle çevrili iri gözler heykellerin olduğu gibi kabartmalarının da en belirgin özelliğidir (Söylemez, 2011: 64).



Görsel 12 : Sümer Kadın Heykeli M.Ö. 3 Bin Civarında Yapılan Heykel British Museum'dadır, ('Sanal', 2017).

(Görsel-13) Yunan sanatındaki ideal güzellik arayışı kadın tanrıca heykellerinde de gözlenmektedir.



Görsel 13 : Yunan Milo Venüs'ü, Paros Mermeri, 202 cm, Louvre Müzesi, Paris,

Hristiyanlığın ilk dönemlerinde, baskın dinin (Pagan dininden Hristiyanlığa) değişmesi ile birlikte, kadın imgesi dini bir figür haline gelmiştir. (Görsel-14) Venüs yerini, Meryem ve Maria Magdalena tasvirlerine bırakmaya başlamıştır (Rüzgar, 2002: 114).



Görsel 14 : Bakire ve Bebek İsa, M.S. 1118, Mozaik 80x20 cm, Aya Sofya, ('Sanal', 2017).



Görsel 15 : Ağaç Üstüne Tempera, 81.5x49 cm, National Gallery Of Art Washington, DC, ('Sanal', 2017).

Giotto ile yeni bir döneme başlanır. 1302 ve 1305 yılları arasında, Kuzey İtalya da Padova'daki küçük bir kilisenin duvarlarını Meryem'in ve İsa'nın yaşamından öykülerle resimlediği görülmektedir. (Görsel-16) baktığımızda bir elinde haç, öteki elinde açık bir tomar tutan bir kadın biçiminde kişileştirilmiş 'İnanç' kadın figürünü görmektedir (Rüzgar, 2002: 76).

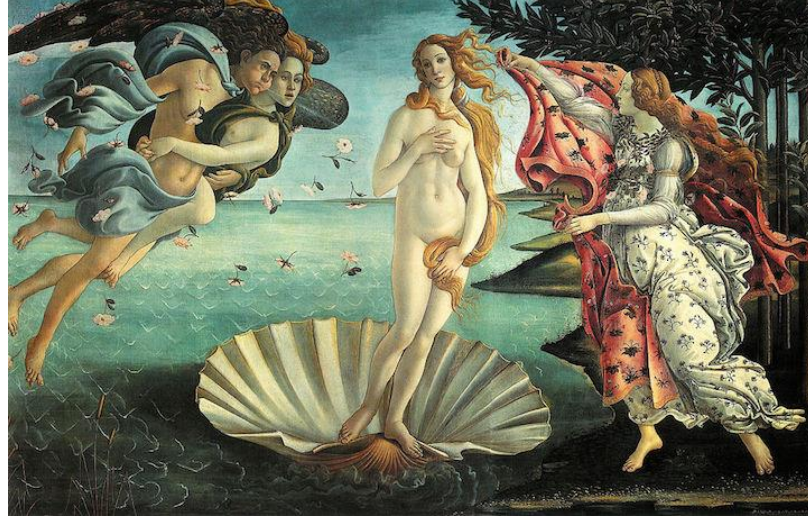


Görsel 16 : Giottodi Bondone, İnanç, 1305 dolayları, ('Sanal', 2017).



Görsel 17 : Giottodi Bondone, Ölü İsa'ya Ağıt, 1305 dolayları, ('Sanal', 2017).

Sandro Boticelli'nin (1545-1510) 'Venüs'ün Doğuşu' (Görsel-18) adlı tablosu ile ilk defa Âdem ile Havva figürleri dışında bir kadın figürü çıplak olarak resmedilmiştir (Özsezgin, 2002: 89).



Görsel 18 : Sandro Boticelli, ‘Venüs’ün (Venasa’nın) Doğuşu’ Floransa, Uffizi Gallery-1480, (‘Sanal’, 2017).

Erken Rönesans’tan Yüksek Rönesans’a geçişi simgeleyen ünlü sanatçı, Leonardo da Vinci’nin Mona Lisa eserleri yüzyıllar boyunca sayısız sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Bu resim, (Görsel-19) yüzyıllar boyunca hiç eskimeden kalmış ve Leonardo’nun, hatta belki de tüm sanat tarihinin en ünlü eseri haline gelmiştir (Özgür, 2008: 123).



Görsel 19 : Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503, Ahşap Üstüne Yağlı Boya, 77X53 cm. Musée Du Louvre (Lauvre Müzesi), Fransa, (‘Sanal’, 2017).



Görsele 20 : Tiziano, Urbino'daki Venüs, Tual Üstüne Yağlı Boya, 119,5 X 165 cm, Galleria Degli Uffizi, Floransa, ('Sanal', 2017).

Tiziano'nun ünlü yapıtlarından olan Urbino'daki Venüs'ün (Görsele-20) açık tenli vücudu karanlık arka plandan net bir şekilde ayrılıyor. Bireyin yüz hatları ve vücudunun gerçeğe son derece uygun tasviri, Tiziano'nun tipik sıcak renkleriyle birleşerek resme oldukça mahrem bir karakter, hatta erotik bir hava katar. Tiziano buna rağmen Venüs'üne ulaşılamaz bir Tanrıça havası vermeyi, onu kadın güzelliğinin ebedi bir simgesine dönüştürmeyi de başarır (Söylemez, 2011: 112).

XVII. yy da Avrupa Resminde önemli etkisi olan Peter Paul Rubens'in 'Kürklü Venüs' (Görsele-21) tablosu, insanın hayvansal yanının ağır bastığını, kadın çıplaklarda kadınsı yumuşak bir ten olmadığını, fakat yaşam ve aşkla dolu olduklarını görürüz.



Görsele 21 : Peter Paul Rubens, 1615, ('Sanal', 2017).

Barok sanatın da kadın doğanın bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Rembrant (Görsele-22) çağın önemli sanatçılarından biridir.



Görsel 22 : Rembrandt, Danaë, 1636, ('Sanal', 2017).

Hollandalı bir Barok ressamı olan Jan Vermeer (Görsel-23) genellikle evlerin içindeki gündelik hayatı betimleyen tablolarıyla tanınmıştır. 'İnci Küpeli Kız' en önemli eserlerindendir.



Görsel 23 : J. Vermeer, İnci Küpeli Kız, ('Sanal', 2017).

Rokoko sanatçılarından François Boucher'in (Görsel-24) resimde uzanmış yatan modelin duruşu, etkileyici kumaş kıvrımları içinde bir bütünlük yansıtarak neşeli ve sıcak bir mekânda hissettirilmiştir. Erotizm hissedilmektedir.



Görsel 24 : François Boucher, 1745, ('Sanal', 2017)

XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyıl başı; Batı dünyası; önemli siyasal, toplumsal ve ekonomik değişikliklere sahne olmuştur. XIX. yüzyılda modern sanatın tohumları atılmıştır.

XVIII. yüzyıl sonunun en etkili sanatçılarından biri İspanyol ressam Francisco De Goya'dır. Goya sipariş üzerine 1798–1805 yılları arasında Giyinik Maya (Görsel-26) Çıplak Maya (Görsel-25) isimli iki aynı kadının iki farklı pozda resimlerini yapmıştır.



Görsel 25 : Francisco de Goya, Çıplak Maya, 1798-1805, ('Sanal', 2017).



Görsele 26 : Francisco de Goya, Giyinik Maya, 1789–1805, ('Sanal', 2017).

Romantizmin XIX. yy da sanat akımları içinde önemli bir yeri vardır. Akımın önemli temsilcilerinden Fransız Sanatçı Delacroix (Görsele-27) kadın bedenini çağdaş bedensel güzelliği ile simgeler. Akımın bir diğer temsilcisi ise İngres'tir. Figürlerini antik çağa benzer bir ideal içinde yansıtır.



Görsele 27 : Eugene Delacroix, ('Sanal', 2017).

Görsele 28 : Jean Auguste Dominique Ingres, 1856, ('Sanal', 2017).

Romantizmin ardından Realizm (Gerçekçilik) akımı ortaya çıkar. Doğayı direk kaynak olarak alıp resmeden Gustave Courbet en önemli temsilcisidir (Görsele-29).



Görsel 29 : Gustave Courbet, ('Sanal', 2017).

19.yüzyılın ikinci yarısında yalnız resme özgü bir sanat akımı olan İzlenimcilik ortaya çıkmıştır. İzlenimci ressamlar gerçekçiliği anlık izlenimler içinde yakalayıp resmetmişlerdir. İzlenimci ressamlar arasında yer alan Paul Cezanne'nin (Görsel-30) kadın bedenini ayrıntılı incelememiş olmakla beraber vücutlar adeta bir silüet halindedir.



Görsel 30 : Paul Cezanne, 1898-1905, ('Sanal', 2017).

1800'lerin ikinci yarısı, toplumsal değişime paralel olarak farklı deneyimleri olan sanatçıların farklı tarzlar sergilediği ve bu tarzların giderek daha sanatsal hale geldiği yılların başlangıcıydı. İzlenimcilik, kişisel izlenimlerine göre sıkça bilinen kuralları göz ardı ederek temsille çağrılan nesneleri göstermeye çalışır (Altuğ, 2007: 98).



Görsel 31 : P.Gauguin, Plajda Tahitili Kızlar, ('Sanal', 2017).

Fovizm Sanatı, toplumsal ilerlemeden uzak tutmanın imkânsızlığı, bu dönemin resminin giderek daha yırtıcı bir resmi karaktere dönüşmesinde görülebilir. Çalışmaya bakıldığında tüpten çıktığı gibi renkleri kullanmaktadırlar. Sanatçılar ilk sergileriyle dikkat çekmişlerdir. Eleştirmen Louis Vaukscelles adını faşizm hareketine verdi. Fovistlerin öncüsü Matisse. Kendi renk çizgileriyle tüm geleneksel kurallara ve henüz empresyonist yeniliklere alışkın olmayan toplum, onları barbar ve kaba olaylar olarak kabul etti. 'V' fova adı (vahşiler), çarpıcı ve savaşçı çalışmaları göz önüne alındığında, derenin adı haline geldi. Akımın ana özelliği, tıpkı tüp yüzeyinde olduğu gibi, boya yüzeyine saf ve parlak renkli boyaların uygulanmasıyla ortaya çıkan patlamadır (Turani, 1977: 126).



Görsel 32 : Henri Matisse, La Raya Verde, 1905, ('Sanal', 2017).

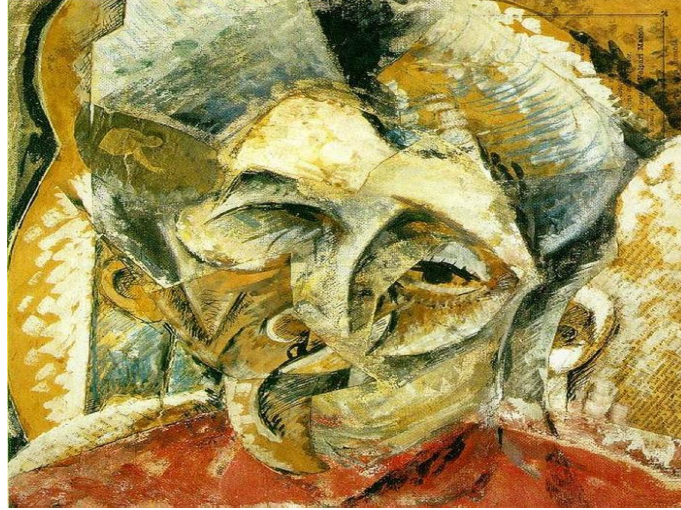
'Doğadaki her şey küreye, koniye ve silindire dayanır.' Cezanne'nin kelimesinden hareket eden bu hareketin sanatçıları, etrafındaki her şeyi geometrik formlar olarak görüyorlardı. İzlenimci görüşe bir tepki olarak kübizmi incelemek uygun olacaktır. Paris Picasso (Görsel-33) ve Georges Braque, özellikle 1907-1914

yılları arasında Paris Kübizminde geliştirilen XX. yüzyılın en etkili yenilikçi trendlerinden biridir. En önemli yenilikler, bulmaca efekti veren, parçalanmış ve kesilmiş formların bir birleşimidir. Kübistler, tuval yüzeyinde nesnelerin çeşitli yönlerini eşzamanlı olarak boyayarak üçüncü boyutu resme çekmeye çalıştılar ve bunu yaparken bakış açısını değiştirme yöntemini kullandılar (Apostolos, 2005: 87).



Görsel 33 : Picasso, Avignon’lu Kızlar, (‘Sanal’, 2018).

1909'da, İtalya'da, ilk önce şiirde ve daha sonra resimde ortaya çıkan, geçmiş ve geleneksel görüşleri reddeden bir hareketti. Fütürizmde yapılması amaçlanan şey, evrendeki bir hareket anını tanımlamak değildir; Hareket kendini ilan etmektir. Bu akıma göre, her şey hareket ediyor ve değişiyor. Hareketli varlıkların etkisi algılanana kadar hareket tekrar değişir. Bu nedenle koşan bir at dört değil, yirmi ayaklıdır ve ayakların hareketi üçgendir. Çok hızlı hareket eden bir kişi veya nesne, hatlarını havada çözer. Bu yüzden gözlerimiz önemli değil. Çok hızlı hareket eden nesne, parçalanmış moleküller formundadır. Bu bilimsel gerçek, fütüristlerin görüşü olmuştur (Apostolos, 2005: 56).



Görsel 34 : Umberto Boccioni, Woman's Head, ('Sanal', 2018).

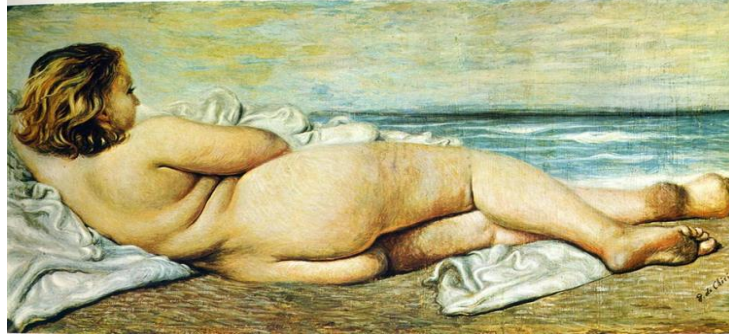
Sanata bir tepki, ya da olağan kurallar ve disiplinler olan Dadaizm, Birinci Dünya Savaşı tarafından yaratılan ahlaki ve toplumsal çöküşün sonucudur. Sanat ve estetik anlayışı olmayan Dadaistler mantıksız konuları seçmişlerdir. Kâğıt, tahta ve benzeri malzemeler garip tekniklerle görülür. Çocuk sıkıntılarına, tüm akılcılığa, Avrupa medeniyetine ve savaşa karşı protesto hareketidir. Sanata karşı güçlü bir tutum sergilese de, Soyut Sürrealizm, Pop Sanat, Kavramsal Sanat vb. gibi bazı sanatsal hareketlerin (Sürrealizm) ortaya çıkmasına elverişli bir ortam yaratmıştır (Apostolos, 2005: 98).



Görsel 35 : Francis Picabia, Imperio Argentina, ('Sanal', 2018).

1916'dan bu yana etkili olan modern bir sanat hareketi. Rakamlar, asla var olmayacak bir fantezi ortamında bir kompozisyon içinde sunuluyor. İlkel toplumların sanatı, gerçeküstü gerçeklerin ilgi odağıdır. Sürrealist ressamlar, doğanın mantıksal görünümünü değil, doğanın rasyonelliğini göstermek istedi. Sürrealizm, burjuva değer

yargılamalarına ve politikasına karşı, geleneksel sanat biçimlerine karşıdır (Apostolos, 2005: 147).



Görsel 36 : Giorgio de Chirico, Nude Women in the Beach, ('Sanal', 2018).



Görsel 37 : Wassily Kandinsky, Women in a Gold Dress, ('Sanal', 2018).

Soyut sanat, yeni bir şekil verme sanatıdır. Bu yeni şekillenmenin amacı iç dünya, dünya ve bunun dış dünyayla, optik dünyayla ilgisi yok. Bu sebeple soyut sanat, dış dünya dünyasının semboliklerinden bahsetmeden bile, insanın ifade dünyasını yaratır. Sanatın akademinin etkisi altında ortaya çıkması, 1910-1917 yılları arasında daha göreceli ve bağımsız ürünlerini verdi; Bu yıllarda dünyanın farklı köşelerindeki 25 farklı sanatçı, habersiz sanatçılar tarafından ortaya çıktı ve inden op-art bu olarak bilinen sanat hareketinde eserler üretti. Soyut resim fikir ve figürü reddetti (Apostolos, 2005: 120).



Görsel 38 : Marilyn Monroe, ('Sanal', 2018).

1940 ve 1950 yılları arasında sanatın merkezi olarak adlandırılan Pollock ve Rothko gibi sanatçılar tarafından başlatılan soyut dışavurumculuk akımı bulunmakta idi. Bu yıllardan hemen sonra ortaya çıkan pop-art akımı; gündelik hayattan sürekli karşımıza çıkan imgeleri ve bilindik görselleri sanata yansıtmış ve sanat dünyasını soyuttan somuta doğru gitmesini sağlamışlardır. Pop-art II. Dünya Savaşı'nın ardından yükselişe geçen tüketim çılgınlığı ve medya bombardımanı ile birleşmiş, New York ve Londralı pop-art sanatçılarının birçoğu geçmişte dergi illüstratörleri, billboard ressamı ve grafik tasarımcılar olarak çalışmışlardır (Apostolos, 2005: 123).



Görsel 39 : Russell Connor, the Kidnapping Of Modern Art by the New Yorkers, ('Sanal',2018).

1960'lı yıllarda Kavramsal Sanat, Batı'da ve Batılılaşma ülkelerinde işlendi. Bu hareket, sanat dünyasının dikkatini geleneksel kitle iletişim araçlarından çekmiş ve çoğunlukla şaşırtıcı ve haberlere değer hareketleri kendine çekmiştir. Kavramsal sanatçılar, sanat dünyasının geleneksel geleneklerine ve yöntemlerine büyük bir esneklik kazandırmıştır. 1960'tan sonra sanat düşünceyi formun üstünde tutar. 'Kavramsal Sanat' olarak adlandırılan bu akımda, önemli olan şey düşünce yaratımı olarak kabul edilir (Altuğ, 2007: 78).

2.4. Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi Yorumları

Cumhuriyet dönemin de ilk kurulan ressam derneği ve grup üyeleri, Fransa'da uzmanlıklarını tamamlayarak, 1914'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim almış sanatçı ve heykeltıraşlardan oluşmaktadır. 15 Nisan 1929'da kurulan bu grupta; Ahmet Zeki Kocamemi, Cevat Hamit Dereli, Muhittin Sebati, Hale Asaf, Şeref Kamil Akdık, Mahmut Cuda, Refik Fazıl Epikman, Ali Avni Çelebi, Mahmut Cuda ve Turgut Zaim gibi sanatçılar yer almaktadır. Türk resim sanatına en büyük katkıları bu sanatçıların, sürekli sergi açmış olmalarıydı. Müstakillerin hedefi, Türk resim sanatının düzenli olarak oluşturulması ve genişletilmesi gerektiğini savunmaları idi. Çallı kuşağı farklı bir temayı takip etmiş ve izlenimci neslin sıcak şehvetli figüratif resimlerinin yerini 30'ların kübist-yapılandırmacı yaklaşımının şekil yorumları almıştır. Yurt dışında bulundukları zamanlarda Dışavurumculuk, Gerçekçilik, Yapılandırmacılık ve Kübizm gibi pek çok hareketin etkisi altında kaldılar ve bu tarzları kullanmışlardır. Kaya Özsezgin'in ifadesiyle şu şekilde birleştirebiliriz (Altuner, 2007: 78).

'Yeni ve eski çatışmasının, hiçbir alanda resimdeki kadar 'apaçık' olmadığı göz önüne alınırsa, 1914 Kuşağı ile 1928 Kuşağı'nı karşı karşıya getiren ve kökten bir çatışmaya yol açan bu dönemin anlamı daha iyi anlaşılabilir.' (Sisli, 2015: 71).

Bu dönem sanatçılarından İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail kadın figürünü estetik olarak ele almışlardır. Özellikle İbrahim Çallı kadın figürünü nü çalışan sanatçıların öncülerindendir. İbrahim Çallı'nın 'Hasene cimcoz portresi', Feyhaman Duran'ın 'İki Dünyanın Ressamı', Namık İsmail'in 'Kadın' isimli eserlerinin görselleri verilmiş, bu çalışmalarının detaylı analizleri aşağıda verilmiştir.



Görsel 40 : İbrahim Çallı, Hasene Cimcoz Portresi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 113×91, ('Sanal', 2018).

Bu dönem sanatçıları arasında yer alan İbrahim Çallı, Hasene Cimcoz portresi diye isimlendirdiği (Görsel-40) kadın figürünü, bir mekânda koltukta oturur bir vaziyette, ayak ayaküstüne atmış ve kucağında köpekle betimlemiştir. Kadının kıyafeti, kolyesi, oturduğu koltuk ve kucağındaki cins köpek varlıklı bir kimse olduğunu anımsatmaktadır. Ayrıca resimde kadının elbisesi, köpek ve kadının boynundaki kolye dikkat çekmektedir.

Resimde ağırlık olarak kullanılan renk beyaz ve kahverengi tonlarıdır. Resmin genel hatları ile keskin ve dikey çizgilerden oluştuğu görülmektedir; kadının duruşu ve koltuğun çizgileri buna örnek olarak gösterilebilmektedir.

Resmin odak noktasında koltukta oturan kadın yer alırken, kadının sol tarafında şifonyer ve üzerinde vazo, sağ tarafında ise üzerinde içinde kırmızı çiçeklerin yer aldığı vazo ve küçük bir kâse sehpa yer almaktadır. Koltukta oturan kadın makyajı, takıları, kıyafeti ile Osmanlı kadınından cumhuriyetin modern kadına değişimi gözler önüne sermektedir. Sanatçı, kadının ve köpeğin izleyiciyle göz teması kurmasına da ayrıca dikkat etmiştir.



Görsel 41 : Feyhaman Duran, İki Dünyanın Ressamı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89×69, ('Sanal', 2018).

Bu dönem içerisinde yer alan Feyhaman Duran'ın eserine bakıldığında (Görsel-41), orta yaşlarını aşmış bir kadın bir cam kenarında denizin ve yeşilin vermiş olduğu ferahlığı seyretmektedir. Oturmuş olduğu sandalye genellikle dünya işlerinden elini çekmiş olan kimselerin dinlenmek için oturduğu sandalyelere benzemektedir. Ayrıca sandalyenin üzerindeki beyaz örtü, uzun zamandır kimsenin sandalyeyi kullanmadığını da akıllara getirmektedir. Denizin durgunluğu, yeşil tonlarının etkin olması, havanın açık olması ve kadının kısa kollu bir elbise giymesi yaz mevsiminde olduğunu anımsatmaktadır.

Resimde ağırlıklı renk mavi, beyaz ve yeşil tonlarındadır. Resmin geneline dikey çizgilerin hâkim olduğu düşünülür ve örnek gösterilmesi gerekirse; kadının kolunun dik duruşu ve pencere kenarları buna örnek verilebilir. Resimdeki ana vurgu ışık etkisiyle güçlendirilmiş kadın figürü üzerindedir. Özellikle kadın figürünün iki tarafı beyaz tonların arasına alınması bu kanıyı destekler biçimdedir.

Kadının iki elinden birinin zarif bir şekilde kodluğun koluna ilişkilendirilirken bir diğeri yine zarif bir biçimde dizlerinin arasına konumlandırılmış, bu da resimdeki figürün yansıtmış olduğu döneme ait bir hoşnut çizgisi yansıtmaktadır.

Feyhaman Duran'ın 'İki Dünyanın Ressamı' adlı eserinde kullanmış olduğu geniş boşluk, sanat açısından incelendiğinde, resmin arkasında anlatmak istediği dünyaya bir merak penceresi aralamakta.



Görsel 42 : Namık İsmail, Kadın, 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71×95, ('Sanal', 2018).

Dönem sanatçıları arasında yer alan Namık İsmail'in yaptığı bu eserde, (Görsel-42) arkası açık bir mekân içinde orta yaşlarını aşmamış modern görünümlü bir kadın görülmektedir. Profil olarak sol yüzü görülen bu portrede kadın, gayet şık ve gösterişli bir kolyeye sahiptir.

Çalışmada ağırlıklı kullanılmış renkler kahverengi tonlarıdır. Duvarın renkleri ile saç renklerinin tonları birbirlerinden zıt olmaması resme olan zıtlıkları engellemiş ve izleyicisini kolyeye doğru yöneltmiştir. Resimde diğer bir dikkatleri celp eden konu ise, çenesi kalkık bir vaziyette karşıya mağrur bakışıdır. Kadının sert ve özgüvenli bir bakış sergilediği görünmektedir.

Çalışma, sıcak ancak zayıf renklerin birlikteliği ile tasarlanmıştır. Kadın figürü resmin tam ortasına konumlandırılmış ve resmin odak noktası haline gelmiştir. Nitekim sanatçı eserinde izleyici ile direk olarak iletişime geçmek istemektedir.

Namık İsmail'in eseri olan bu çalışma, yukarıda da bahsettiğimiz gibi sıcak ancak zayıf renklerin birleşimlerinden oluşmuştur. Nitekim canlı renklerin olmaması resmimle iletişime geçen izleyicinin heyecanını artırmak yerine, izleyiciye bir sükûnet havası vermektedir.

1914 Kıymet Giray, 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Batı'daki 'yeni resim' anlayışını bağlı kalmaya çalışsalar da sanatçılar çalışmalarında ana temayı geri plana atıyor, biçimin ve doğa biçimlerinin 'deforme' edildiği sanat anlayışında kalıyorlardı. Formun ahengi ve birliğin deforme edildiği doğa formları eserlerde

nesne, doğa ve soyutlanmış biçimde ele alınmakta ve içsel doğayı vurgulayan eğilimler çalışılmaktadır. Resimlerde biçim olarak ele alınan; nesne, salt kütle ve doğadan soyutlanmış, iç doğayı öne çıkaran eğilimlere yönelmekte idi. Anadolu'ya resim sergileri için giden sanatçılar köy yaşamından oldukça etkilenmişlerdi. Köy konusunu ele alan Ali Avni Çelebi, Turgut Zaim, Şeref Akdik gibi isimler kadın figürünün başarılı çözümlemelerini köy kadınlarının yaşamını aktarırken vermişlerdir. Kadın bedeni karşısındaki tavırları Çallı kuşağı gibi onu keşfetmek, anatomik yapısına önem vermek, tüm özellikleriyle yansıtmak olmamış sadece yaşamın içinde insanlara ve onların bulundukları olaylar içindeki konumuna göre kadın figürüne yer vermek olmuştur. Çallı kuşağının renkçi tutumunun yanı sıra çizgiye, yapısal sağlamlığa önem vermişlerdir. Halı dokuyanlar, Balıkçılar, Yörükler gibi konularla gündelik hayatın içinde kadın figürüne yer vermişlerdir.

Bu dönem sanatçılarından Zeki Kocamemi, Refik Epikman, Mahmut Cüda, Hale Asaf kadın figürünü Anadolu'nun kadınlarını estetik olarak ele almışlardır. Zeki Kocamemi 'Genç Kadın', Refik Epikman 'Oturan Kadın', Mahmut Cüda 'Kadın', Hale Asaf 'Portre' isimli eserlerinin görselleri verilmiş, bu çalışmalarının detaylı analizleri aşağıda verilmiştir.



Görsel 43 : Zeki Kocamemi, Genç Kadın, 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65×45, ('Sanal', 2018).

Dönemin önemli isimleri arasın da yer alan Zeki Kocamemi, Genç Kadın isimli çalışmasına bakıldığında, (Görsel-43) genç yaşlarda bir kadının arkası açık bir

mekânda bir kanepede oturduğu görülmektedir. Resimdeki genç kadın sol kolunu kanepenin başlığına koymuştur.

Resimde ağırlıklı renk kırmızı, beyaz ve yeşil tonlarındadır. Resmin geneline dikey çizgilerin hâkim olduğu düşünülür ve örnek gösterilmesi gerekirse; kadına ve arkadaki çiçekler buna örnek verilebilir. Resimdeki ana vurgu ışık etkisiyle güçlendirilmiş kadın figürü üzerindedir. Özellikle kadın figürünün arka tarafı yeşil tonların arasına alınması bu kanıyı destekler biçimdedir. Resmin orantısına bakıldığında kadın figürü resmin merkezine yerleştirilmiş bir şekilde kompozisyon oluşturulmuştur.

Resmin arka kısımlarında yeşil tonlarının etkin olması, diğer kısımlarında da açık renklerin kullanılması ve kadının kısa kollu bir elbise giymesi yaz mevsiminde olduğunu anımsatmaktadır. Kadının iki elinden birinin zarif bir şekilde dizine dökülürken diğer elinin kanepenin başlığında olması kadının nasıl bir ortamda oluşu hakkında akıllara soru işareti getirmektedir. Bu çalışma anlatımcı ve yansıtmacı çerçeve etkisin de değerlendirilebilir.



Görsel 44 : Refik Epikman, Oturan Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89×69, ('Sanal', 2018).

Bu dönem sanatçıları arasın da yer alan Refik Epikman, Oturan Kadın isimli çalışmasında, (Görsel-44) divan üzerine dizlerini bükmüş, sol kolunu divana yaslamış, sağ eli kucağında olan geleneksel kıyafetli bir kadın iç mekânda resimlenmiştir. Arka fonda mobilyaların yer aldığı eserde canlı renkler kullanılmıştır. Resmedilen kadının

tüm vücudunu sol koluna yaslaması ve gözlerini aşağıya doğru çevirmesi düşünceli veyahut üzgün bir durumda olduğunu anımsatmaktadır.

Resimde ağırlık olarak kullanılan renk yeşil, kırmızı ve mavi tonlarındadır. Resimde genellikle yatay çizgiler görülmektedir; kadının duruşu, kollarındaki eğimler ve kıyafetindeki yatay çizgiler buna örnek olarak göstermektedir. Resimde geniş bir boş alanın olmaması, biçimsel açıdan resim merkezinin ağırlığını kadın figürünün üzerinde toplamıştır. Resimdeki ana vurgu, arka fonun koyulaştırılması ve kadın figürünün üstündeki renklerin canlandırılması, resmin kadın üzerinde yoğunlaştırılmasını sağlamıştır. Kadının düşünceli ve üzgün bakışları ile izleyicinin düşünceleri arasında bir bağ kurulması istemişçesine bir izlenim görülmekte gibidir.

Kadının kıyafetine, kafasına tam örtmemiş bir biçimde attığı şala ve oturuş biçimine bakılacak olursa o dönem Anadolu kadınının hoşnut çizgisini yansıtmaktadır.

Refik Epikman'ın yapmış olduğu 'Oturan Kadın' adlı eseri hakkında söylenebilecek son söz; Türk resim sanatı saygınlık sembolü olan yağlı boya sanatı çalışmasının bir Anadolu kadını ile bu denli estetik hale getirilebileceğidir.



Görsel 45 : Mahmut Cûda, Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46×50, ('Sanal', 2018).

Mahmut Cûda'nın 'kadın' isimli eserine bakıldığında (Görsel-45) sade koyu bir duvar nüne açık renkte gözleri uzaklara dalmış bir kadın resimlemiştir. Resmi iki grupta ele sanatçı izleyiciye göre arka tarafta koyu bir mat duvar, ön tarafta duvarın tam tersinde açık renkte elbisesi olan gen bir kadın yerleştirmiştir.

Resimde ağırlıklı renk fûme ve pembe olarak tonlanmıştır. Resmin çoğunluğuna dikey çizgiler hâkimdir; kadının duruşu ve boyun hatları buna örnek olarak gösterilebilmektedir. Resimde dikkatleri celbeden şeylerden birisi de kadının duruşu ve bakışlarıdır. Figür izleyiciye bakışları ile uzaklardaki bir şeyi bekleme ya da hayal etme izlenimi vermektedir. Yüz hatlarına bakıldığında bir şey bekleme ifadesi olan kadının kaşlarında ki kavis, onu masum ve hüzünlü bir hale de sokmaktadır.



Görsel 46 : Hale Asaf, Portre, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50×47, ('Sanal', 2018).

Hale Asaf'ın 'portre' isimli çalışmasına bakıldığında (Görsel-46) bir mekân içerisinde orta yaşlarda modern görünümlü bir kadını sağ omzunun üstüne yaslanırken resmetmiştir.

Çalışma, sıcak ancak zayıf renklerin birlikteliği ile tasarlanmıştır. Çalışmada ağırlıklı olarak mavi, siyah ve türkuaz renkleri kullanılmıştır. Bu durum, model alınan bayanın yüzündeki sıcak renklerle ve dingin duruşu ile dengelenmiş, ruh hali ile yaşanmışlıkları bu duruşu ile vurgulanmıştır. Resimde kullanılan kadın figürü ile izleyicinin direkt bir iletişim sağlanması istenmiş gibi hissedilmektedir. Resmin arkasındaki çokta geniş olmayışı ve kadın figürünün resmin tam ortasına konumlandırılması, kadına ve dikkat çekilmesini sağlamıştır. Bu durumda resimdeki biçimsizliği bertaraf etmektedir.

Duvara yaslanan kadın sert bakışlı ve özgüvenli bir bakış sergilediği görünmektedir. Ancak omuzlarındaki düşüklük daha önce yaşadığı olumsuz ve güç durumların da olduğunu ve bu güçlükler sayesinde bu denli sert bakışlara da sahip olduğunu anımsatmaktadır.

Müstakiller genel olarak Anadolu görünümüleri ele almış, çalışmalarında şekil, hacim, mekân ve yapının daha ön planda olduğu ancak kadın figürlerinde geometriksellik yaratmışlardır. Resimlerinde kadın figürü stilizasyonu olmasına rağmen, resimlerdeki resmedilen köylü kadınların yüzleri ifadesizdir. Çallı kuşağından sonra figürün gelişmesine katkıda bulunmak istemişler, farklı temaları da konu olarak almışlar ve 10 yıl kadar bir süre zarfından sonra da dağılmışlardır (Demirkol, 1999: 129).

1933 yılında Bağımsız Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği üyeleri çalışmalarına devam ettiler ve Nurullah Berk ve Abidin Dino birlikte, Zeki Faik, İzer Elif, Naci Kalmukoğlu, Naci Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu D grubu olarak adlandırdıkları yeni bir sanatçı derneği kurdular. Müstakiller gibi, bu grubun sanatçıları da, Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları arasında yer almaktadırlar. Müstakil Çağdaş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği, üyelerinin ardından daha cesur ataklara imza atan D grubu modern sanatı sergiler yoluyla göstermek amacıyla kurulmuştur. Geçerli olan modern resmi Türkiye'ye getirmeyi hedefleyen; Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Zühtü Müridoğlu ve Cemal Tollu gibi sanatçılar tarafından kurulan D Grubu sanatçıları, Cumhuriyetin 10. yılında daha dinamik, sağlam ve seçkin bir grup olarak resim tarihinde kadın figürünü geleneksel olarak kübik bir şekilde çalışmışlardır. Natüralizm, izlenimcilik ve akademiye dışlayarak yarattıkları sanat anlayışıyla çok farklı bir grup oluşturan D grubu üyeleri, Türk sanatına modern bir soluk getirmeye çabalamışlardır. D grubu sanatçılarından olan Naci Kalmukoğlu ve Cemal Tollu kadın figürünü yine nü olarak ele alan sanatçılar arasında yer almaktadırlar. Bu sanatçıların çalışmalarının detaylı analizleri aşağıda verilmiştir.



Görsel 47 : Cemal Tollu, Nü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65×45, ('Sanal', 2018).

Dönemin önemli isimleri arasında yer alan Cemal Tollu'nun, 'nü' (Görsel-47) isimli kübik tarzda yapılmış bu eserin de yarı çıplak bir kadının bir koltukta oturarak resmedildiği görülmektedir. Kadın sol eli ile kadınlık organını kapatmış sağ eli ise kıyafetine asılı bir biçimde görülmektedir.

Resimde ağırlıklı olarak kullanılan renk siyah tonlarındadır. Çalışmanın genel hatlarına dikey çizgilerin hâkimiyet sağladığı görülmektedir. Bu duruma kadının duruşu örnek olarak gösterilebilir. Resimdeki ana vurgu kadın figürü üzerine konumlandırılmış ve arka kısmın hemen hemen çoğu bölümü görünmemektedir. Bu da resmin bir orantıya sahip olmasını sağlamıştır.

Resimdeki kadın figürünün göğüslerinin sarkık oluşu orta yaşlarda olduğunu göstermektedir. Yüzünde beliren ufak gülümseme kadının bulunduğu konumdan mutlu olduğunu göstermektedir. Arka tarafın koyulaştırılması ve kadın figürünü resmin ortaya konumlandırılması resmin izleyici ile iletişimin güçlendirilmesini sağlamak için yapıldığını anımsatmaktadır.

Andre Lhote'un kübist anlayışının etkilerinin gözlendiği çalışmada yarı çıplak bir kadın koltukta otururken betimlenmiştir. Eser birbirine eşit üç yatay eksene ayrıldığında, ortada kalan bölümün daha aydınlık ve geniş bir yüzey halinde resmedildiği görülmekte, bu durumun sanatçının vurgulamak istediği alanı başarılı bir biçimde ortaya çıkardığı kolaylıkla değerlendirilmektedir.



Görsel 48 : Naci Kalmukoğlu, 'Kadın', 1946, Kontrplak Üstü Yağlıboya, 61×44.5, ('Sanal', 2018).

Naci Kalmukoğlu, 'kadın' isimli eserine bakıldığında (Görsel-48) portrede sol cepheden resimlenmiş bir kadın figürü yer almaktadır. Kadının kıyafeti önü açık bırakacak şekilde dökümlüdür. Umut ve sevincin izlendiği kadının yüzündeki ifade güçlüdür. Açık mavi elbisesi ve turuncuya çalan saçları ile figür tam anlamı ile resmin ana konusu olmuş ve dikkatleri üzerine çekmektedir. Arka kısımda koyu bir kırmızı renk kullanan sanatçı açık-koyu kontrastı sağlamıştır. Ayrıca ellerini bellerinde birleştirmesi bir hesap soruş havası da katmıştır.

Resmin arka kısımlarında kırmızı tonlarının etkin olması, diğer kısımlarında da açık renklerin kullanılması kadının resmin merkezinde olduğunu göstermektedir. Kadın figürünün yüzünde tebessüm eder bir ifade olması, neşeli bir halde olduğunu anımsatmaktadır. Bu nedenle anlatımcı kuramı yansıtmaktadır.

Müstakiller temel prensibi sanatçının resimden değil topluma resimle bildirdiği kişi olması ilkesini savunmuşlardır. Bu sebeple onların amacı resim sanatını halka sevdirmektir. Ayrıca, resimlerinde geometrik düzen baskın olması onları aslında Batı'yı kopyalamakla suçlamış ve tepki görmüşlerdir. Doğayı olduğu gibi tuvale aktarmaya karşıydılar ve geometrik bir düzende tasvir etmeyi savundular ve bu durum halkın resimlerini anlaşılabilir olarak tanımlamasına neden olmuştur.

Daha sonra, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Eren Eyüboğlu, Halil Dikmen, Esref Üren, Zeki Kocamemi, Fahrünnisa Zeid bu gruba katıldı ve D grubu üyeleri yerel bir atmosfere bürünerek resimlerinde Anadolu kültüründen yararlanmaya başlamışlardır. D grubunun üyeleri, konularını sadece biçimsel ve teknik olarak ele almışlardır. Yüzeysel yaklaşımlarında kadın figürünün içi boş, sadece kadın figürlerindeki geometri gövdelerini ortaya çıkarmışlardır. Herhangi bir anatomik ölçüm olmadan doğrudan patolojiye giden D grubu sanatçıları, temelde kübizm ve konstrüktivizme dayanan kadın bedenini bir nesne olarak gören, eserindeki kadın figürünü veya silueti en aza indiren bir fikre sahip olmuşlardır.

Nuri İyem, Abidin Dino, Selim Turan, Ferruh Basağa, Avni Arbas, Turgut Atalay, Fethi Karakaş, Agop Arad, Haşmet Akal, Nejat Devrim gibi bazı sanatçılar, Türk resminin sosyalist gerçekçi anlayışında belirtilen ressamalar arasındaydı. Liman Sergisi'nin ilk sergileriyle birlikte Yeniler Grubu'nu kurdular. Bu grup, D grubunun aşırı Batı yanlısı tutumuna karşı kuruldu. Önceki grupların aksine amaç, figürü yeniden canlandırmaktı. Topluluk içinde yaşayan insanları, sorunları ve sevinçleriyle resimlerine taşımayı hedeflemişlerdir. D gurubunun 1937'lerden başlayarak akademide görev yapan, hem sergi açan hem öğrenci yetiştiren D gurubu egemenliğine ilk tepkiyi Nuri İyem göstermiş ve yeniler gurubunun öncüsü olmuştur. Toplumsal olarak gerçekçi olan bu grup, insanların sorunlarını, sıkıntılarını, sevinçlerini ve üzüntülerini resmetmeyi amaçlamışlardır. II. Dünya savaşı sırasında Türkiye bu savaşa katılmamış olmasına rağmen savaşın sıkıntıları, sanatçılara bu zor şartlarda etkilerini yansıtmıştır. Cumhuriyetin Halkçılık ilkesi doğrultusunda sanatın geniş kitlelere yayılmasını hedeflemiş ve Türkiye'nin atmış üç vilayetine ressamalar gönderilerek ülke gerçeklerini genel ve kültürel özellikleri yansıtan bir dizi koleksiyon elde edilmiştir.

Anadolu'ya resim sergileri için giden sanatçılar köy yaşamından oldukça etkilenmişler ve bu dönemde genellikle Anadolu geleneğinin de resimlere eğilmişlerdir. Köy yaşantısını, toplumsal gerçekleri ile konu alan bu grup, çevrelerinde gördüğü ve fark edilemeyen toplum gerçeklerini tuvallerine aktarma yoluna gitmişlerdir. Toplumun hemen her kesimini, köyünü farklı temalarla işlemiş olan bu sanatçıların ortak hedefi halkın sesi olmaktır. Kahveler, tavla oynayanlar, portreler, nüder, kent ve köy yaşamı gibi konular bu dönemin eserlerini oluşturmaktadır. Bu nedenlerle 1940'lardan sonra resmimizde açık olarak özgürleşme ve yöreselleşme hareketleri

görülmektedir. 1938–1943 yılları arasında CHP’nin düzenlediği yurt gezileri sırasında Anadolu gerçeğiyle yakından tanışmışlar, modernleşmenin gittikleri yerlerde henüz gerçekleşmediğini gözler önüne sermişlerdir. Yurt gezileri bağlamında gerçekleşen bu dönemde sanatçılar daha çok önceden Anadolu’ya uğramaları gerektiği konusu üzerinde durmuşlardır. Anadolu’da sergi açmanın bir zorunluluk olduğuna inanan sanatçılar, kenti köylülere tanıtmak ve kentle köylüler arasındaki kültürel farklılığı gidermek için çaba sarf etmişlerdir 1938’de CHP tarafından ülkeye yapılan geziler sadece manzara amaçlı değil, aynı zamanda çeşitli konuların ele alındığı bir dönem olmuştur. Nitekim bu gezide Türk kadın figürü resminin gelişimsel serüveni için, köy ve Anadolu yaşamına özgün temalar ve bölümler sunulmuştur. 1914 kuşağının Kurtuluş Savaşı sırasında halkın ve askerlerin durumunu kahramanlıklarını işleyen sahneler yer vermişler ve halkın yaşamını adeta bir günlük gibi anlatma yoluna gitmişlerdir. Kurtuluş savaşını ele alan ressamlarımızı aynı duygular sarmış, toplumun dramını, acıyı hissettirirken yaşanan vahşeti gözler önüne sermişlerdir. Özellikle kadın figürünün kullanıldığı kompozisyonlarda konu figürlerle başarılı şekilde anlatılmıştır. Figüratif anlatım ön planda olduğu konularda savaş izleyiciye gerçekçi bir şekilde anlatılmıştır. Sosyal gerçekçi bir yaklaşımla kurulan Yeniler grubunun resimlerinde de aynı hisler hüküm sürmüştü, toplumun sorunları göz önünde bulundurulmuş, olumsuzluklar ve acılar resme dökülmüş ve figüratif konular işlenmiş kadının gerçek yaşamına vurgu yapılmıştır (Sisli, 2015: 121).

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun talebelerinden olan bir grup 1947 Mayıs ayında Onlar Grubu adı altında bir grup kurmuş, öğretmenlerinden öğrendikleri Anadolu halkının yaşamını ele alan sanat serüveni yoluna devam etmişlerdir. Mehmet Pesen, Orhan Peker, Fikret Otyam, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Nedim Günsur, Hulusi Sarptürk, Turan Erol, Livy Stengali ve Fahrünnisa Sönmez tarafından oluşturulan grubun yegâne hedefi Anadolu’nun geleneksel yapılarını çağdaş batı sanatıyla harmanlamaktı (Serdar, 2009: 72).

III. BÖLÜM-BULGULAR VE YORUM

3.1. 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi Yorumları

Çağdaş Türk resminde 1950'lerden başlayarak sanatçıların dikkatini çeken soyut sanat akımları ile birlikte ressamlar resimlerinde yenilikçi stiller geliştirmeye başlamışlardır. Söz konusu yenilikçi stiller kadın figürünün birçok farklı açıdan sanat eserlerine konu olmasına neden olmuştur. Sanatçılar bu dönemde kadın figürüne yer verdikleri eserlerinde, kadın bedenini yalınlaştırmış, soyutlamış, silüet biçimine indirgemiş, basit formlarla deforme edilmiş çizgisel, lekesele şekilde betimlemişlerdir. Ayrıca birçok sanatçı da kadın figürünü geleneksel bağlamda ele almıştır. Minyatür ya da kübik gibi birbirinden çok farklı üsluplarla eser üreten sanatçılar, kadın bedeninin güzelliğini eserlerine yansıtmışlardır.

Kadın figürü, sanat tarihi boyunca resim sanatı eser örneklerinde sıkça konu olsa da XX. yüzyılın ortalarından bu yana ortaya konulan eserlerde estetik bir form olarak daha çok tercih edildiği dikkat çekmektedir.

Kadın figürü metafor olarak bir çok anlamı içeren bir resim formu olarak incelendiğinde, beden kavramına yüklenen anlamlar çeşitlilik kazanmıştır. Araştırma kapsamına alınan eserlerdeki kadın figürleri bir metaforik imge olarak değil, estetik bir form olarak görülmüş ve seçilmiştir. Bu araştırma kapsamında ele alınan sanatçılar; Ertuğrul Ateş, Adnan Turanî, Cemal Bingöl, Eren Eyüboğlu, Şükriye Dikmen, Mustafa Ata, Orhan Cebraioğlu, Ali Candaş, Akdoğan Topaçlıoğlu, Nurullah Berk, Mustafa Ayaz eserlerinde kadın imgesini estetik bir form olarak istikrarlı bir şekilde yorumladıkları için tercih edilmişlerdir.

3.1.1. Ertuğrul Ateş

Düşsel bir mekân içinde, kadın bedeni, insan ve doğa nesnelerini kompozisyonun ana ögesi olarak kullanan sanatçı, uçuşan bir kurdele motifi işlendiği resimlerinde, fantastik-gerçekçi olarak yansıtmaktadır.



Görsel 49 : Ertuğrul Ateş, Ayna Ayna Söyle Bana, 2007, 150x130 cm
Tuval Üzeri Yağlı Boya, ('Sanal', 2019).

Ertuğrul Ateş'in 'ayna ayna söyle bana' isimli tablosu 2007 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya yöntemiyle arka planı yeşil renkle boyanmış olan sanatçı, tuvalin orta kısmına bir kadın figürü yerleştirmiştir. Kahverengi tonlarında yapılan bu kadın figürünün yüzü bulanıklaştırılmıştır. Resimde silindirik şapka ve geometrik şekiller yer almaktadır. Eserdeki figürün etrafında formasal çizgiler figürle arka plan arasında bir bağ oluşturmaktadır.

Tuvalin sol alt köşesinde kahverengi bir leke bulunur. Eserin tam ortasındaki figürün belini saran geometrik şekle sıkıştırılan açık renkte mendile benzer bir desen yer alır. 150x130 cm boyutlarında olan bu eser kadın figürünü estetik olarak ele almıştır. Sanatçı dönemin yaşadığı sanat anlayışına bağlı kalarak modern formların doğal hallerini göstermektedir. Kadın figürü resmin vurgusunu oluşturmaktadır.

Ateş'in bu eserine bakıldığında kadının karmaşık dünyasını anlatırken beline sıkıştırmış olduğu açık renkteki mendiliyle saflığı ve temizliği vurgulamak istemiştir. Kadının karmaşık dünyasına atıfta bulunması açısından anlatımcılık ilkesini taşıdığını söyleyebiliriz. Soyut çizgi güce yaratması açısından biçimci ilkesini barındırmaktadır.



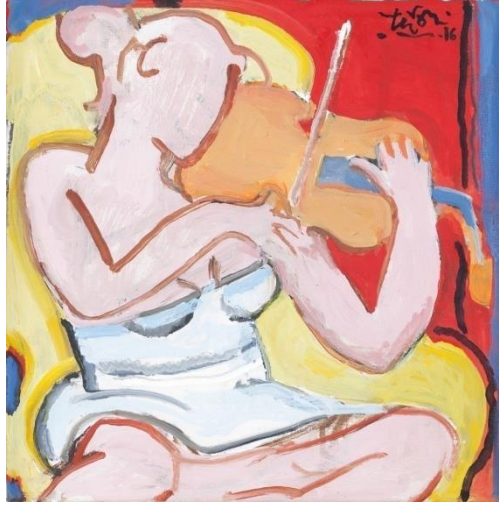
Görsel 50 : Ertuğrul Ateş, Büyük Balık, 1995, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 150x150 cm,

Ertuğrul Ateş'in 'büyük balık' isimli tablosu 1995 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılan bu eserde arka plan açık yeşil tonlarının hâkim olduğu görülmektedir. Eserin sağ köşesine yarım olarak resmedilmiş yan yana biri erkek diğeri kadın iki figürü yerleştirilmiştir. Bu figürlerin portreleri görülmemektedir. Tuvalin sol kısmında balık deseni yer almaktadır. Kırmızı yeşil ve sarı renklerin hâkim olduğu bu balık tuval düzleminde bir boşlukta yer alır. Eserin üst kısmı soyutlanmıştır. Eserin altında ise mavi, sarı ve gri tonlarında lekeler yer alır.

Çalışmada figürler arka planla bir bütünlük sağlamaktadır. Sanatçının bu eserde kadın ve balık figürünü bir arada kullanmış olmasıyla bereketi ve bolluğu temsil ettiğini söyleyebiliriz. Ateş 'in bu çalışmasına baktığımızda kadın ve erkek figürlerini resmetmesi sanatçının 'Havva' ve 'Adem' den etkilenecek mistik bir ifade kullanması açısından biçimci ve işlevsel ilkesini barındırmaktadır.

3.1.2. Adnan Turani

Sanatçı çalışmalarında şiirsel soyut, figürle bağlantısını dolaylı düzeylerde de tutmuş olsa, boyanın dokusal ilişkilerin yoğunlaştırmaya ve bu noktada fırça hareketleriyle yakalamaya yöneliktir. Çalışmalarında kullandığı kadın figürü boyayla bir bütünlük içerisinde oluşumun ortak etkilerini birlikte kullanır. Turanî, soyut resmin Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden olmakla beraber modern resmin önemli sanatçılarındandır (Sanal-14, 2019).



Görsel 51 : Adnan Turani, Keman Çalan Kadın, 2016, Prestuval Üzeri Yağlıboya, 34x34 cm, ('Sanal', 2019).

Çalışmada bir kadının oturur vaziyette keman çaldığı görülmektedir. Kadının üzerinde kısa beyaz bir elbise bulunmaktadır. Kadın figürünün yüz hatları pek belirgin olmasa da orta yaşlarda olduğu düşünülmektedir.

Çalışmada ağırlıklı olarak tercih edilen renk sarı, kırmızı ve beyaz renklerdir. Çalışma genel hatları ile yatay çizgiler ile oluşturulmuştur. Buna kadının oturuşu örnek olarak gösterilebilir.

Resimde bulunan kadın figürünün elinde yer alan keman remi sağ köşesine yerleştirilmiş olup kadın figürünün bu müzik aletini iyi kullandığını bizlere hissettirmektedir. Kübist tarzda yapılan eserde kontur çizgilerinin hâkim olduğu görülmekte olup bu nedenle biçimci kuram çerçevesinde yer aldığını söyleyebiliriz.



Görsel 52 : Adnan Turani, Figürlü Kompozisyon, 2006, Tuval Üzeri Yağlıboya, 90x90 cm, ('Sanal', 2019).

Resimde iki kadından birinin keman diğerinin ise piyano çaldığı görülmektedir. Keman çalan kadın ayakta durmakta diğeri ise bir sandalye üzerinde yüzü piyanonun tersine dönük bir vaziyette oturmaktadır. Kadınların birinin saçları toplu diğerinin ise dağınık olarak resmedilmiştir.

Resimde ağırlıklı olarak tercih edilen; mavi, siyah ve türkuaz renkleridir. Çalışmanın genel hatlarına bakıldığında da yatay ve dikey çizgilerin hâkim olduğunu görülür. Buna örnek olarak mekân gösterilebilir. Mekânla kadın figürleri arasındaki renklerin birbirleriyle uyum içerisinde olduklarından dolayı figürleri kontur çizgileriyle ön plana çıkarmıştır. Resimde biçimsel bozulmalar söz konusu olmuştur. Çalışmadaki ana vurgu ışık etkisiyle güçlendirilmiş kadın figürleri olup, kadınların duruş hareketi ile kendinden emin tavırlarıdır.

Eserde bulunan iki kadın birer enstrüman çalmakta ve ikisi de bu işi profesyonel olarak yaptıklarını göstermektedirler. İç mekânda konser veren bu kadınlar, ayakkabı ve kıyafet olarak birbirlerine yakın giyinmeleri bir ekip oldukları konusunda fikir vermektedir. Bu nedenle biçimci kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.

3.1.3. Cemal Bingöl

1950 yılından sonra sanatçı, tuvalin yüzeyini geniş ve düz renk parçalarıyla, dikdörtgen ve karelerden oluşan geometrik hacimlere bölerek, geometrik non-figüratif bir anlayışla çalışmalarını resmetmiştir. Bu soyut eğilim çağdaş Türk resminde saf bir şematizme yalın bir renk ve biçim düzenine yönelmiş olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlayışla ressam çalışmalarını yalınlaştırmıştır. Figürden soyuta bir eğilim görülmektedir (Sanal-11, 2019).

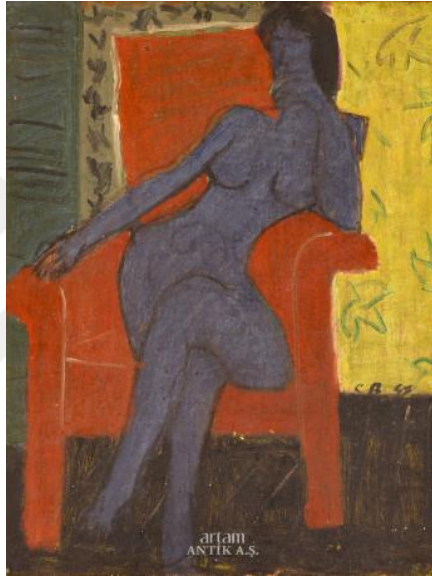


Görsel 53 : Cemal Bingöl, Üç Güzeller, 1954, Düralit Üzeri Yağlıboya, 70x55 cm,

Resimde üç genç kadının sahne gibi bir yerde el ele tutuşarak poz verir nitelikte durdukları görülmektedir. Bingöl'ün resmettiği kadınlar ince belli, uzun saçlı ve uzun boylu olarak resmedilmektedir.

Çalışmada ağırlıklı olarak tercih edilen renk mavi, siyah ve bej tonlarıdır. Çalışma genel hatları ile dikey çizgileriyle oluşturulmuştur. Buna arkadaki mavi renkte olan duvar ve kadınların saçları örnek olarak gösterilebilir. Çalışmada göze çarpan figürler arasındaki dar boşluklar resimde dikkat çeken bir unsur olmuştur. Bu nedenle resimde biçimsel bir orantısızlık söz konusu değildir. Resimdeki ana vurgu ışık etkisiyle güçlendirilmiş kadın figürü üzerindedir.

Eserde en çok dikkat çeken etki ise, çalışmada bulunan üç kadın figürleri duruşları bakımından kendilerinden emin bir vaziyette resme konumlandırılmışlardır. Nitekim bu kadınların fotoğraf çektirir gibi poz vermeleri bir sahne ortamında olduklarını anımsatmaktadır. Sağdaki ve ortadaki kadınların ellerini birleştirip havaya kaldırmaları bir şeyi ortak başardıklarını düşündürmektedir. Bu iki kadının yüzlerinin birbirlerine dönük olduğu düşünülürse bu kaniya daha kolay varılmaktadır. Sol taraftaki kadının kendine özgü duruşu yalnız olduğunu göstermektedir. Her ne kadar ortadaki kadın figürünün elini tutsa da bunu hissettirmektedir. Bu nedenle eser biçimsel kuram çerçevesinde yer almaktadır.



Görsel 54 : Cemal Bingöl, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1947, 45x34 cm, ('Sanal', 2019).

1943 tarihinde üretilen bu eser tuval üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Çalışmanın tam ortasında odak noktası olan turuncu koltuk üzerinde oturan nü kadın figürü yer alır. Bu kadın figürü resim genelini kaplar vaziyette ve ten rengi yerine mavi renkte boyanmıştır. Kontur çizgileri ile belirginleştirilen kadının saçları siyah renktedir ve ayak ayağı üzerinde oturur. Tuvalin sağ bölümünde sarı renk hâkimdir arkada belirsiz desenler bulunur. Resmin alt kısmı kahverengi tonlarında boyanarak zemin belli edilmiştir. Kadın figürünü eserlerinde sıklıkla kullanan sanatçının bu çalışması biçimsel kuram çerçevesinde yer almaktadır.

3.1.4. Eren Eyüboğlu

Sanat yıllarının ilk döneminde, Lhote estetiğinin ışığı altında inşacı (konstrüktif) anlayışla çalışırken, daha sonraki çalışmalarında, eşi Bedri Rahmi'nin sanatından etkilenen daha renkçi ve yöresel bir anlatıma yönelmiştir. Anadolu gezilerinden, özellikle Bursa ve yöresinden etkilenecek, yöresel yaşamı ve halk motiflerini, istikrarlı bir anlatımla yansıtmıştır. Renkçi ifadesiyle, biçimin hâkim etkisini ve kompozisyona kendi yorumunu yansıtarak eserler vermiştir. Daha sonra Türk kadın figürlerini çoklu olarak işlendiği çalışmalarında, kendine özgü bir üslup geliştirdi. Onun resimlerinde folklorik renklerin, halk sanatları çıkışlı motiflerin yer alması hiçbir zaman dekoratif ve yüzeysel bir nitelik taşımadı. Sanat yaşamı boyunca kırılğan, güzel, zarif olanın değil güçlü, sağlam yapıdaki biçimlerin etkisini de aldı. Sadeleştirilmiş, karakteristik özellikleri abartılmış kapalı formlarıyla resimlerinde hep kendisi olarak kaldı. Resimleri ve desenleri dışında, 1979 yılına kadar çeşitli malzemelerle çok sayıda duvar panosu yaptı.



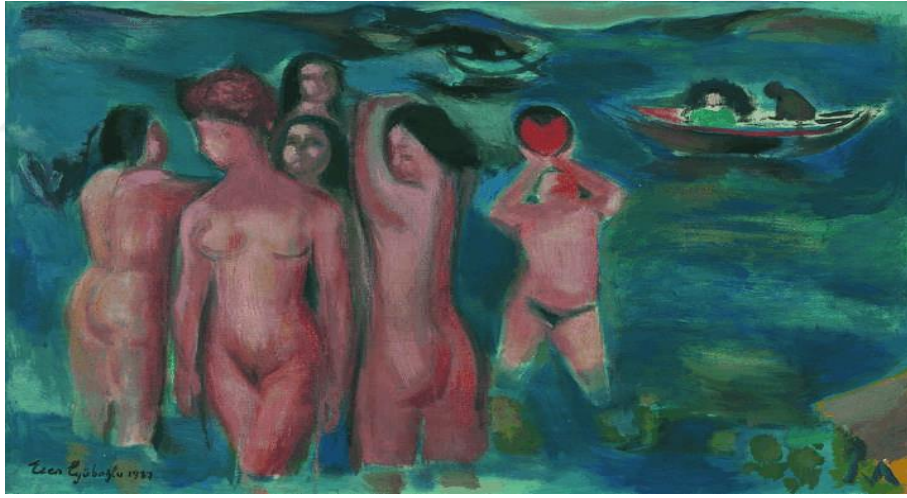
Görsel 55 : Eren Eyüboğlu, Figürlü Kompozisyon, Kâğıt Üzeri Yağlı Boya, 50x59 cm, ('Sanal', 2019).

Kâğıt üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış bir resimdir. Eser, çağdaş ve modern sanat müzayedesini bulmaktadır. Bu resimde saz çalan kadın anlatılmaktadır. Eren Eyüboğlu'nun 'figürlü kompozisyon' adlı resminde siyah etekli, açık cepkenli, yeşil eşarpı ve elin de sazıyla bir kadın figürü yer almaktadır. Arkadaki koyu fon bir kilimi

andırır ve fondaki kilim Anadolu'nun yöresel motiflerinin izlerini taşır. Sanatçının bu çalışmasında, onun biçim olgunluğu ve renkçi anlayışla oluşturduğu kadın figürü ile fonda kullanılan kırmızının yoğunluğunu görmek mümkündür.

Sanatçı yaşadığı dönemin sanat anlayışına bağlı kalarak Anadolu'nun kadın figürünü; giysi ve dekorlarıyla bir bütünlük oluşturmuştur. Sanatçı, yöresel konu ve motifleri biçim anlayışıyla başarılı bir şekilde ele almıştır. Bu eser yöreselliğe ve halk sanatlarına ilginin estetik bir sonucudur.

Bu resimdeki sazı, arkadaki kilim motifi ve köylü kadının kıyafetleriyle, Anadolu kokar. Resimde yer alan yöresel öğeler: Türk kültürünün vazgeçilmez enstrümanı olan saz, yine Türk kültürün de yer alan stilize edilmiş görüntüsüyle kilimdir. Bu eserde kadının kafasını sol tarafa çevirmiş olması ve boynunun kalın resmedilmesi Anadolu kadınının güçlü yanını yansıttığından dolayı biçimci ilkesini taşıdığını söyleyebiliriz.



Görsel 56 : Eren Eyüboğlu, Plaj, 1987, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 62x96 cm, ('Sanal', 2019).

Resimde beş genç kadının denizde kırmızı bir top ile oyun oynadıkları görülmektedir. Altıncı kadının arkası diğer beş kadına dönük şekilde resmedilmiştir. Kadınların bulunduğu denizin biraz daha açıklarında bir sandal görülmektedir.

Resimde ağırlıklı olarak kullanılan renk tonu mavi, yeşil ve ten rengi tonlarıdır. Resim dikey ve yatay lekelerden oluşturulmuştur. Denize bakıldığında yatay lekelerin hâkimiyeti görülmekte, kadın figürlere bakıldığında ise dikey lekelerin hâkim olduğu

görülmektedir. Resimde göze çarpan geniş boşluk, biçimsel olarak resim merkezinde ağırlığı biçim tarafına, yani kadınların durduğu resmin figürsel sol alanına vermektedir. Resimdeki ana vurgu ışık etkisiyle güçlendirilmiş kadın figürleri üzerindedir. Çalışmada en çok dikkati çeken etki ise, kadının duruş hareketi ile yüzünü yere eğmesidir. Oran orantı olarak değerlendirdiğimizde denizi oluşturan büyük boşluk ile figürler arasında bir uyum söz konusudur.

Altı kadının nü bir biçimde denizde olması havanın çok sıcak olduğunu anımsatsa bile, resmin arka kısımlarındaki tonlama havanın kapanacağını anımsatmaktadır. Resimdeki yüzü dönük olan kadının bir durum yüzünden plaja doğru yürüdüğü görülmekte ve arkadaki üç kadının da plaja yürüyen kadına baktıkları görülmektedir. Bu çalışmada yer alan kadın figürlerinin yüzleri farklı yerlere baktıklarından dolayı bir arada olsalar bile ilgilerini farklı alanlara verdikleri görülmektedir. Dış mekânda resmedilen bu nü kadın figürleri biçimsel kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir

3.1.5. Şükriye Dikmen

Sanat anlayışında ‘desen’ kavramı, çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. Alışık olduğu teknikler, yağlıboya çalışmalarındaki kendine özgü ifadesi gözlemlenebilmektedir. Bu özgü ifadeyi bilinçli olarak gerçekleştiren Dikmen, kontrplak, duralet ve mukavva gibi malzemeleri kullanmıştır. Yalınlaştırmış keskin hatlı figürleri, kullandığı tahta panolar üzerine ince boya katları biçiminde işlemiştir. Yalın anlatım gücünü seçen sanatçı figürlerin iç dünyalarını yansıtmaya özen göstermiş ve tüm sanatsal yaşamı boyunca kendisine az çizgi ile çok şey anlatmayı ilke edinmiştir. Nülerinde, portre ve çiçek çalışmalarında sade bir çizgi ile arındırılmış, yalınlaştırılmış ve anıtsallaştırılmış biçimler kompozisyonlarında var olmuştur. Türk kadınının ötesinde; kıyafetler, saç kesimleri, kullanılan aksesuarlarla çağdaş, eğitilmiş ve modern kadın imajına yakınlık duyduğu söylenebilir (Sanal-13, 2019).



Görsel 57 : Şükriye Dikmen, Nü, Kontraplak Üzeri Yağlı Boya, 62x96 cm, ('Sanal', 2019).

Resimde genç bir kadının çıplak (nü) olarak ayakta resmedildiği görülmektedir. Kadın sağ bacağına tüm vücudunu yaslayarak elleri arkaya gelecek şekilde durmaktadır. Kadının saçları ve kadınlık organı pembe renktedir.

Çalışmada ağırlıklı olarak tercih edilen renk mavi, siyah ve pembe tonlarıdır. Çalışma genel hatlarıyla dikey çizgilerden oluşturulmuştur. Buna arkadaki siyah renkte olan dallar örnek olarak gösterilebilir. Mekânda yer alan dal ve yapraklar mekanı parçalara bölmüştür. Mekânla kadın figürü arasında kurulan estetik yansıma kontur çizgilerinin netliğinden kaynaklanmaktadır.

Resimdeki kadının arka kısmındaki yapraklı siyah dallara bakıldığında, bilinçsel olarak kötü bir durumun onu çevrelediği hissedilmektedir. Bu kanıyı destekler nitelikte olan bir diğer durum ise, kadının yüzünün hüzünlü bir biçimde

yere doğru bakmasıdır. Çalışma biçimsel kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.



Görsel 58 : Şükriye Dikmen, Nü, Pres tuval Üzeri Yağlı Boya, 80x64 cm, ('Sanal', 2019).

Resimde orta yaşlarda çok şişman denilmeyecek kadar kilolu bir kadının ayakta çıplak olarak durduğu görülmektedir. Kadının sağ elinde iki dala ayrılmış kavanozun içerisinde çiçek görünmektedir. Sağ bacağının üzerine doğru ağırlığını vermiş olan kadın, boynu eğik bir biçimde durmaktadır.

Resimde ağırlıklı olarak kullanılan renk mavi, yeşil ve siyah tonlarıdır. Resmin geneline dikey çizgilerin hâkimiyet sağladığı görülmektedir. Bu duruma kadının duruşu ve arkadaki duvarlar örnek olarak gösterilebilir. Resimdeki ana vurgu ışık etkisi ile güçlendirilmiş kadın figürü üzerine endekslenmiştir.

Kadının elindeki çiçeklerin aşağı doğru bakması, figürün boynunun büküklüğü ile orantılı bir biçimde resmedilmesi resme bir hüznün havası katmıştır. Tüm vücudunu sadece sağ ayağına vermiş olması bir yorgunluğu temsil ettiğini düşündürmektedir. Ayrıca kadının ayakları ile elindeki çiçeğin yönlerinin birbirlerine benzemesi, geleneksel olarak aşkı ve zarafeti simgeleyen bir imge haline dönüşmüştür. Kadın figürünün arkasında yer alan geniş renkler lekesel olarak mekân duygusunu yansıtmaktadır. Bu çalışmaya bakıldığında kadın figürünün estetik duruşuna karşılık, duygusal içeriğini de yansıtmış ve dolayısıyla biçimsel kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.

3.1.6. Mustafa Ata

Figürü çalışan sanatçının resimleri sanata başladığı yıllardan beri dışavurumcu ve renkçidir. Başta biçimin ön planda olduğu kompozisyonları çalışma ve deneyimiyle

biçimin neredeyse ikinci planda tutulduğu yeni bir anlatıma doğru gitse de renk kaçınılmaz elemanıdır. Geniş fırça tuşlarının egemen olduğu bir teknik doğrultusunda, figürü aktif bir devingenlik imajının temel ögesi olarak değerlendirdiği resimlerinde, yüzey ve espas ikilemi görsel bir sorunsallık kapsamında ele alınmakta ve renkçi bir anlayışla çözümlenmektedir (Sanal-17, 2019).



Görsel 59 : Mustafa Ata, Çok Boyutlu Yaşam, 1989, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 102x84 cm, ('Sanal', 2019).

Mustafa Ata 'çok boyutlu yaşam' isimli tablosu 1989 yılında, tuval üzerine karışık teknikle yapılmıştır. Fonu siyaha boyayan sanatçı, tuvalin tamamını kaplan iki figür yerleştirmiştir.

Süreklilik arz eden fırça izleriyle kurulmuş, figür kökenli soyutlamasıyla öne plana çıkmaktadır. Tek renkten oluşan zemin üzerinde figüratif yapıların karşıtlık içeren gerilimli ilişkilerini resmeden Ata, dinamik karakterli dışavurumcu bir etkinin peşindedir.

Biri bayan öbürü erkek olan bu çalışmada, figürler de bulunan kırmızı, sarı, mavi, lila az da olsa yeşil ve turuncu kullanılmıştır. Daha çok bireysel varoluş sorunu üzerinde odaklanan çalışmalarında Ata'nın kimlik ve cinsiyet tartışmalarına da denk düşen bir nihilist tavır içinde olduğu sezilenir. Belirli ölçüde karamsarlık ve kasvet de içeren bu fantastik figür yorumlamalarının, psikolojik kavramlarla açılmanabilecek bir gerilimle yüklü oldukları açıkça görülmektedir. Bu çalışma, süreklilik içindeki

soyut kurgunun, mekânsız ve nesnesiz bir bağlama sürüklenen ileri derecedeki bir örneği olarak nitelenebilir. Sanatçının bu eserine baktığımızda soyutsal figürler kullanması nedeniyle işlevsellik kuramına bağlı olduğunu söyleyebiliriz.



Görsel 60 : Mustafa Ata, Figürlü Kompozisyon, 1988, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 60x80 cm, ('Sanal', 2019).

Mustafa Ata 'figürlü kompozisyon' isimli tablosu 1988 yılında, tuval üzerine yağlıboya teknikle yapılmıştır. 60x80 cm boyutlarında yapılan bu çalışmada; dizi ve elleri üzerine çökmüş kadın figürü görülürken, üzerine yerleştirilmiş bir hayvan figürü yer almaktadır. Düz mekân da uygulanmış figürler renkli ve lekesel olarak konumlandırılmıştır. Mekânda hardal sarısı zemini oluştururken figürlerde kullanılan sarı, kırmızı, yeşil, mor ve mavi renklerine hâkimdir.

Sanatçının çalışmasına baktığımızda renk kaçınılmaz eleman olmuştur. Geniş fırça tuşlarının egemen olduğu bir teknik doğrultusunda, figürü aktif bir devingenlik imajının temel ögesi olarak değerlendirdiği bu çalışmada, yüzey ve espas ikilemi görsel bir sorunsallık kapsamında ele alınmakta ve renkçi bir anlayış ile çözümlenmektedir. Ata'nın bu çalışmasında mekân olgusu görülmemektedir.

Kadın figürünün üzerine yerleştirilmiş olan hayvan figürü ise cinsel sorgulamaya gönderme niteliğin de resmedilmiş olabilir bu nedenle işlevselliği açısından biçimci kuram çerçevesinde değerlendirilebilir.

3.1.7. Orhan Cebraioğlu

Klasik Batı resim eğitimi paralelinde, izlerini halı, kilim ve nakışlardan alan 10 yılı aşkın bir süre, küçüklü büyüklü yüzlerce eskiz, kompozisyon, eskiz çalışmaları

yapmıştır. Minyatür dilinin saf renkleri, ışık-gölge ve perspektiften arındırılmış biçimlendirme dili, kaynağını doğu mistisizminden, divan edebiyatından alan konuları, girift kompozisyon kurguları çalışmalarının yapısal-plastik öğelerini oluşturmaktadır. 2008 yıllarında kadın figürü resmeden sanatçı Divan edebiyatının Leyla-Mecnun dizisinden etkilenecek yaptığı ‘Narlı Kız’ serisi Cebraioğlu’nun kadın figürünün minyatür dilini estetik bir kaygıyla çalışmalarına yansıtmıştır. Daha sonraki yıllarda felsefi çözümlemeler içerisinde soyut sanata dönmüştür (Sanal-20, 2019).



Görsel 61 : Orhan Cebraioğlu, Narlı Kız, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 70x40 cm, (“Sanal”, 2019).

Cebraioğlu’nun 2008 yıllarına ait eserinden biri olan ‘Narlı Kız-3’ 70x40 cm boyutlarında yapılmıştır. Eser Yunanistan da özel bir koleksiyonda yer almaktadır. Esere yerleştirilmiş kadın figürünün elinde bir adet nar bulunmaktadır. Kadın figürüne baktığımızda başından aşağıya doğru uzanmış örtüyü andırmakta olup, kapalı olarak resmedilmiştir. Kadın figürünün ağzı işlenmemiştir. Fon da lekesel olarak kullanılan sıcak soğuk renklerin hâkimiyetini görmek mümkündür.

Eserdeki poetik yaklaşım kadın formunda estetik bir objeye dönüşmüştür. Eserde kullanılan nar simgesi kadın güzelliğinin gizemli sırina vurgu yapmaktadır. Kadın figüründe ağzının işlenmemiş olması ve gözlerinin kapalı olarak resmedilmiş olması düşselliği ifade eder niteliktedir. Forumsal olarak bu resimdeki kadın tipi minyatür sanatındaki kadın tiplerine benzemektedir. Divan Edebiyatı ve Leyla-

Mecnun dizisinden etkilenerek yaptığı eserlerinden biridir. Sanatçının eserin de kullandığı nar simgesini kullanması anlatıcı kuramı yansıtmaktadır.



Görsel 62 : Orhan Cebraioğlu, Narlı Kız-1, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 50x30 cm, ('Sanal', 2019).

Sanatçının bu çalışması 2008 yıllarına ait eserinden biri olan 'Narlı Kız-1' 50x30 cm boyutlarında yapılmıştır. Eser Yunanistan da özel bir koleksiyonda yer almaktadır. Diğer çalışmada olduğu gibi bu çalışmada da kadın figürü tablonun bütününe hâkimiyet sağlamaktadır. Kadın figürünü betimlediğimiz de elinde bir adet nar bulunmaktadır, kadın figürünün başı öne doğru hafif şekilde eğik olmasına rağmen ağzının işlenmediğini görmekteyiz. Kadın figürünün başında sanki bir sarık varmışçasına kapalı olarak resmedilirken fonla sarık adeta bir bütünlük oluşturmaktadır.

Açık bir kompozisyon olan bu çalışma da kadın bedenini yarım şekilde resmedilirken göğüslerinin açık bir şekil de işlenmiş olduğunu söyleyebiliriz. Diğer çalışmaya nazaran bu çalışmasın da Cebraioğlu'nun leke hareketlerin daha geniş yüzeylerde kullandığını söylemek mümkündür.

Eserdeki şiirsel yaklaşım kadın formunu estetik bir forma dönüştürmektedir. Kadının elin de tuttuğu nar simgesi ise kadının güzelliğine ve gizemli duruşuna vurgu yapmak istemiştir. Çalışma da yer alan kadın figürü minyatür kadın tiplerine benzemektedir. Kadının gizemli duruşuna vurgu yapmak isteyen sanatçı anlatımcı kuram çerçevesinde değerlendirmiştir.

3.1.8. Ali Candaş

Candaş çalışmalarında figürü ana motif olarak kompozisyonlarının merkezine oturturken figürü sanatsal motife yedirerek gizlemekte ve farklı biçim kavrayışları içine almaktadır. Sanatçı renkçi fırça tuşlarında genellikle kırmızı, mavi ve turuncuya ağırlık vermektedir. Renklerle yarattığı estetik vurgusunun kavrayıcı etkisindedir. Son yıllara doğru sanatçı daha soyutsal derinlikte resimler yapmaktadır (Sanal-16, 2019).



Görsel 63 : Ali Candaş, Soyun Güzelim, 2007, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 55x55 cm, ('Sanal', 2019).

Ali Candaş'ın 'soyun güzelim' isimli tablosu 2007 yılında, tual üzerine yağlı boyayla teknikle yapılmıştır. Fonu açık tonlara boyayan sanatçı, eserin de nü kadın figürünü, ana motif olarak ele almıştır. Başı öne eğik oturmakta olan kadın figürünün ayak kısmı lekesele olarak işlenmiştir. Fon da mekân etkisi oluşturmak adına simetrik olarak çizgi atılmıştır.

Ali Candaş'ın bu eserin de renk bağlamında gözlemlenen olgu; turuncu, mavi, mor ve kırmızı gibi uygulanmış renklerin arasına giren gri ve beyazın oluşturduğu estetik vurgusunun kavrayıcı etkisidir. Figürü açık tonlarda lekesele olarak ifade eden sanatçı mekânın ya da figürün oluşumunu değil, ışığın etkisini tıpkı barok döneminden etkilenecek ele almıştır. Kadın figürünün poz verir nitelikte resmedilmesi hem anlatımcı hem de işlevsel kuram çerçevesinde değerlendirilebilir.



Görsel 64 : Ali Candaş, Kıvrak Güzel, 2007, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 45x45 cm, ('Sanal', 2019).

Ali Candaş 'kıvrak güzel' isimli tablosu 2007 yılında, tuval üzerine yağlı boya teknikle yapılmıştır. Bu eser 45x45 cm boyutlarındadır. Tuval de çapraz bir şekilde yerleştirilmiş nü kadın figürü yer alırken; figürün başını ve kollarının görünmediğini söyleyebiliriz. Fonun da üç ayrı renk geçişleri vardır. Yatay bir şekil de kullandığı kırmızı leke çalışmanın en vurgulayıcı yerini oluşturmaktadır. Kadın figürünü kırmızının içerisinde beyaz, gri tonlarındaki renklerle oluşturulmuştur. Candaş'ın, kadın figürünü lekese hareketlerle deforme ettiğini söylemek mümkündür. Açık bir kompozisyondur. Kırmızı rengin üzerine deforme ettiği nü kadının formsal özelliklerine vurgu yapmak istemiştir. Sanatçı dönemin sanat anlayışına bağlı kalarak lekese hareketlerle estetik formları yakalamaya çalışmıştır. Bu nedenle biçimci kuramı yansıtmaktadır.

3.1.9. Akdoğan Topaçoğlu

Birleşmiş ressamlar ve heykeltıraşlar derneği ve güzel sanat eseri sahipleri meslek birliği üyesidir. Anlık fırça hareketleriyle, çizgilerle, boya ve renklerle geçen zamanlar istediği estetik ve şiirsel duyguyu elde edene dek sürmektedir. Fon da dingin ve soyut lekenin önünde güçlü bir etkiyle öne çıkan kadın figürleri, atlar, keçiler ve diğer tamamlayıcı öğelerle soyut ve somut arasında bağ kurmaktadır. Lekeci, figüratif tarzındaki çalışmalarında öne çıkarmak istediği vazgeçilmez unsurların başında duygu ve hareket gelmektedir (Sanal-19, 2019).



Görsel 65 : Akdoğan Topaçlıoğlu, 2015, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 150x200 cm, ('Sanal', 2019).

Sanatçı tablosunu 2015 yılında tuval üzerine akrilik boya tekniği ile yapmıştır. 150x200 cm ebatlarında olan bu çalışma da tüm yüzeyi bir bütün olarak beyaz renkle resmedilmiştir.

Resme baktığımızda önde oturmuş bir kadın figürü görülmektedir. Figürün etrafında kalan boş alanlar da keçiler dikkatimizi çekmektedir. Tuvalin sol tarafında kalan keçilerden birinin üzerin de gene çizgisel olarak bir kadın figürü yerleştirilmiştir. Önde oturan kadın figürü ve figürün arkasına kalan keçiler siyah olarak fonsallaştırılırken, keçilerden bazıları ve keçinin üzerinde oturan kadın figürü çizgisel olarak resmedilmiştir.

Resmin ana merkezini oluşturan kadın figürünün belinden aşağıya doğru uçuşan kısa ve kırmızı eteğiyle dikkatimizi çekmektedir. Bu figür de mekan olgusunu oluşturan yer ise mavi renkle vurgulanmıştır. Figürün göğsünün dışında kalan yere lekese hareket ile sarı rengi uygulandığı görülmektedir.

Sanatçının öndeki figürle arkadaki keçileri konumlandırmasına baktığımızda ise mekân olgusunu perspektifle bizlere yansıttığını görmekteyiz.

Topaçlıoğlu'nun bu çalışmasında lekese ve çizgisel hareket formları görülmektedir. Lekese hareketlere baktığımızda ise resimdeki figürleri durağan bir zaman kavramı içerisinde değerlendirmiştir.

Eserlerini duygularıyla ifade eden sanatçının çalışmasında kullandığı keçi figürleri ise onun çocukluğundan kalan bir duygu yüklemesidir. Çalışma anlatımcı ve biçimci kuram çerçevesine değerlendirilmiştir.



Görsel 66 : Akdoğan Topaçlıoğlu, 2018, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 100x60 cm, ('Sanal', 2019).

Aktodağan Topaçlıoğlu'nun tablosu 2018 yılında tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır. Çalışma 100x60 cm boyutlarındadır. Çalışmaya ilk baktığımızda tüm yüzey bir bütün olarak algılanmakta, daha sonra ise göz kadın figürü üzerinde tek tek yoğunlaşmaktadır. Ön plana yerleştirilmiş olan yarı dönüş pozisyonunda, sol eli saçları arasında ve ayakta resmedilmiş yarı nü kadın figürü yer almaktadır. Figürün saçları portrenin yarısını kapatmıştır. Tuvalin sağ üst köşesine yerleştirilmiş olan at başı yer almaktadır.

Kahverengi tonlarının hâkim olduğu bu çalışmada açık renklerle işlenmiş olduğunu, koyu tonlarla da anlatımın güçlendirildiği görülmektedir. Kahverenginin en koyu hallerini lekesel olarak kadın ve at figürlerin de netleştirilmiştir. Ressamın lekesel fırça izleri ve rastlantısal akıtmalardaki amacı çalışmaya estetik kaygı kazandırmaktır. Çalışma biçimci kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.

3.1.10. Nurullah Berk

Sanatçının çalışmalarında yalınlık, hacimsel değerlere yer vermeyiş, figürleri geometrik parçalar ile çözümlemektedir. Berk, geleneksel sanatlara ait süsleme öğelerini de uygulamaktadır. Çalışmalarında biçimsellikle, minyatürlerle ve hatlarla

oluşturduğu içsellik sanatçının kimliğini ortaya koymaktadır. Kadın figürlerdeki dekoratif ifade değişkenliğidir. Figüratif çalışmalarında yüzler de genellikle minyatüre benzeyen tiplerin olduğu, kollar ve ellerde kübist bir yapı görülmektedir. Renkler konturlarının arasında düz yüzeyler oluşturmaktadır. Minyatürlerle kübizm arasında ki ikilem açıkça izlenmektedir (Sanal-10, 2019).



Görsel 67 : Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kadın, 1977, Tuval Üzeri Yağlı Boya, ('Sanal', 2019).

Nurullah Berk'in 'Gergef İşleyen Kadın' isimli çalışması 1977 yılında tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır. Çalışmaya baktığımızda ilk dikkat çeken nokta eserin tam ortasına yerleştirilen kadın figürüdür. Arka planda şeritli bir pencere bulunmaktadır. Kadın figürünün saçları siyah ve beliklidir. Üzerinde kırmızı bir kazak bulunmaktadır. Başı öne doğru eğik olan kadın figürü sağ eliyle halı motifi işlemektedir. Tuvalin yarısını kaplayan bu halı motifleri sanatçının kendine has yorumudur. Bu motiflerde kullanılan mavi renk tonları arka planda da geometrik şekil de kullanılmıştır.

Çalışmanın genelin de kontur çizgilerine rastlamak mümkündür. Eserde pastel tonları hâkimdir. Sanatçının dönem sanat anlayışına bağlı kalarak yöresel öğeleri barındırdığından dolayı biçimci kuram içerisinde değerlendirilmiştir.



Görsel 68 : Nurullah Berk, Oturan Nü, 1980, Tuval Üzeri Yağlı Boya, ('Sanal', 2019).

Berk'in 'Oturun Nü' isimli tablosu 1980 yılında tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Tuvalde yer alan nü kadın figürü sağ eliyle başını tutar şekilde karşıya bakmakta ve sol bacağını sağ bacağının arkasına koyduğu görülürken oturur pozisyonda resmedilmiştir. Tuvalin sağ köşesinde halı motiflerine benzer bir desen yer alır. Tuvalin sol tarafın da ise yeşil renkte kumaş kıvrımları bulunmaktadır. Nü kadın figürünün oturmuş olduğu sandalyenin gölgesi bordo renkte ve zemin kırmızıya boyanmıştır.

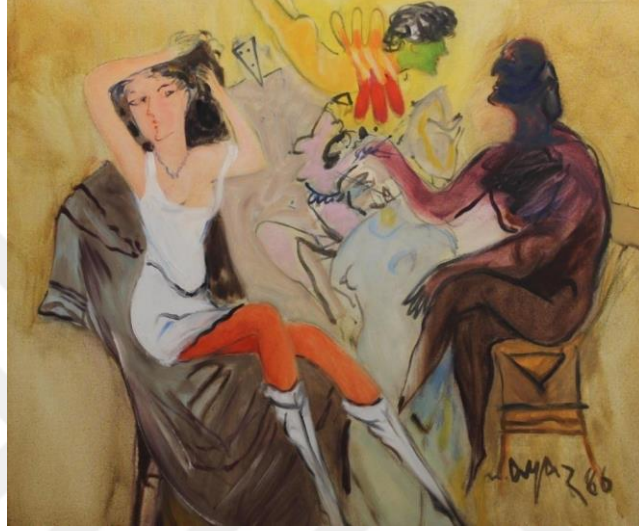
Sanatçının çalışmasına baktığımızda geometrik formların hâkim olduğunu görmekteyiz. Nü olarak yapılan kadın figürü formsallaştırılmıştır. Kadın figürünün kollarının kaslı olarak resmedilmesi kadının güçlü yönünü aktarmak istemesindendir.

Sanatçının tuvalin de yer yer Türk motiflerine denk düşmemiz yöreselliğe ilginin estetik bir sonucudur. Bu nedenle biçimci kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.

3.1.11. Mustafa Ayaz

1960'lardan günümüze kadar sanatında değişmeden kalan üç öge unsuru desen, renk ve ritim duygusudur. 1970 öncesi resimlerinde lekeci bir tutumu benimsesede 1970 sonrasında resimsel çizginin kaligrafik değerleri üzerinde

yoğunlaşmıştır. 1975'ten sonra soyuttan somuta doğru bir değişim görüldü, özellikle kadın figürlerini resmetmiştir. Figürlerinde kaligrafik çizgi estetiğini terk etmedi. Çalışmalarının dramatik yanını öne çıkarmamıştır. Renge ilişkin özellikleri önemsemi ve rengin tadını duyumsatmaktadır. Resminin ana konusunu olan 'kadın'ı' sosyal çevrelerde ve değişik ortamlarda ana konu olarak çalışmalarını oluşturdu. Devingen anlatımı, fantastik öğeleri arasında kadın figürünü çalışmaktadır (Sanal-15, 2019).



Görsel 69 : Mustafa Ayaz, 1986, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 50x86 cm, ('Sanal', 2019).

Mustafa Ayaz'ın eserlerinde öne çıkan ayırt edici özellik başköşeye oturttuğu kadın figürleridir. Kadın imgesini estetik ve resimsel biçime daha uygun bulan Ayaz'ın resmettiği kadınlar, doğadaki kadınlara sanatsal açıdan bakışının bir analizi ve sentezi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendine özgü yorumlamayla kadınları resmeden sanatçı için kadının optik görüntüsünden ziyade onun ele alınmış biçimi ve özgün bir şekilde yorumlanması önem taşımaktadır.

Tual üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan bu çalışma 50x86 cm ebatlarında yapılmış eser Mustafa Ayaz vakfı plastik sanatlar müzesinde bulunmaktadır. Resme baktığımızda ressamın figüratif çalışmalarından biridir. Burada iki kadın figürü görülmektedir. Renkli resmedilen kadın figürü elleriyle saçları arasında kafasını hafif sağa çevirmiş ve gözleriyle sola bakmaktadır. Tek renk olan figür ise bacak bacak üzerine atmış sol elini bacağının üzerine bırakmış ve sağ elini kırmış şekilde elinde

tuttuğu bir nesne bulunmaktadır. Resmin arka planında yer alan soyutlanmış iki adet nü figür bulunmaktadır.

Sanatçı çağdaş Türk resim sanatının sanat anlayışına bağlı kalarak modern kadınları, model alıp gündelik hallerini yansıtmaktadır. Kırmızı, sarı, kahve, yeşil, beyaz, siyah renkleri kullanmıştır. Renkler resmin ön ve arka planında tekrar ettiği ve kompozisyon yüzeyine yayıldığı için bir ahenk oluşturmaktadır. Özellikle ön sırada oturan kadın figüründeki kıyafetlerde kullanılan renkler baskın ve net bir şekilde kullanılmıştır. Resme bakıldığında tuvalin sağında kalan figürün daha soğuk ve tek renk adeta bir Barok üslubu tarzında yansıtıldığı görülmektedir. Resmin zemininden yüzeye doğru çıkarken renklerin canlı halinde artış görülmektedir. Resmin geneline bakıldığında sarı ve soğuk tonlar hâkimdir. Ayaz'ın bu resmine bakıldığında doku kullanmadığını anlıyoruz.

Bu çalışmasında kontur çizgilerinin hâkim olduğunu görmek mümkündür. Resimde kullanılan yöntemde çizginin her halini görmek mümkündür. Bu resimde perspektifin varlığından söz etmek şöyle mümkündür; resimde öndeki figür de kullanılan canlı renklerin yanı sıra diğer figürün tek ve koyu renk olması perspektifin renk oyunları ile ifade edildiğini göstermektedir. Resmin vurgusu öndeki iki kadın figür de toplanmaktadır.

Ressam bir sanat ortamında estetiği ifade eden kadın figürünü resmetmekte olduğu bir anı göstermektedir. Resmi yapılan figürün renklerin canlı kullanılması ressamın o figürü ortaya çıkarmak istemesiyle alakalıdır. Resimde figürün resmini yapan sanatçının koyu renk kullanılması bize sanatçıdan çok sanatın ön planda olması gerektiği vurgulanmaktadır. Arkada kullanılan soyut nü çizimler ise ressamın hayal gücünde canlanan görüntülerin tuval üzerine yansımalarıdır.

Eser çağdaş sanat ortamında kadın ve estetiğin açıklanamaz döngüsünü anlatmak ve anlamlandırmak için Anlatımcı kuram ilkesini taşıdığını söyleyebiliriz.



Görsel 70 : Mustafa Ayaz, 1999, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 60x60 cm, ('Sanal', 2019).

Resimde genç yaşlarda bir kadının arkası çokta belirgin olmayan bir mekânda bir sandalye üstünde oturduğu görülmektedir. Resimdeki genç kadın sol kolunu iki bacağının arasına, sağ elini ise sandalyenin kenarına koyarak vücudunu koluna doğru dayamıştır.

Resimde ağırlıklı renk mavi, kırmızı ve siyah renkler hâkimdir. Resmin genelinde yatay çizgilerin hâkim olduğu görülmektedir. Çalışmadaki ana vurgu ışık etkisiyle güçlendirilmiş kadın figürü üzerindedir. Özellikle kadın figürünün arka planı mavi, siyah tonlarında lekelerle soyutlanmıştır. Kadın figürü resmin sol tarafına yerleştirilmiştir.

Çalışmanın sağ bölümde masa üzerinde bir vazo ve vazanın üzerinde bir melek perisi yer alır. Kompozisyona bakıldığında mekânda resmedildiği görülmektedir. Eser açık kompozisyonla yapılmıştır. Bu nedenle anlatımcı kuram çerçevesinde yer almaktadır.

IV. BÖLÜM-UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Büşra Nur Aslan'ın Uygulama Çalışmalarında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi

Ana Tanrıça doğurganlık simgesi olarak kabul edilmiştir. Tek tanrılı dinlerin ortaya çıkışından sonra, kadın imgesi, yeniden yorumlanmıştır. İdeal kadın, kutsal anne Meryem ana ve tövbekâr Maria Magdalena'dır. Avrupa'nın ekonomik ve kültürel yapısını değiştiren Rönesans döneminde, Hümanizm felsefesinin etkisiyle, kadın imgesinin zenginleştiği görülmektedir. Burjuva ve aristokrat kadın imgeleri yansıtılırken diğer taraftan mitolojik öykülerin betimlendiği resimlerdeki çıplak kadın imgeleri güzelliği ile yer almaktadır. 19. yüzyılda yaşanan endüstri devrimi, işçi sınıfını ortaya çıkarır ve bu dönemde çağın sanat anlayışı içerisinde alt sınıf kadınlarının gerçekçi betimlemeleri yapılmıştır. Toplumun her kesiminden kadınlar genç, yaşlı çocuk içinde bulundukları toplum statüsünü gösteren konular içerisinde resimlere konu olmuştur. 20. yüzyılda, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, Batı'nın tüm ekonomik ve toplumsal yapısını değiştirmiştir. Böylelikle modernizmin getirdiği toplumsal değişim kadın imgesi göstergeleriyle sanata da yansımıştır. 1950'lere gelindiğinde de kadın imgesini yorumlayan sanatçılar kişisel kimliklerini belirler nitelikte eserler vermeye başlamışlardır. Soyut sanat akımında kadın imgesi soyutlanarak tüm arka plan çağrışımlarını geride bırakıp estetik bir obje olarak resmin konusu olmaya başlamıştır.

Büşra Nur Aslan da çağdaş Türk resim sanatı içerisinde de kadın imgesini nesneleştirerek çalışmalarında estetik bir form olarak kullanmıştır. 'Arketip Pozlar' serisi kendine özgü bir yorumla yapılmıştır. Burada uygulanan üslup sanatçının; mekânda uyguladığı geniş leke hareketleri içerisinde de estetik form olarak kadın imgesiyle mekân arasını da oluşturmak istediği uzaysal bir boşluk duygusu yaratmaktır. Yarı soyut duygusu verilen çalışmalar da 'nesne' ile 'özne' arasını da deneysel bir sentez yapmaktır. Renklerin aktifliği lekelerin 'hegemonyası' çalışmaların yönünü daha metafizik ve soyut alana dönüştürmektedir.

Büşra Nur Aslan'ın çalışmalarında kadın bedenini figür-mekân-renk üçgenini örgüsü içinde nesnelleştirerek kompozisyonu tamamlayan estetik bir form olarak

kullanmıştır. Geniş leke değerin de oluşturduğu boşluklar düzenlenen mekân içerisinde de renk değerlerinin dağılımı ve leke hareketleriyle oluşturduğu devinim içinde beliren güzel kadın bedeni yapıtlarının özünü oluşturmaktadır.



Görsel 71 : Büşra Nur Aslan, ‘Arketip Pozlar-1’, 2018, 90x120 cm, TÜKT

Çalışma 2018 yılında tuval üzerine karışık teknikle yapılmıştır. 90x120 cm ebatlarında olan bu çalışma da yüzey parçalanarak bir bütün halin de resmedilmiştir.

Resme bakıldığında sola dönüş pozisyonunda ayakta ve sağ elini havaya kaldırmış boya akıtan kadın figürü yer almaktadır. Figürün yüz detayları çalışılmamıştır. Resimde her ne kadar kadın figürü net bir şekilde algılansa da belli kısımlarında sadeleştirilme ve deformasyona gidilmiştir.

Burada ki kadın figürü nesne olarak düşünüldüğünde kompozisyonun ana ögesi olarak merkeze oturtulmuştur. Kadın figürü parçalanmış yüzeylerin kendi içerisinde olan zaman ve mekân anlayışlarının farklılığı kompozisyon merkezine doğru figürle beraber durağan hale getirilmiştir. Bütün bunlar resmin okunaklı ve bütünlüğünü akılda kalacak şekilde vurgulanmasını sağlamıştır.

Mekân da kullanılan boşluklarda fonu oluştururken, rastlantısal akıtmalar, büyük leke hareketlerini ve soğuk renklerin hâkimiyetini görülmektedir. Kadın figürün de dikey kullanılan kontur çizgileri aynı şekil de fonda da yatay ve dikey çizgi hareketleriyle dengelenmiştir. Bu çalışma biçimci kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.



Görsel 72 : Büşra Nur Aslan, ‘Arketip Pozlar-2’, 2018, 90x120 cm, TÜKT

Aslan’ın tablosu 2018 yılında tuval üzerine karışık teknikle yapmıştır. 90x120 cm ebatlarında olan bu çalışma da yüzey parçalanarak bir bütün halin de resmedilmiştir. Çalışmaya bakıldığında kadın figürü oturmakta ve bedensel olarak sağa dönmüş şekilde resmedilmiştir. Figürün sırt ve bacağı çıplak olarak resmedilmiştir. Mekânla kadın figürünün elbisesi bütünleştirilmiştir.

Serinin ikinci çalışmasında birinci çalışmaya göre daha sade bir kompozisyon görülmektedir. Bu sade anlatımının ritmik leke değerlerinin parçalarıyla kompozisyonun durağanlığını ve sadeliğini bozmaktadır. Kadın figürünün merkezde hareketli duruşu bu ritmik leke dağılımına odak noktası olmuştur. Kadın figürü izleyiciye sırtı dönmüş pozda tasarlanmıştır. Bu kompozisyon da doluluğa karşı boşluklar zıtlıklar manzumesi şeklinde sunulmuştur. Tablonun akılda kalıcılığı da bu zıtlıklarda ortaya koyduğu bu bütünsel duygunun seyircinin aklında tablonun kalıcılığını sağlamıştır.

Tablonun genelin de soğuk renklerin hâkimiyetini görmekle birlikte fonda kullanılan kırmızı figürle fon arasında bir derinlik hissini yansıtmaktadır. Lekeseli olarak kullanılan kontur hareketleri resmin genelin de bir bütünlük sağlamaktadır. Kadın figürünün ayağında rastlantısal olarak akan kırmızı, figürün arkasında ki kırmızıyla orantılı olarak resmedilmiştir. Bu çalışma biçimci kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.



Görsel 73 : Büşra Nur Aslan, ‘Arketip Pozlar-3’, 2018, 90x120 cm, TÜKT

Aslan’ın tablosu 2018 yılında tuval üzerine karışık teknikle yapmıştır. 90x120 cm ebatlarında olan bu çalışma da kadın figürü arkası dönük ellerini başının altına almış ve bacaklarını hafif karnına doğru çekmiş şekil de uzandığı görülmektedir. Kadın figürünün kalça kısmını örtecek şekil de aşağıya doğru bir örtü bulunmaktadır. Kadın figürünün yüzü izleyiciye dönük olsa da saçını arkadan topladığını ve saçındaki toka kırmızı bir leke olarak vurgulanmıştır. Fonda yer alan koyu geniş leke, koyu lekenin etrafın da kalan tuvalin kendi rengi ve onun yanında kalan rastlantısal akıtmalar tuval de bir bütünlük oluşturmuştur.

Bu çalışmada her ne kadar kadın figürünün etkin olduğu düşünülse de arka planda yaratılan koyu lacivert leke eserin merkezi haline gelmiştir. Burada yaratılan mekân duygusu her ne kadar karanlık gözüke de içerisinde gizemler barındıracak uzaysal bir boşluk duygusu hissettirmektedir. Yapısal açıdan baktığımızda esere hâkim olan bu geniş leke kompozisyonun bir nevi omurgasını oluşturmaktadır ve kadınla yüzey arasında derinlik duygusunu da üstlenmektedir. Rastlantısal gibi gözükken lekelemeler ve renklerin tuval üzerinde oluşturduğu renk açılımları ve dağılımları

kendi içerisinde de farklı bir mekân algısını yaratmaktadır. Kadın figürünün natüralist bir tarzla çalışılması üzerinde ki örtünün soyut ve geniş lekelerle vurgulanması nesne ile subje arasında deneysel bir sentez yapmaktadır. Büyüklü küçüklü fırça darbelerinin ve lekelerin çalışmanın alt kısmında yarattığı hareketlilik kadın figürünün durağan hareketliliğine karşı durarak kompozisyonun her an yeniden okunmasını ve algılanmasını sağlamaktadır. Bu çalışma biçimci kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.



Görsel 74 : Büşra Nur Aslan, ‘Arketip Pozlar-4’, 2018, 90x120 cm, TÜKT

Aslan’ın bu çalışması 2018 yılında tuval üzerine karışık teknikle yapmıştır. 90x120 cm ebatlarında resmedilmiştir. Çalışmanın merkezi haline getirilen kadın figürü oturur şekilde resmedilirken başını elleri arasına almıştır. Kadın figürüne baktığımızda durağan veya poz verir şekilde karşıdan resmedilmiştir. Diğer çalışmalara nazaran bu çalışmada kadın figürünün yüzü net bir şekilde işlenmiştir.

Çalışmada kullanılan gri geniş leke hareketi vurgu noktasını oluştururken kadın figürüyle mekân arasında ki boşluk-doluluk dengesini de sağlamaktadır. Kadın figüründe ve mekânda kullanılan kontur çizgileri figürle mekân arasında bir köprü oluşturmaktadır.

Daha hareketli kadın figürünün olduğu bu tabloda, kompozisyonun neredeyse tümü ritmik hareketlerden ve ekspresif fırça vuruşlarından oluşmaktadır. Her iki çalışmada olduğu gibi bu çalışmada da kadın figürü kompozisyonun merkezine yerleştirilerek bütünü sağlamaktadır. Tuvalin bir renk olarak kullanılması eserin lekesel vurgulayıcılığını daha da arttırmıştır. Leke ve renk hareketliliğini gri mekânla sağlanan boşluk göze dinlenme fırsatı vermektedir. Nötr renklerle çalışılan arka plan aynı zamanda derinliğini de üstlenmiştir. Koyu lekenin kompozisyona dâhil olması kompozisyonda bir soru işareti yaratmakla beraber çalışmasının akılda kalıcılığına da yardımcı olmuştur. Bu çalışma biçimci kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.



Görsel 75 : Büşra Nur Aslan, ‘Arketip Pozlar-5’, 2018, 90x120 cm, TÜKT

Aslan’ın bu çalışması 2018 yılında tuval üzerine karışık teknikle yapmıştır. 90x120 cm ebatlarında resmedilmiştir. Tuvalin sol tarafına yerleştirilmiş olan kadın figürü, ayaklarını bedenine doğru kırmış ve ellerini bacakları üzerinde birleştirmektedir. Yan cepheden resmedilen kadın figürünün saçları toplu ve saçında sarı beyaz renklerin olduğu çiçeğe benzer bir tokası bulunmaktadır.

Bu çalışmada kadın figürü yüzeyin tümüne hâkimiyet sağlamaktadır. Yüzeyin farklı alanlara parçalanması kadın figürünü daha da etkin bir şekilde vurgulamıştır. Lekelerin ritmik hareketliliği kadının durağan hareketliliğine karşı bir zıtlık oluşturmaktadır. Çalışmada kullanılan boşluklar eseri karmaşadan veya kausdan

çıkartarak yapısal bir düzen içerisinde tutmaktadır. Soğuk ve sıcak renklerin açık-koyu lekelerin kombinasyonu çalışmasının temel ana ögesidir. Çalışmanın sağ alt köşesinde kullanılan koyu zemin kompozisyonun uzamsal boyuttaki derinliğini vurgulamaktadır. Bu çalışma biçimci kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.



Görsel 76 : Büşra Nur Aslan, ‘Arketip Pozlar-6’, 2018, 90x120 cm, TÜKT

Aslan’ın bu çalışması 2018 yılında tuval üzerine karışık teknikle yapmıştır. 90x120 cm ebatlarında resmedilmiştir. Tuvalin sağ tarafına doğru yerleştirilmiş olan kadın figürü arkasını dönmüş şekil de resmedilirken başını sağ tarafa çevirdiği ve sırtının açık olduğunu görmekteyiz. Omuzlarında aşağıya doğru düşen askılı elbisesi fonla, kadın figürü arasında bir bütünlüğe sahiptir. Saçı toplu olan bu kadın figürünün tokası kırmızı bir leke olarak çalışılmıştır.

Bu eserde, yoğun leke değerlerinin aktifliği ritmik çarpışmaları yer yer birbirine kaynaşırken yer yer de birbirlerinden ayrılmaktadır. Lekelere karşılık çalışmada kullanılan grafiksel çizgiler lekeleri ve alanları birbirine bağlamakla beraber kendileri bağımsız bir plastik eleman olarak da görünmektedir. Her ne kadar bu çalışma soyut bir anlatım olarak düşünülse de kadın figürünün netliği Real ve irreal dünya arasındaki gitgelleri sunmaktadır. Kadın figürünün arkasında oluşturulan gri boşluk çalışmanın tümündeki karmaşaya karşı sadeliği ve dinginliği keskin sınırıyla belirlemektedir. Bu çalışma biçimci kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.



Görsel 77 : Büşra Nur Aslan, ‘Arketip Pozlar-7’, 2018, 90x120 cm, TÜKT

Aslan’ın tablosu 2018 yılında tuval üzerine karışık teknikle yapmıştır. 90x120 cm ebatlarında olan bu çalışma açık kompozisyon olarak ayakta kadın figürü resmedilmektedir. Figürle mekân arasında oluşturulmuş olan lekesel fırça hareketleri figürle mekân arasında bağ kurmaktadır. Çalışmanın geneline bakıldığında sıcak tonlar hâkimdir. Kadın figürün de kullanılan kontur çizgileri kadın figürünün netliğini ortaya çıkarmıştır. Fon da asimetrik leke hareketleri kullanılmıştır.

Bu çalışmada yer alan kadın figürü şematik ve çizgisel bir anlatımla kompozisyonun merkezine oturtulmuştur. Bu şematik ve çizgisel anlatıma renk valörleri, leke parçalanmaları ve renk benekleri eşlik etmektedir. Karmaşa içerisindeki çizgisel hareketlilik izleyici zihninde kadın figürünü algılanmasını sağlamaktadır. Kompozisyonda kadın figüründen ziyade renklerin aktifliği lekelerin hegemonyası çalışmanın yönünü daha metafizik ve soyut bir alana dönüştürmektedir. Resimdeki fonun pastel tonlarla parçalanması turuncu ve mor lekelerin birbirlerine çarpışmasından ortaya çıkan karmaşayı bir ölçüde yumuşatmaktadır. Çalışmanın alt kısmını oluşturan koyu zemin kompozisyonun kurgusal yapısını taşımakla beraber çalışmada bir leke ve renk simetrisi oluştururken kendi içerisinde de asimetriktir. Bu çalışma biçimci kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.



Görsel 78 : Büşra Nur Aslan, ‘Arketip Pozlar-8’, 2019, 100x120 cm, TÜAB

Aslan’ın tablosu 2019 yılında tuval üzerine akrilik boya tekniği ile yapmıştır. 100x120 cm boyutların da olan bu çalışmada elleri dizleri üzerin de oturmakta olan bir kadın figürü resmedilmiştir. Kadın figürünün dizlerinden aşağıya doğru sarkan kısmı net olarak belli değildir. Figürün önünde bir masa bulunmakta ve masanın üzerin de meyve tabağı yer almaktadır. Figürün saçları tepeden topuz olarak bağlanmıştır. Figür lacivert mavisine boyanırken figürün arkasında kalan kısım daha açık tonlarda resmedilmiştir.

Kompozisyonda mekân yaratılmışsa da çalışmanın tümünde soyutlama etkisi görülmektedir. Pastel tonlarının hâkim olduğu hızlı pentürlerle formların birbirine olan uzantısı oluşturulmuştur. Kadın figüründeki hareketsizlik ve durağanlılık çalışmanın diğer elemanlarının hareketli duruşuna karşılık çelişkili bir ortam yaratmıştır. Resimde görülen rastlantısal lekelerle karşılık yüzeyin geniş parçalanması kompozisyon da bir denge ve bütünleştirme unsuru olarak düşünülmüştür. Natürmort düzeninde olan masa ve meyve sepeti iki kırmızı lekeyle eserin ifade gücüne yardımcı nesne olarak yer almaktadır. Meyveyi andıran kırmızı lekelerin kadın figüründe kullanılan mor lekelerle oluşturduğu komşuluk ritim sağlamaktadır. Bu çalışma biçimci kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.



Görsel 79 : Büşra Nur Aslan, ‘Arketip Pozlar-9’, 2019, 100x120 cm, TüAB

Aslan’ın tablosu 2019 yılında tuval üzerine akrilik boya tekniği ile yapmıştır. 100x120 cm boyutların da olan bu çalışmada kadın figürü tuvalin sol tarafına dönmüş şekil de bacak bacak üzerine atmış oturmakta ve başını hafif sağa çevirmektedir. Kadın figürüne baktığımızda belli belirsiz işlenen yüzü ve örülü saçının omzundan sol tarafa doğru düştüğünü görmekteyiz. Ellerini bacaklarının üzerinde çapraz şekil de bağladığı gözlemlenmektedir. Figürün sağına yerleştirilmiş masa ve üzerine lekesele olarak resmedilen vazo betimlenmiştir. Kompozisyonun genelinde de kontur çizgilerini görmek mümkündür.

Bu çalışmada her ne kadar pastel tonlarının hâkimiyeti hissedilse de figürde kullanılan artistlik fırça tuşlarının hareketliliği çalışmaya ritmik bir hava kazandırmıştır. Yüzeyin parçalanması, farklı değişik mekânların yaratılması, çalışmaya soyut bir hava katmıştır. Hem rastlantısal leke dağılımlarının hem de bilinçsel lekelerin ve fırça tuşlarının yerleştirilmesi resimde durağanlıkla hareketliliğin dengesini kurmaktadır. Soyut bir mekân olgusuna sahip bu resim geniş boşlukların yardımıyla uzamsal bir derinlik duygusu vermektedir. Hem kadın figürünün üzerindeki kırmızı lekeler hem de tuval yüzeyine serpiştirilmiş kırmızı lekeler zihinde soyut formların bir alegorisini oluşturmaktadır. Kadın figürünün kompozisyonun merkezine yerleştirilmesi diğer nesnelerin yüzey üzerinde daha geri

planda okunulmasını ve böylelikle nesneler üzerinde resimde bir derinlik duygusu yaratılmıştır. Bu çalışma biçimci kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.



Görsel 80 : Büşra Nur Aslan, 'Arketip Pozlar-10', 2019, 100x120 cm, TÜAB

Aslan'ın tablosu 2019 yılında tuval üzerine akrilik boya tekniği ile yapmıştır. 100x120 cm boyutların da olan bu çalışmada kadın figürü tuvalin odak noktasını oluşturmaktadır. Kadın figürü arkası dönük ayakta resmedilirken sırtı açık ve belinden aşağıya doğru inen eteği sarı renk olarak vurgulanmıştır. Her ne kadar mekân duygusu yaratılmışsa da çalışmanın arka planın da soyutlama etkisi görülmektedir. Çalışmada kullanılan gri geniş leke hareketi vurgu noktasını oluştururken kadın figürüyle mekân arasında ki boşluk-doluluk dengesini sağlamaktadır. Geniş gri leke, kompozisyonda derinlik hissi yaratmaktadır. Mekânda kullanılan palmye ağaçları ve tuvalin üst kısmında kullanılan yatay mavi leke çalışmaya perspektif etkisi sağlamaktadır. Soğuk ve sıcak renklerin açık ve koyu lekelerin uyumu çalışmasının temel ana öğesidir. Manzara havasında olan palmye ağaçları şematik ve fırça hâkimiyeti altında eserin ifade gücünü artırmakla beraber nesne olarak şematik ve lekesel bir biçimde yerleştirilmiştir. Rastlantısal gibi gözükten lekelemeler ve renklerin tuval üzerinde oluşturduğu renk açılımları ve dağılımları kendi içerisinde de farklı bir mekân algısını

yaratmaktadır. Aslan'ın çalışmasında yarı rastlantısal yarı bilinçli olarak yapılan sıçratmalarda eser de kullanılan soğuk renklere karşılık bir zıtlık da oluşturmaktadır.

Kadın figürünün estetik ifade duruşu, mekânda kullanılan manzara etkisi ve geniş leke hâkimiyeti obje ile subje arasında deneysel bir sentez oluşturmaktadır. Bu bakımdan kompozisyonda kullanılan leke hareketleri kadın figürünün durağan hareketliliğine karşı durarak kompozisyonun her an yeniden okunmasını ve algılanmasını sağlamaktadır. Bu çalışma biçimci kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir.



SONUÇ

Binlerce yıllık toplumsal tarih içinde sanatçıların kadın bedenine yükledikleri anlamlar farklılık göstermektedir. Sanatçı bakışını etkileyen bireysel faktörler olduğu gibi toplumsal dinamikler de sanata konu olan kadın imgesini çeşitlendirmiştir. Bu çalışma da çağdaş Türk resim tarihinde estetik bir form olarak kadın imgesi yorumları incelenmiştir.

Toplumda kadına ve sanata verilen değer uygarlaşmanın bir ölçütü olarak kabul edilir. Günümüz Türk resim sanatında da kadın imgesi toplumsal, sanatsal, tarihsel ve estetik bir form olarak sanatçıların eserlerine yansımıştır. Sanatçılar çalışmalarında sanatsal, güncel, popüler, kadın imgelerini de buna paralel bir tavırla kullanmaya devam etmektedirler.

Dünya sanatında ilk çağlardan günümüze kadar kadın, sanatın içinde bir temsiliyet olarak sürekli var olmuştur ve toplumun kültürüne ve ideolojilerine göre farklı biçimlerde betimlenmiştir. Kadın imgesinin görsel tarihi, aynı zamanda onun toplum içindeki gelişmesini ve yerini de belirleyen bir göstergedir. Günümüze kadar gelen süreçte sanat eserlerin de yer alan kadın imgesi; doğurgan, tanrıca, kutsal anne, soylu ve burjuva kadın, emekçi kadın ve güzel kadın v.b gibi kimliklerde görünmüştür. Bu kimlikler masumiyet, fedakârlık, saflık, kutsallık, asalet gibi yüce temaları görselleştirmeye araç olmuştur. Yüzyıllar boyu erkek sanatçıların tekelinde olan sanat, kadını diğer niteliklerinden arındırarak çoğunlukla güzelliğiyle ön plana çıkarmıştır.

XIX. yy. Batı etkisi ile beraber kadın bedeni yavaş yavaş konu olarak alınmaya başlanmıştır. Dönemin kültürel yapısını ortaya çıkartan insan figürleri bize bedenin neye göre şekillendiğini göstermektedir. 1914 kuşağı ile daha fazla değişen figür anlayışı dönemin izlenimci eğiliminden esinlenerek geliştirilmiş ve değişimler sağlanmıştır. Figür üzerinde yoğunlaşan Çallı Kuşağı ve Müstakiller, insanı toplumsal gerçekçilik biçimde konu edinen sanatçılardır ve günümüze kadar uzanan resim sürecinde kadın bedeni çeşitli şekillerde söz konusu sanatçıların tablolarına konu olmuştur. Özellikle Çallı ve kuşağı ressamaları Avrupa da gördükleri resim eğitiminin etkisiyle kadın bedeninin güzelliğini konu alan ‘nü’ resimler çalışmışlardır.

Birçok ressam kendi zihnindeki özgün fikirleri kadın bedeni imgesine aktarmış ve o bedeni istediği gibi giydirmiş, istediği gibi soymuştur. Kadın imgesi zihinlerdeki

fikirlerin vücuda getirilip izleyiciye aktarmak için bir söylem nesnesi aracı olmuştur. Araştırma kapsamında ele alınan 1950 sonrası dönemde sanatçıların estetik bir form olarak kadın figürünü tercih ettikleri çalışmalar dönemin sanat anlayışının etkisinde biçimlenmiştir. Belirlenen sanatçıların ikişer çalışmasına yer verilerek on bir sanatçının eserleri analiz edilmiştir. Ertuğrul Ateş'in yapmış olduğu çalışmada, kadın imgesini Havva ve Âdem'den etkilenecek mistik bir ifade ile yorumlandığı görülmüştür. Adnan Turanî, yapmış olduğu çalışmada, kadın imgesini kübist tarzda ele almıştır. Cemal Bingöl, eserin de, kadın imgesini kontur çizgileriyle ifade etmiştir. Eren Eyüboğlu, resimde kadın imgesini yöresel öğeleri kullanarak ele almıştır. Şükriye Dikmen çalışmasında, kadın imgesini nü olarak yansıtırken çizgisel ifade dilini kullanmıştır. Mustafa Ata, kadın imgesini estetik kaygıyla lekesel olarak yansıtmıştır. Orhan Cebraioğlu, kadın imgesini eserlerinde şiirsel bir ifade ile minyatür tarzda estetik olarak ele almaktadır. Ali Candaş, kadın imgesini leke hareketleriyle estetik bir ifade olarak yorumlamıştır. Akdoğan Topaçlıoğlu, kadın imgesini lekesel bir tarz oluşturarak estetik bir form içinde ele almıştır. Nurullah Berk, kadın imgesini Anadolu geleneksel görünümüyle kübist tarzda yorumlamıştır. Mustafa Ayaz, kullandığı kadın figürlerini deforme ederek ve mekânla bütünleştirerek bütün resimlerinde kompozisyonlarının ana ögesi olarak kullanmıştır.

1950 sonrası çağdaş Türk resminde estetik bir form olarak kadın imgesi yorumları konulu araştırma kapsamında yer alan sanatçıların eser analizleri sonucunda özgün yorumlarıyla kadın bedenini konu olarak seçtikleri görülmüştür. Kadın bedenine imgesel olarak pek çok anlam yüklense de kadın bedeninin güzelliği, akılda kalıcı formu pek çok sanatçının estetik bir kaygıyla bu formu tercih etmesinde etken olmuştur. Bu bağlamda incelenen eserler sonucunda estetik bir form olarak kadın bedeninin bir kompozisyon ögesi olarak sanatçılar tarafından vazgeçilmez bir konu olarak tercih edildiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*. İstanbul, Payel Yayınevi.
- Altuner, H (2007). *Türkiye’de Sanat Tarihi ve Cumhuriyet’ten Günümüze Sanat Tarihi Eğitimi*. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:6.
- Anonim, B. (2006). *Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü*. P Dünya Sanatı Dergisi, Sayı 4.
- Apostolos, D. (2005). *İtalyan Rönesans Sanatında Kadın*. Çev. Elif Öztarhan, P Dergisi.
- Arat, N. (2005). *Etik ve Estetik Değerler*. İstanbul, Say Yayınları.
- Arda, F.(1972). *Dinçer Erimez*. Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi, Sayı 7.
- Arda, Z. (2014). *Kadir şişkinoglu: Otuz Yıl Bir Nefes Sanat Katoloğu*.
- Ashier, M. ve Özsezgin, K (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat Basımevi, 3. Cilt.
- Aygül, A. (2012). *Sanat Eğitiminde Estetik*. Hayalperest Yayın Evi.
- Aytekin, A. (2010). *Günümüzün Görsel Kültüründe Tüketici Estetik Anlayış- Resim ve Tasarım*. Sanat ve Tasarım Dergisi.5. Sayı.
- Bal, M. (2009). *Roma’da Yeni Platonculuğun Kurucusu Plotinus ve Öğretisi*. Doğu Batı Düşünce Dergisi, 50. Sayı (Ağustos- Eylül- Ekim).
- Bayramoğlu, M. (2013). *20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi*. Kalemişi, 1 (2).
- Berk, N. ve Özsezgin, K (1983). *Cumhuriyet Devri Türk Resmi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, N. ve Turani, A (1981). *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt: 2, İstanbul, Tıglat Yayınevi.
- Binark, İ. (1978). *Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı*. Vakıflar Dergisi, sayı:12
- Bulut, R. (1968). *İstanbul Kadınlarının Kıyafetleri ve II. Abdülhamid’in Çarşafı Yasaklaması*. Belgelerle Türk Tarihi Dergisi, n:8.
- Can, G. Ş (2016). *Tanzimat’tan Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sine Öne Çıkan Kadın Sanatçılar*. İdil, 2016, Cilt 5, Sayı 23, 1017-1036.
- Çoker, A. (1979). *Zeki Kocamemi*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Dal, E. (1983). *D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri*. Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:2/15.

- Demirkol, A. (1999). *19.yy Resim Sanatın' da Sosyolojik Açıdan Kadın Konumu*. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Doğan, H. (2014). *Çağdaş Sanatında Çirkinlik*. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Elibol, G. (1973). *Atatürk ve Resim-Heykel*. İş Bankası Kültür Yayınları İstanbul.
- Erol, T. (1981). *Sanatımızın Demokrat Parti Dönemi ve Vilayet Resimleri Olayı*. Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 35, Kasım 1981 (s.25-27).
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950' den 2000' e)*. Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Erzen, N. J (1984). *Türk Resminde Figür*. Boyut Güzel Sanatlar Dergisi.
- Germaner, S (1999). *Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı*, Ayla Ödekan (Editör), *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, (s.8-25).
- Giray, K. (1994). *Türk Resminde Müstakiller*. Türkiye'miz Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı 71, Ocak (s. 4, 7, 12).
- Giray, K. (1992). *Türk Resminde Bir Efsane: Çallı İbrahim*. Sanat Çevresi, (s. 38-39).
- Gönenç, T. (2000). *Dokuz Türk Çıplağı*. P Dünya Sanatı Dergisi, sayı: 18, İstanbul.
- Gören, A. K. (1994). *Türk Resim Sanatında Figür Sorununun Evreleri*. Sanat Çevresi, Ağustos, Sayı:190, (s. 12-14).
- Gören, A. K. (1997). *19.yy. Sanat Ortamında Türk Ressamlar*. Antik Dekor Dergisi Sayı.42 İstanbul.
- Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*. T.C. Ziraat Bankası Yayınları.
- Hasanoğlu, A.T. (1996). *Barok Çağ ve İçindeki Işık Rembrant*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul.

İTERNET KAYNAKLARI

- İskender, K (1988). *Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği*. Gergedan Dergisi, (s. 16-18).
- Kafadar, C (1993). *Tanzimat'tan Önce Selçuk ve Osmanlı Toplumunda Kadınlar, Çağlarboyu Anadolu'da Kadın, Anadolu Kadınının 9000 Yılı, Türküye Cumhuriyeti Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul*.
- Kazım, A (2002). *Sanat Eğitimi*, Anı Kitabevi, Ankara.
- Kürkçüoğlu, F (2002) *1870'ler Türkiye'sinde Modern Bir Zevk/Deniz Hamamı, Popüler Tarih, Ağustos*.
- Mamur, N (2012). *Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçının Tuvalinde Kadın İmgesi*. Akademik Bakış Dergisi, Uluslar arası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi.
- Ötgün, C (2008). *Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri*. Sanat ve Tasarım Dergisi.2. Sayı (Aralık, 2008)
- Özdemir, N (1997). *Anadolu Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi*, Ankara.
- Özgür, T (2008). *Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri*. Baykuş Dergisi. 2. Sayı.
- Özkaya, E (1998). *Türkiye'de Kadın Hareketi/Dünü ve Bugünü Üzerine Bazı Hatırlatmalar*. Yeni Zamanlar, Kasım/Aralık 1998.
- Özsezgin, K (1981). *İbrahim Çallı*. Milliyet Sanat Dergisi Eki, Türk Ressamları: 18, (s. 4-7).
- Özsezgin, K (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özsezgin, K (2002), *Müzelerimiz ve Sorunları*, Türkiye'de Sanat Dergisi, Sayı: 53, (s.50).
- Parmaksız, E (1999). *İstanbul, Ankara, İzmir Resim Heykel Müzelerindeki 1914 Kuşağı Eserlerinin Değerlendirilmesi*, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Rona, Z (1992), *Namık İsmail*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rüzgar, N (2001). *Türk Resminde Kadın Sanatçıların Etkinlikleri*. Türkiye'de Sanat.
- Rüzgar, N (2002). *1914-1950 Yılları Arası Türk Resminde Kadın İmgesi*. Türkiye'de Sanat, Mayıs/Ağustos.

- Serdar, B (2009). *Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Sanatsal Açıdan Ele Alınış Farklılıklar*. Trakya, Trakya Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sisli, N (2015). *Türkiye’de Cumhuriyet Öncesi-Sonrası Kadının Konumu ve Baskı Resim Alanındaki Varlıkları Hakkında Bir Analiz*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Söylemez, M (2011). *Feminist Sanatı Ve Yapı Söküm Kadın İmgeleri*. Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitü Dergisi.
- Sözen, M ve Tanyeli U (2011). *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*, Remzi Kitabevi.
- Şentürk, S (2000). *Resim Sanatında Anatomi ve Figüratif Resme Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim İş Eğitimi ABD, Çanakkale.
- Tansuğ, S (1986), *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tekinel, T (2007). *Türk Resim Sanatında Çıplak*. Yüksek Lisans Tezi, Ç Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim İş Eğitimi ABD, Çanakkale.
- Turani, A (1977). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Ankara: Doğuş Matbaacılık.
- Yanar, S (2010). *Günümüz Resim Sanatında Kadın Figürüne Bakış*. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yarar, F (1983). *D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri*. Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 15, (s. 3, 7, 6).

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

Sanal-1: <https://www.bilgitor.com/ibrahim-calli-kimdir-kisaca-hayati-ve-eserleri/>,
Erişim Tarihi: 01.05.2019.

Sanal-2: <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/feyhaman-duran-hayati-ve-eserleri/>, Erişim Tarihi: 01.05.2019.

Sanal-3:

<https://www.google.com/search?q=NAMIK+%C4%B0SMA%C4%B0L&oq=NAMIK+%C4%B0SMA%C4%B0L&aqs=chrome..69i57j46j0l4.5729j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>, Erişim Tarihi: 02.05.2019.

Sanal-4: <https://docplayer.biz.tr/4767981-Zeki-kocamemi-1900-1959.html>, Erişim Tarihi: 03.05.2019.

Sanal-5: <http://sosyolojisi.com/cemal-tollu-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi/41125.html>, Erişim Tarihi: 03.05.2019.

Sanal - 6: <https://docplayer.biz.tr/4767981-Zeki-kocamemi-1900-1959.html>, Erişim Tarihi: 03.05.2019.

Sanal-7:

https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=333,
Erişim Tarihi: 03.05.2019.

Sanal- 8: <https://edebiyatvesanatakademisi.com/turk-ressamlar/mahmut-c-da-nin-ressamligi-ve-hayati/2094>, Erişim Tarihi: 11.05.2019.

Sanal-9: <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/hale-asaf-hayati-ve-eserleri/>, Erişim Tarihi: 11.05.2019.

Sanal-10: <https://edebiyatvesanatakademisi.com/turk-ressamlar/nurullah-berk-hayati-ve-resim-sanati/2078>, Erişim Tarihi: 11.05.2019.

Sanal-11: <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/cemal-bingol-hayati-ve-eserleri/>, Erişim Tarihi: 11.05.2019.

Sanal-12: <https://www.cermodern.org/eren-ey%C3%BCbo%C4%9Flu-%E2%80%93ya%C5%9Fam%C4%B1-ve-i%C5%9Fleri.html>, Erişim Tarihi: 11.05.2019.

Sanal-13: <http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=4291>, Erişim Tarihi: 11.05.2019.

Sanal-14: <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/adnan-turani/>, Erişim Tarihi: 11.05.2019.

Sanal-15: <http://www.beyazart.com/sanatci/Mustafa-Ayaz>, Erişim Tarihi: 11.05.2019.

Sanal-16:

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=318, Erişim Tarihi: 11.05.2019.

Sanal-17: <http://www.kimdirhayatieserleri.com/mustafa-ata-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html>, Erişim Tarihi: 11.05.2019.

Sanal-18: <http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=5975>, Erişim Tarihi: 11.05.2019.

Sanal-19:

https://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=384, Erişim Tarihi: 11.05.2019.

Sanal - 20: <https://www.oncevatan.com.tr/roportaj/orhan-cebrailoglu-senden-daha-guzel-h123835.html>, Erişim Tarihi: 11.05.2019.

Sanal - 21: <https://www.biyografi.net.tr/ibrahim-calli-kimdir/>, Erişim Tarihi: 03.07.2019.

Sanal - 22: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/duran-feyhaman/feyhaman-duran-hayati-ve-eserleri/>, Erişim Tarihi: 03.07.2019.

Sanal - 23: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-i/ismail-namik/namik-ismail-hayati-eserleri/>, Erişim Tarihi: 04.07.2019.

Sanal - 24: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-k/kalmukoglu-naci/naci-kalmukoglu-hayati-eserleri/>, Erişim Tarihi: 04.07.2019.

Sanal - 25: <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/cemal-tollu-hayati-ve-eserleri-1899-1968/>, Erişim Tarihi: 05.07.2019.

Sanal - 26: <https://www.nkfu.com/zeki-kocamemi-kimdir/>, Erişim Tarihi: 05.07.2019.

Sanal - 27: <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/cemal-bingol-hayati-ve-eserleri/>, Erişim Tarihi: 07.07.2019.

Sanal - 28: <http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=5090>, Erişim Tarihi: 07.07.2019.

Sanal - 29: <http://www.beyazart.com/sanatci/Adnan-Turani>, Erişim Tarihi: 07.07.2019.

Sanal - 30: <https://tiyatrolar.com.tr/ali-candas>, Erişim Tarihi: 08.07.2019.

Sanal -31: <https://tiyatrolar.com.tr/ertugrul-ates>, Erişim Tarihi: 08.07.2019.

Sanal -32: <https://www.sanatgezgini.com/marketplace/seller/profile/orhan-cebrailoglu>, Erişim Tarihi: 8.07.2019.

EKLER

EK-1

SANATÇI BİYOGRAFİLERİ (kronolojik tarih sırasına göre dizilmiştir.)

İBRAHİM ÇALLI (1882-1960)

İbrahim Çallı, 13 Temmuz 1882’de, Denizli’nin Çal kasabasında doğdu. Çal’da rüştiyeyi, İzmir’de de Mülki İdadisi’ni bitiren Çallı’yı ailesi hayatını kazanması için İstanbul’a gönderdi. Ama Çallı’nın içinde çocukluğundan beri resim tutkusu vardı. Ailesinin isteği dışında böylece resim yapmaya başladı. İstanbul’da kaldığı handaki Vefa idadisi öğrencilerinin resim dersleri aldıklarını duyunca, o da onların arasına katıldı. Ancak İstanbul’da maddi olarak sıkıntı içindeydi. Bu yüzden; daha sonra ise ‘Kâtiplik’ gibi çeşitli işlerde çalıştı.

Çarşıkapı’da resim yapan Ermeni asıllı bir ressamla tanışması ve ondan kurs alması da bu dönemlere rastlamaktadır. Bir rivayete göre; Şeker Ahmet Paşa’nın önerisi ile bir başka rivayete göre de Ermeni ressamın yanına gelen bir ressamın tavsiyesiyle, Sanayi-i Nefise Mektebi’ne kaydoldu. Burada klasik tarzda bir eğitim aldı. Ancak, Meşrutiyet çağının bir genci olarak, atılımcı kişiliğini genç arkadaşlarıyla birlikte oluşturduğu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin etkinlikleriyle ifade eden sanatçı, yenilikçi kişiliğini kısa sürede farklı bir resim diline ulaştıracaktı. Köy kökenli bir ressam olmasıyla da, saraylı ailelerin ressam çocuklarından sonra Türk resmi için bir yenilikti.

Çallı bir yandan kâtiplik yaparken bir yandan da akademideki öğrenimini üç yıl gibi kısa bir sürede tamamladı. 1914 yılında ise ‘Çıplak Adam’ ve ‘Harekât Ordusunun Muhafız Alayı’ndan Maksut Çavuş’ adlı tablolarıyla Maarif Vekaleti’inn düzenlediği yarışmada birinci olarak Fransa’da öğrenim bursu kazandı. Böylece Fransa’ya gönderilen Çallı, Paris Güzel Sanatlar Okulu’nda Fernand Cormon’un atölyesinde çalıştı. Burada hocasının ve devrin sanat yapıtlarındaki izlenimci üslubundan çok etkilendi. Bu dönemde, izlenimcilik Paris’te müzelere girmiş, sanat kamuoyunda benimsenmiş bir akımdı. Avrupalı genç ressamlar gibi burada öğrenim gören Türk ressamları da izlenimciliğe ilgi duymaya başlamışlardı.

Dört yıl sonra Birinci Dünya Savaşı'nın da yaklaşmasıyla yurda dönen Çallı, Şişli'de açılan Harbiye Nezareti atölyesinde çalışmaya başladı. Müttefik ülkelere Türk toplumunun değişen yüzünü sanat yoluyla aktarmak amacıyla gerçekleştirilen bu etkinlik sırasında gece gündüz savaş konulu resimler üretmişler ve bunlar daha sonra Viyana ve İstanbul'da sergilenmişlerdi. Serginin 1917 yılındaki İstanbul ayağında, Sanayii Nefise Madalyası kazanan ressam, sergiye "Boğalı Kadın", "Topçu Mevzi Alırken", "Yaralı", "Siperde Sabah", "Çadır Önünde" adlı resimleriyle katıldı.

Birinci Dünya Savaşı'nın patlak verdiği yıllarda, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne öğretmen olarak atandı. Fransız izlenimciliğini Türk resmine taşıdığı gibi bambaşka bir yol çizerek Türk resmini klasik öğretilerin sınırlarından çıkarıp yeni bir doğa ve figür anlayışı getirdi. O zamana kadar fotoğraftan yapılan manzara resimleri ve natüremortlar, Çallı'yla birlikte doğanın karşısına geçilerek yapılmaya başlandı. Türk resminde üsluba getirdiği yenilik dışında sanat anlayışına ve sanatçı hayatına da yeni bir bakış açısı getirmiştir. 1947 yılında emekli olan Çallı, 22 Mayıs 1960 yılında mide kanaması sonucu vefat etti (Sanal-1, 2019).

FEYHAMAN DURAN (1886 -)

Türk ressam Feyhaman Duran 1886'da İstanbul'da doğdu. Galatasaray Lisesi'nde öğrenim gördüğü yıllarda karakalem portreler çizen, resmin yanı sıra "hat" sanatıyla da yakından ilgilenen Feyhaman Duran, 1910 yılında çeşitli kişilerin desteğiyle Paris'e giderek Güzel Sanatlar Okulu'nda Paul Richet'den ilk resim derslerini aldı. Aynı zamanda Julian Akademisi'ndeki dersleri izleyip, Jean-Paul ve Albert Laurens atölyelerinde çalıştı.

Birinci Dünya Savaşı başlayınca Türkiye'ye döndü. 1916'da Galatasaraylılar Sergisi'ne, içinde Dr. Ail Muhtar'ın Portresi de bulunan, bir grup resimle katıldı ve bir gümüş madalya kazandı. 1919'da İnas Sanayi-i Nefise Mektebi adıyla açılan kız akademisine öğretmen oldu (bu görevi, emekliye ayrıldığı 1951 yılına kadar sürdürdü).

Türk Ressamlar Cemiyeti'nin 1923 yılında Ankara'da düzenlediği ilk karma sergiye katıldı. 1926'da Sanayi-i Nefise Birliği'nin kuruluşunda etkili oldu. 1938'de yurt gezileri programı içinde Gaziantep'e gönderildi. Devlet sergilerine sık sık resim verdi. Ölümünü izleyen aylarda İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında, bütün

dönemlerini ve başlıca resimlerini kapsayan geniş bir sergi düzenlendi (Sanal-2, 2019).

NAMIK İSMAİL (1890 – 1956)

Namık İsmail 1890'da İstanbul'da doğmuştur ve manzara, kent görünümüleri, iç mekân, figür, portre gibi farklı konuları çalışan Namık İsmail, sanat yaşamı boyunca, belli bir sanat anlayışı içerisinde ve teknikte olmamış, farklı tarzları denemiştir. İyi bir desen anlayışına sahip olan İsmail, ustaca fırça hareketleri ve sağlam çizgileriyle, gerçekçi bir figür ressamı olduğu kadar, izlenimci bir peyzaj sanatçısıdır. Bazı dönemdeki çalışmalarında şiirsellik ve düş gücüne hâkimdir. Sanatçının Almanya dönüşü (1919) ise teknik ön plana çıkmaktadır (Sanal-3, 2019).

NACİ KALMUKOĞLU (1896 – 1951)

Türk Ressam Naci Kalmukoğlu 1896 yılında Harkof'da doğdu. Kalmuk Türklerindendir. Rus ihtilali dolayısıyla, Harkof'ta sürdürdüğü tahsilini yarıda bırakarak 1920'de İstanbul'a gelmiştir. Harkof'ta 4,5 yıl Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüştür. Türk yurttaşlığına geçtikten sonra bir süre tiyatro dekorları yaptı ve geçimini bu yoldan sağladı. İstanbul'un büyük sinemalarında, otellerinde ve lokantalarında panolar, halkevi sahne dekorları ve İzmir Fuarı'nın pavyon resimlerini gerçekleştirdi.

Bu işler onu uzun süre İstanbul'un sanat çevrelerinden uzak tuttu. Resim çocukluk tutkusu halinde devam ettiği için bir süre sonra Güzel Sanatlar Birliği'nin geleneksel sergilerine katıldı. Sanatçı kişiliği, resmi bir görevi olması nedeniyle, içinde yaşadığı dönemin beğenilerine uygun konu ve üsluplarda yaptığı resimlerin ardında silik kalmıştır. 1928'de Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Berlin'e gönderilmiş olan sanatçı, ilk sergisini 1940'da Ankara'da açmıştır. Sanatçının yeteneği konusunda ancak ölümünden sonra resim sever dostları için yaptığı eserler ortaya çıktığında bilgi sahibi olunmuştur. Çok değişik üsluplarda resimleri bulunan sanatçı nü ve peyzajları ile ünlüdür. Sanatçı 1951 yılında ölmüştür (Sanal-4, 2019).

CEMAL TOLLU (1899 – 1968)

Türk ressam Cemal Tollu 1899'da İstanbul'da doğdu. Resim sanatına ilgisi küçük yaşlarda başlayan Cemal Tollu, Sanayi-i Nefise'ye (Güzel Sanatlar Akademisi)

kaydını yaptırdıysa da, işgal yılları nedeniyle buradaki öğrenimine ara vermek zorunda kaldı. İşgal kuvvetlerine görünmeden Ankara'ya geçti. Orada Mustafa Kemal Paşa'nın kurduğu Zahit Namzetleri Talimgahı'na katıldı. Süvari zabiti olarak eğitim gördü. Konya'daki süvari alayına gönderildi. 1926'da İstanbul'a döndü. Akademi'deki öğrenimini kaldığı yerden sürdürdü. İkinci yıl sonunda sınav vererek, önce Elazığ Öğretmen Okulu'nda, sonra Erzincan Askeri Lisesi'nde öğretmenlik yaptı. Sanat bilgisini geliştirmek amacıyla Münih'te Hans Hofmann'ın, Paris'te Andre Lhote, Fernand Leger ve Grommaire'in yanında çalıştı. Bir ara da Despiau'nun atölyesinde heykel eğitimi gördü.

Paris'ten dönüşünde Elazığ'da ilk sergisini açtı. İstanbul Galatasaray sergilerine konuk sanatçı olarak katıldı. Daha sonra Anadolu Medeniyetleri Müzesi olan Ankara Arkeoloji Müzesi'nde yönetici olarak görev aldı. Müzedeki Hitit yapıtları, sanatının yöresel heykelsi biçimlerin katkısını yönlendirmekte etkili oldu.

1933'te D Grubu'nun kurucuları arasına katıldı. Bu topluluğun sergilerine resim verdi. 1936'da Akademi'deki reform hareketleri sırasında resim bölümü şefliğine getirilen Leopold Levy'nin çağrısıyla İstanbul'a geldi. Yeni öğretim kadrosunun güçlü üyelerinden biri olarak onun yardımcılığını üstlendi. Akademi'den emekli oluncaya (1964) kadar kendi adını taşıyan atölyenin hocası oldu. Mitoloji dersleri okuttu, resim bölümü şefliği yaptı. 1938'de düzenlenen yurt gezilerine katılarak Antalya'ya gitti. 1940'ta 2. Devlet Sergisi'nde ikincilik, 1941'deki 3. Devlet Sergisi'nde birincilik ödülü kazandı. 1946'da Paris ve Londra'da düzenlenen Çağdaş Türk Sanatı Sergilerine katıldı. 1947'de İstanbul'da ikinci kişisel sergisini açtı. 1950 yıllarında Venedik ve Sao Paolo Bienaline, Bağdat ve Tunus'taki Uluslararası Sergilere resim verdi. 1957'de Akademi'de verdiği mitoloji derslerinin notlarını bir kitap halinde (Yunan Mitolojisi) yayımladı. 1960'ta 21. Devlet Sergisi'nde Hasat adlı kompozisyonuyla ikinci kez birincilik ödülü elde etti.

1967'de Şeker Ahmet Paşa monografisini yayımladı. Aynı yıl Akademi salonlarında bütün dönemlerini kapsayan geniş bir sergi düzenledi. Uzun süre Yeni Sabah gazetesi başta olmak üzere, değişik yayın organlarında sanat üstüne görüşlerini içeren yazılar yazan ve bu yazılarında özellikle sanat eğitiminin sorunları ve ilkeleri

üstünde duran Cemal Tollu'nun anısına, ölümünden sonra Ankara ve İstanbul'da sergiler düzenlendi (Sanal-5, 2019).

ZEKİ KOCAMEMİ (1901- 1959)

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrenim gördü. Okulu birincilikle bitirdi ve Türk Ocağı tarafından Almanya'ya gönderildi (1922). 1927'de yurda dönünce Trabzon Lisesi'nde bir süre öğretmenlik yaptı, İstanbul'a döndü. 1928'de Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluşuna katıldı. 1929'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin İç Mimarlık Bölümü'ne asistan oldu. Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüşen okulun Resim Bölümü'nde Leopold Levy'ye asistan oldu (1936). Yaşamı öğretim üyesi olarak bu kuruluştaki geçti. CHP'nin kültür programı çerçevesinde Rize (1938) ve Konya'da (1944) resim çalışmaları yaptı. Atatürk'ün Cenaze Merasimi adlı eseriyle 1939'da I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülünü kazandı. İlk özel sergisini 1947'de Asmalımescit'teki atölyesinde açtı; yaşamı boyunca pek çok ulusal ve uluslararası sergiye katıldı. Hacim ve boşluk öğelerine büyük önem verdi, süsleme amacı taşıyan ayrıntılardan arındı, yalın düzenlemeler kurdu. Döneminde çok yeni ve modern görülen Kocamemi, Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatının kurucularından sayılır. Eserlerin çoğunu Resim ve Heykel Müzesi, Milli Kütüphane koleksiyonundadır. (Sanal-6, 2019).

REFİK EKİPMAN (1902-1974)

1902 yılında Türk ressam Refik Ekipman İstanbul'da doğdu. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer almaktadır. Çalışmalarını dönemin sanat anlayışı içerisinde, dışa vurumcu konstrüktif-kübit etkili ve soyut eğilimler olmak üzere değerlendirmektedir. Sanatçının çalışmalarında ne doğayı tam anlamıyla yakından ele alır ne de doğayı yok saymaktadır. Yalın bir anlatım dili içerisinde soyutlayıcı etkileri yansıtan sanatçı kadın figürlerini plastik sanat çerçevesinde ele almaktadır(Sanal-7, 2019).

MAHMUT CÜDA (1904-1987)

Sanatçı 1904 yılında Antalya'nın Fethiye(meğri) ilçesinde dünyaya gelmiştir. Somut bir tasvir anlayışıyla yapılan resimler Mahmut Cuda'nın elinde soyut ifadeler kazanmaktadır. Natürmort, figür, portre çalışmalarıyla var olan sanatçının figürleri

öznel bir anlatım gücüne sahiptir. Üç boyut etkisi verdiği çalışmalarında kendine has fırça hareketleri çalışmalarına özgünlük katmaktadır(Sanal-8, 2019).

HALE ASAF (1905 – 1938)

Türk ressam Hale Asaf, ilk kadın ressamlarımızdandır ve 1905 yılında İstanbul'da doğmuştur. Kübizm anlayışıyla kendi resim tarzını oluşturan sanatçı , 'bağımsız sanatçıların' öncülüğünü üstlenmiştir. Bursa evlerini konu alan manzara çalışmaları yapan sanatçı, portre resimlerinde de önemli bir yere sahiptir. Asaf'ın resimleri özellikle kadın porteleri şematik biçimleri fazla belirli olmayan, baya katmanları arasında sızan çizgileri, yalın renk hâkimdir(Sanal-9, 2019).

NURULLAH BERK (1906-1982)

1906 yılında İstanbul'da doğan sanatçının çalışmalarında yalınlık, hacimsel değerlere yer vermeyiş, figürleri geometrik parçalar ile çözümlemektedir. Berk, geleneksel sanatlara ait süsleme öğelerini de uygulamaktadır. Çalışmalarında biçimsellikle, minyatürlerle ve hatlarla oluşturduğu içsellik sanatçının kimliğini ortaya koymaktadır. Kadın figürlerdeki dekoratif ifade değişkenliğidir. Figüratif çalışmalarında yüzler de genellikle minyatüre benzeyen tiplerin olduğu, kollar ve ellerde kübist bir yapı görülmektedir. Renkler konturlarının arasında düz yüzeyler oluşturmaktadır. Minyatürlerle kübizm arasında ki ikilem açıkça izlenmektedir(Sanal-10, 2019).

CEMAL BİNGÖL (1912 – 1993)

Türk ressam Cemal Bingöl 1912'de Erzurum'da doğdu. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nü bitirdikten sonra orta okullarda öğretmen olarak çalışan sanatçı o dönemde özellikle çocuk resimleri üstüne incelemeler yaptı. 1945'te devletin düzenlediği yurt gezilerine katılarak Yozgat'a gitti. Bu yöreden değişik kompozisyonlarla döndü. 1947'de Ankara ve Erzurum'da ilk kişisel sergilerini açtı. İki yıl sonra Paris'e giderek André Lhote'un yanında bir süre çalıştı.

Yozgat Ortaokulu'ndaki resim öğretmenliği sırasında, bu okul öğrencilerinin resim çalışmalarından derlediği bir sergiyi, 1943'te Londra'da sergiletti. Serginin, Londra basınında ilgiyle karşılanıp, olumlu eleştiriler almasından sonra, çocuk

resimlerini konu alan kuramsal çalışmalara ağırlık verdi. 1975'te yayımlanan Resim Nedir? Adlı kitabı, bu tür çalışmalarının ürünüdür.

1965'te açılan 26. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik ödülü, 1989'da 50. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde de birincilik ödülü kazandı. Cemal Bingöl'ün İstanbul ve Ankara Resim ve Heykel müzelerinde, Ankara Milli Kütüphane koleksiyonunda ve bazı özel koleksiyonlarda resimleri yer almaktadır.

Cemal Bingöl, asıl kimliğini soyut anlayışta bulmakla birlikte, 1950 yıllarına kadar uzanan dönemde, figüre bağlı kalmış ve bu yolda yapıtlar vermiştir. Konusunu yöresel halk efsanelerinden, doğa görüntülerinden, tanıdığı kişilerin portrelerinden alan bu dönem resimlerinde, yarı empresyonist, yarı simgesel bir anlayışa bağlı kalmış, doğa incelemesini ön planda tutmuştur (Sanal-11, 2019).

EREN EYÜBOĞLU (1913 – 1988)

1912 de Romanya'da doğan Eren Eyüboğlu, orta öğrenimini yaptığı sıralarda aldığı resim derslerini geliştirmek için güzel sanatlar akademisi 'ne girerek Resim Bölümünde okumuştur. 1929' da Paris'e giden sanatçı, önce Julian Akademisi'ne devam etmiş, ardından da dört yıl boyunca LHOTE'la ile çalışmıştır.

1930'da Bedri Rahmi Eyüboğlu ile tanışmış, 1936 da evlenerek İstanbul'a yerleşmiştir. Bir süre sonra eşiyle birlikte D Grubu'na katılarak topluluğun çalışmalarında etkin rol oynamıştır. Bedri Rahmi ile Anadolu'nun pek çok yerini gezen Eyüboğlu, resimlerinde yarı soyut ve dışavurumcu denebilecek bir doğa görüşüyle, doğu insanına ve geleneksel yaşama yönelik konuları işlemiştir. Sanat yaşamı süresince çeşitli değişim ve gelişmeler geçirse bile, yapıtlarında folklorik özellikleri plastik değerlerle bütünleştirmiş, çağdaş ve özgün biçim olgunluğunu anıtsallığa ulaşma çabası ile çalışmıştır.

İngiltere, Almanya, Belçika, New York, Berkeley, New Jersey ve İstanbul'da sergiler açan Eren Eyüboğlu, sanatı ve sanata olan tutkusunu, "Bu yolun önü tıkanık mı, açık mı, ilerledim mi, geriledim mi bilmiyorum. Yarım yüzyıldır sürdürdüğüm çabamı, ölüm elimden alana kadar sürdüreceğim. Eren Eyüboğlu 1988 yılında, 76 yaşında aramızdan ayrılmıştır

Sanat yıllarının ilk döneminde, Lhote estetiğinin ışığı altında inşacı (konstrüktif) anlayışla çalışırken, daha sonraki çalışmalarında, eşi Bedri Rahmi'nin sanatından etkilenen daha renkçi ve yöresel bir anlatıma yönelmiştir. Anadolu gezilerinden, özellikle Bursa ve yöresinden etkilenecek, yöresel yaşamı ve halk motiflerini, istikrarlı bir anlatımla yansıtmıştır. Renkçi ifadesiyle, biçimin hâkim etkisini ve kompozisyona kendi yorumunu yansıtarak eserler vermiştir. Daha sonra Türk kadın figürlerini çoklu olarak işlendiği çalışmalarında, kendine özgü bir üslup geliştirdi. Onun resimlerinde folklorik renklerin, halk sanatları çıkışlı motiflerin yer alması hiçbir zaman dekoratif ve yüzeysel bir nitelik taşımadı. Sanat yaşamı boyunca kırılğan, güzel, zarif olanın değil güçlü, sağlam yapıdaki biçimlerin etkisin de oldu. Sadeleştirilmiş, karakteristik özellikleri abartılmış kapalı formlarıyla resimlerinde hep kendisi olarak kaldı. Resimleri ve desenleri dışında, 1979 yılına kadar çeşitli malzemelerle çok sayıda duvar panosu yaptı. 1988 yılında İstanbul'da vefat etti(Sanal-12, 2019).

ŞÜKRİYE DİKMEN (1918 - 2000)

Şükriye Dikmen İstanbul'da 1918 yılında doğmuştur. Sanat anlayışında “desen” kavramı, çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. Alışık olduğu teknikler, yağlıboya çalışmalarındaki kendine özgü ifadesi gözlemlenebilmektedir. Bu özgü ifadeyi bilinçli olarak gerçekleştiren Dikmen, kontrplak, duralet ve mukavva gibi malzemeleri kullanmıştır. Yalınlaştırmış keskin hatlı figürleri, kullandığı tahta panolar üzerine ince boya katları biçiminde işlemiştir. Yalın anlatım gücünü seçen sanatçı figürlerin iç dünyalarını yansıtmaya özen göstermiş ve tüm sanatsal yaşamı boyunca kendisine az çizgi ile çok şey anlatmayı ilke edinmiştir. Nülerinde, portre ve çiçek çalışmalarında sade bir çizgi ile arındırılmış, yalınlaştırılmış ve anıtsallaştırılmış biçimler kompozisyonlarında var olmuştur. Türk kadınının ötesinde; kıyafetler, saç kesimleri, kullanılan aksesuarlarla çağdaş, eğitilmiş ve modern kadın imajına yakınlık duyduğu söylenebilir (Sanal-13, 2019).

ADNAN TURANİ (1925-2016)

1925 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Öğretmen Okulu'nda öğrenim gördü. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü'nü bitirdikten sonra devlet bursuyla Almanya'ya gitti. Franz Nagel, Henninger, Baumeister ve Trökes ile çalıştı. Bir dizi ve birbirini tamamlayan renk “prosedürü” üzerinde, aşkının olanaklarını

araştırmaya yönelik bir çalışma disiplini öngören Turani'nin resimleri, içinde taşıdığı gizli doğa cevherini soyutçu analizler düzeyinde işleyip zenginleştirir, bir resimden ötekine, görsellik dinamizminin boyutlarını araştırır, boyanın renge dönüşen sınırında gezinmekten hoşlanır, resimsel biçimin sonsuz olanaklara açık olduğu gerçeğini vurgular. 2016 yılında Ankara'da vefat etmiştir (Sanal-14, 2019).

MUSTAFA AYAZ (1938 -)

1938 yılında Trabzon/Çaykara'da doğdu. 1960'lardan günümüze kadar sanatında değişmeden kalan üç öge unsuru desen, renk ve ritim duygusudur. 1970 öncesi resimlerinde lekeci bir tutumu benimsesede 1970 sonrasında resimsel çizginin kaligrafik değerleri üzerinde yoğunlaşmıştır. 1975'ten sonra soyuttan somuta doğru bir değişim görüldü, özellikle kadın figürlerini resmetmiştir. Figürlerinde kaligrafik çizgi estetiğini terk etmedi. Çalışmalarının dramatik yanını öne çıkarmamıştır. Renge ilişkin özellikleri önemsemi ve rengin tadını duyumsatmaktadır. Resminin ana konusunu olan 'kadın'ı sosyal çevrelerde ve değişik ortamlarda ana konu olarak çalışmalarını oluşturdu. Devingen anlatımı, fantastik öğeleri arasında kadın figürünü çalışmaktadır (Sanal-15, 2019).

ALİ CANDAŞ (1940-....)

İstanbul 'da yaşamaktadır. İlköğrenimini Erzurum Gazi İlkokulunda yaptı. 1952 yılında Erzurum Pulur Köy Enstitüsü'ne sınavla girdi. 1956 yılında İstanbul, Çapa Öğretmen Okulu resim semineri öğrencisi oldu. 1959 yılında Bu okuldan ilköğ öğretmeni olarak mezun oldu. Aynı yıl İstanbul- Çatalca Bahşayış köyü öğretmeni oldu Aynı yıl Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nü ikincilikle kazandı. 1962 yılında resim-iş öğretmeni olarak Urfa Kız Öğretmen Okulu'na atandı. 1965'te Trabzon Karma Ortaokuluna nakli çıktı. Aynı yıl, Ordu, Perşembe Öğretmen Okulu resim-İş öğretmenliğine geçiş yaptı. 1971 yılında ilk kişisel sergisini bu şehirde açtı. 1973 yılında İstanbul-Çapa Öğretmen Okulu resim öğretmenliğine atandı. Bu okulda beş yıl çalıştıktan sonra 1978 yılında İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü'ne geçti. (Şimdiki adıyla Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü. Aynı kurumdan Prof. Ünvanı ile 2006 yılında kendi isteği ile emekli oldu (Sanal-16, 2019).

MUSTAFA ATA (1945-...)

Trabzon'da doğdu. Figürü çalışan sanatçının resimleri sanata başladığı yıllardan beri dışavurumcu ve renkçidir. Başta biçimin ön planda oluşu kompozisyonları çalışma ve deneyimiyle biçimin neredeyse ikinci planda tutulduğu yeni bir anlatıma doğru gitse de renk kaçınılmaz elemanıdır. Geniş fırça tuşlarının egemen olduğu bir teknik doğrultusunda, figürü aktif bir devingenlik imajının temel ögesi olarak değerlendirdiği resimlerinde, yüzey ve espas ikilemi görsel bir sorunsallık kapsamında ele alınmakta ve renkçi bir anlayışla çözümlenmektedir. Ankara, İzmir, İstanbul Resim ve Heykel müzelerinde, Yurtiçi ve Yurtdışı Özel ve Resmi koleksiyonlarda eserleri bulunan sanatçı yaşamını ve çalışmalarını İstanbul'da sürdürmekte ve Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır(Sanal-17, 2019).

ERTUĞRUL ATEŞ (1954 -)

1954 yılında Adana'da doğmuştur. 1976 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nü bitiren sanatçı aynı yıl İngiltere'ye giderek Londra'da Kingsway Princeton College ve Betnhal Green Institue'de eğitim ve çalışmalarını 1979 yılına kadar sürdürdü. İlk sergisini 1980 yılında İstanbul'da açtı. Çalışmalarını 1987 yılına kadar İstanbul'da sürdüren sanatçı, ABD'ye giderek New York'a yerleşti. 1988 yılında başta Ahmet Erteğün olmak üzere 10 kişilik bir koleksiyoncu grubu ile anlaşma imzaladı. Ünlü 57. Cadde galerilerinden Terry Dintanfass galerisine kabul edildi. Chicago Modern Sanatlar Müzesi'nde "Yükselmekte olan Sanatçılar" sergisine kabul edildi. Miami, Dallas, Los Angeles, Chicago, Palm Beach, Boston, South Hampton, Barselona, Kopenhag, New York ve Pekin'de birçok sergi gerçekleştirdi. 2003 yılında Hürrem Sultan Dans Gösterisi'ni sahneye koydu. Düşsel bir mekân içinde, kadın bedeni, insan ve doğa nesnelerini kompozisyonun ana ögesi olarak kullanan sanatçı, uçuşan bir kurdele motifi işlendiği resimlerinde, fantastik-gerçekçi olarak yansıtmaktadır. Yaşamını ve eserlerini Türkiye ve New York'ta devam ettirmektedir. Sanatçı yaşamını 2005 yılından bu yana Türkiye'de sürdürmektedir (Sanal-18, 2019).

AKDOĞAN TOPAÇLIOĞLU (1959-...)

1959 yılında Ankara 'da doğan sanatçı, Birleşmiş ressamlar ve heykeltıraşlar derneği ve güzel sanat eseri sahipleri meslek birliği üyesidir. Anlık fırça hareketleriyle,

izgilerle, boya ve renklerle geçen zamanlar istediği estetik ve şiirsel duyguyu elde edene dek sürmektedir. Fon da dingin ve soyut lekenin önünde güçlü bir etkiyle ne çıkan kadın figürleri, atlar, keçiler ve diğer tamamlayıcı öğelerle soyut ve somut arasında bağ kurmaktadır. Lekeci, figüratif tarzdaki çalışmalarında ne çıkarmak istediği vazgeçilmez unsurların başında duygu ve hareket gelmektedir(Sanal-19, 2019).

ORHAN CEBRAİLÖğLU (1970 - ...)

1970 Azerbaycan/Gence’de doğdu. 1992 yılında Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar Fakültesi’nde lisans eğitimini tamamladı. 1998 yılında Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü’nde yüksek lisansını ve 2006 yılında Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nde doktorasını tamamladı.2017 yılında prof. Dr. Unvanını almıştır. Selçuk niversitesinde görevine devam etmektedir. Konya da yaşamını devam ettirmektedir.

Alanında birçok bilimsel kuruluşa üyedir. Güzel Sanatlar Eseri Sahipleri Meslek Birliği (GESAM) yeliği ve Dünya Sanatlar Akademisi yeliği gibi birçok Kişisel Sergileri ve karma sergilerde yer almaktadır (Sanal-20, 2019).

Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Büşra Nur Aslan
Doğum Yeri:	KONYA
Doğum Tarihi:	10.12.1992
Medeni Durumu:	Bekâr
Öğrenim Durumu	
Derece:	Okulun Adı:
İlköğretim:	Kaşınhanı Atatürk İlköğretim Okulu
Ortaöğretim:	Kaşınhanı Atatürk İlköğretim Okulu
Lise:	Selçuklu Lisesi
Lisans.	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi – Resim Bölümü
Yüksek Lisans.	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü – Resim Anasanat Dalı – Resim Sanat Dalı
Becerileri:	Resim yapmak
İlgi Alanları:	Resim, Müzik, Dans
Halen Yaptığı İş:	Konya Özel Mis Koleji Görsel Sanatlar Öğretmeni
İş Deneyimi: (Doldurulması isteğe bağlı)	Konya Özel Mis Koleji Görsel Sanatlar Öğretmeni (1 yıldır çalışmakta)
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar: (Doldurulması isteğe bağlı)	Dr. Öğr. Üyesi Hafize PEKTAŞ
Tel:	05064140222
E-mail:	Busranur_aslan91@hotmail.com
Adres:	Kaşınhanı Yeni Mah. Hacıbektaş Cad. No:9 Meram/KONYA