T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANA SANAT DALI

RESİM SANATINDA AT FİGÜRÜ

Yüksel Lisans Tezi

Hazırlayan

Şehriban GÜL KARABIYIK

Tez Danışmanı

Prof. Canan ATALAY AKTUĞ

Çanakkale–2015

TAAHHÜTNAME

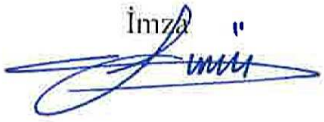
Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **"RESİM SANATINDA AT FİGÜRÜ"** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

09./07/2015

Şehriban Gül KARABIYIK

İmza



Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Ş. Gül KARABIYIK'a ait Resim Sanatında At Figürü adlı çalışma,

jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Fakültesi Anabilim Dalı,

Resim Bilim Dalında **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Canan ATALAY AKTUĞ

Yrd.Doç. Halil Cenk Beyhan

Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN

Tez No: 10079670

Tez Savunma Tarihi: 01.07.2015

ONAY

Doç. Dr. Şerif KORKMAZ

Enstitü Müdürü

09.07.2015

ÖZET

RESİM SANATINDA AT FİGÜRÜ

At insanlık tarihinin başlangıcından bu yana insanlarla uyum ve bütünlük içinde yaşamış ve onların hayatlarında vazgeçilmez bir yer edinmiştir. Başlangıçta bir av hayvanı olan atlar yıllar geçtikçe evcilleştirilmiş ve etinden sütünden yararlanılır hale gelmiştir. Atların hızlı hareket kabiliyeti ve güçlerinin farkına varan insanoğlu, onlara hâkim olmayı öğrenmiş ve böylece uzak mesafeleri katetmeyi başarmıştır. Atların kullanım amacı bundan sonra insanlığın kaderini değiştirecek olan, büyük savaşlar ve göçler için hayati önem taşımıştır. Yeryüzünde, tarihin başlangıcından bu yana kurulan yüzlerce imparatorluğun güç savaşları hep at üstünde olmuştur. Hatta öyledir ki bazı toplumlar isimlerini bile atlardan almışlardır.

İnsanlık için böylesine önemli bir varlık haline gelen atlar, onlarının kültürlerine de işlemiş ve insanlığın olduğu, sanatsal ve kültürel her alanda varlığını sürdürmüştür. Toplumların edebiyat, mitoloji, resim, heykel, folklor, yarış, oyun ve bunlara benzer birçok kültürel ve sanatsal yaratısında derinlemesine yer bulan atlar, özellikle Rönesans hareketleriyle Avrupa Resim Sanatında belirgin bir şekilde görülmüştür. Resim sanatında at figürü ilk kez en ilkel insanların yaşadığı mağara duvarlarına çizilmiş şekilde görülmektedir. Daha sonraları ise gelmiş geçmiş bütün sanat akımları içinde işlenen bir konu olmayı başarmıştır. Özellikle tarihi belge niteliği taşıyan büyük savaş sahnelerinin betimlenmesinde atlar dikkat çekici bir semboldür. Doğu toplumlarında 20. Yüzyıla kadar minyatür biçiminde gelişen resim sanatında at fazlasıyla görülmektedir. Yapılan resimlerde yaşanılan dönemlerin sosyal yaşantısı ve toplumsal yapısı izlenmektedir ve atlar bu tarz konuların içinde hep var olmuştur. Bunun dışında at salt güzellik ve estetik kaygısıyla yapılmış birçok eserde, asaletin ve zarafetin simgesi olarak resme konu olmayı başarmıştır.

Yani atlar toplumun gerçek bir parçası olması ve yaradılışlarından gelen güzellik sebebiyle dikkat çekici bir sanat nesnesi olmuştur. Bu gün modern sanatın içinde, hala yüzlerce farklı teknik ve yöntemle, sanatçılar tarafından ilk gün ki gibi heyecan ve şevkle işlenmeye devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: At, Stubbs, Delacroix, Gericault, Velazquez, Rothenberg, yılkı atı, at yarışı.

ABSTRACT

HORSE FIGURE IN PAINTING ART

Horse has been living with humans in a harmony and integrity and it has had an important position in their lives since the beginning of humanity history. Horses which were animals for hunting at the beginning, were domesticated and benefited from their meat and milk years later. Human being, who had noticed the high speed and power of the horses, learned to dominate them so they achieved to go long distances. Then the purpose of riding horses had vital importance for the great wars and mirations which would change the fate of humanity on the Earth. The power wars of the Empires which have been established since the beginning of history, were on horses all the time. As well some communities took their names from horses.

Horses, which became very important living creatures for humanity, have influenced their culture and have contunied their existance in every artistic and cultural area. Horses, which took place in comminities artistic life lik eliterarure, mitology, art, statue, folklore, race, play, were seen clearly at Europe art especially with Renaissance. The figure of horse was seen firstly on the walls of caves where primitive societies lived. Later it succeeded to be a theme for all art trends. Especially, horses were attractive symbols for the description of great war scenes which were historical documents. In Estern societies, horses were seen too much at art which was developed as miniature until 20th Century. Social life andsocial contruction of those periods can be seen in drawings and horses have existed in this type of themes. Furthermore, horse succeded to be a theme as the symbol of nobility and elegance in many works of art which were made with the anxciety of only beauty and aesthetic.

That is to say, horses became an attractive art object because of being a real piece of society and because of the beauty which was a results of their nature. Today it is still work edeshusiastically and eagerly like first days by artists, with hundreds of tecniques and methods.

Key Words: Horse, Delacroix, Gericault, Velazquez, Rothenberg, mustang, horse race.

ÖNSÖZ

İnsanlık tarihiyle birlikte sanat tarihinin de içinde en başından beri var olan atlar, sanatın her dalında yüz yıllar boyu işlenmiştir ve işlenmeye devam etmektedir.

Resim sanatında, atların ilk örneklerine Avrupa'da bulunan bazı mağara duvarlarında rastlanmıştır. At figürünün Avrupa'da en belirgin görüldüğü zamanlar Rönesans'la başlamıştır. Türk toplumlarında ise atın varlığı, hiçbir toplumda olmadığı kadar değerlidir. Türk resim sanatı 17. ve 18. Yüzyıllara kadar hat ve minyatürden oluşmaktadır. Minyatür resimlerinde de atların ne denli önemli yer tuttuğu açıktır. Bu dönemin ardından yaşanan Türk resim sanatındaki çağdaşlaşma ve modernleşmede de atlar yine önemli ölçüde boy göstermektedir.

Atların resim sanatındaki köklü varlığı sanat eğitimim sırasında oldukça ilgimi çekmiştir; atlar, biçimleri, dinginlikleri, insana yakınlıklarıyla ilgimi çeken bir sembole dönüşmüştür. Ayrıca resim sanatında süre gelen bir konu olarak at figürüne yüklenen simgesel anlam üzerinde düşünmek, eser örneklerini incelemek ve sanatçılar için taşıdığı sembolleri analiz etmek amacıyla bu araştırmayı gerçekleştirdim.

Hem Avrupa hem Türk resim sanatında atları konu olarak işleyen ve bazen onlara özel anlamlar yükleyip, simgesel bir meta oluşturan sanatçıların, ne anlatmak istediği ve tarihten bu güne resim sanatıyla olan münasebetinin ne ölçüde önemli olduğunun anlaşılması ve açıklanması hedeflenmiştir.

Araştırmalarımda at figürünün resim sanatıyla olan ilişkisi, tarihsel süreç içindeki yeri, Türk ve Avrupalı ressamların atı konu ettiği resimler analiz edilmiştir. Resim sanatı içinde at figürüne yüklenen anlam ve neyi simgelediği, nasıl ve hangi tekniklerde çalışıldığı görsel örneklerle incelenmiştir.

Araştırmamın başından sonuna kadar, bütün aşamasında yardımını esirgemeyerek çalışmalarımı titizlikle izleyen ve tezimin oluşmasında büyük katkısı olan sevgili hocam ve tez danışmanım Prof. Canan Atalay Aktuğ'a Teşekkür ederim.

Çalışmalarım sırasında bana, maddi ve manevi her konuda destek olan aileme ve sevgili Ziya Aslan'a sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....i

ABSTRACT.....ii

ÖNSÖZ.....iii

İÇİNDEKİLER.....iv

KISALTMALAR.....viii

RESİM LİSTESİ.....ix

GİRİŞ.....1

1. Tezin Amacı.....2
2. Tezin Önemi.....2
3. Tezin Kapsamı.....3
4. Tezin Yöntemi.....3

BÖLÜM I

RESİM SANATINDA KONU, TEMA, FİGÜR.....5

1.1 Resim Sanatında Konu.....5
1.2 Resim Sanatında Tema.....6
1.3 Resim Sanatında Figür.....7

BÖLÜM II

TARİH ÖNCESİ DÖNEMDE AT FİGÜRÜ.....9

2.1 Atın İnsanlıkla İlişkisi.....11

BÖLÜM III

BATI VE TÜRK RESİM SANATINDA AT FİGÜRÜ.....17

3.1. Batı Resim Sanatında At Figürü……...….17

3.1.1. PaoloUccello……...……...19

3.1.2. Leonardo Da Vinci……...……..24

3.1.3. Albrecht Dürer……31

3.1.4. Raffaello Sanzio……...……..36

3.1.5. Tiziano Vecellio……...……..39

3.1.6. Pieter Paul Rubens……..42

3.1.7. Diego Velazquez……...…….45

3.1.8. Anton Van Dyck…….50

3.1.9. George Stubbs……...…….54

3.1.10. Francisco Goya…….57

3.1.11. Theodore Gericault……...62

3.1.12. Eugene Delacroix……...……..66

3.1.13. Edgar Degas……...……..71

3.1.14. Paul Gauguin……...…….75

3.1.15. Toulouse Lautrec……...……...78

3.1.16. Franz Marc……...……83

3.1.17. Pablo Picasso……...…….87

3.1.18. Salvador Dali……...…….94

3.1.19. Susan Rothenberg……...……101

3.2. Türk Resim Sanatında At Figürü……..……..……..103

3.2.1. Halife Abdülmecid……...……105

3.2.2. Sami Yetik……...……110

3.2.3. İbrahim Çallı……112

3.2.4. Ali Cemal……...……..115

3.2.5. Namık İsmail……...….117

3.2.6. Cemal Tollu…….……120

3.2.7. Bedri Rahmi Eyüboğlu……...…..122

3.2.8. Cihat Burak……...127

3.2.9. Nuri İyem……...……..132

3.2.10. Avni Arbaş……...……..134

3.2.11. İbrahim Balaban……....138

3.2.12. Orhan Peker……....141

3.2.13. Fikret Otyam……...145

3.2.14. Turan Erol……...147

3.2.15. Süleyman Saim Tekcan……..154

3.2.16. Jale Nejdet Erzen……...……159

BÖLÜM IV

PROJE ÇALIŞMALARI……162

4.1. Yılkı Atları……..165

4.2. Karda Beyaz Yılkılar……...167

4.3. Siyah İnci……169

4.4. Pamuk Kız……...……170

4.5. Kızıl At……...….171

4.6. Bozkır Atı……....172

4.7. Artık O Bir Yılkı Atı……...…173

4.8. Türk Kızı Ve Atı……..175

4.9. Güçlü Atın Portresi……..176

4.10. Zamansız Ve Mekansız At……...….177

4.10.a. Kaostan Kaçan At……...178

SONUÇ……..180

KAYNAKÇA……181

KISALTMALAR

çev. : Çeviren
Der. : Derleyen
Doç. : Doçent
Dr. : Doktor
Gal. : Galeri
M.Ö. : Milattan Önce
M.S. : Milattan Sonra
Müz. : Müze
Prof. : Profesör
s. : Sayfa
T.Ü.Y.B : Tuval Üzerine Yağlı Boya
Tv. : Televizyon
Yrd. Doç. : Yardımcı Doçent
yy. : Yüzyıl

RESİMLER LİSTESİ

1.Resimler

Resim 2.1. Mağara Resmi, "*Vahşi At",* M.Ö.17.000-15.000 Arasında Lascaux, Dordogne, Fransa'da bulunan bir mağaranın duvarlarına, ilkel insanlarca yapılmış bir resim,…..……...……..9

Kaynak, Mary Hollingsworth, *"Dünya Sanat Tarihi"*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009, s.21

Resim 2.2 Ş. Gül Karabıyık, "*Doru At'ın Portresi",* 2013 yılında proje için çekilmiş bir fotoğraf…….……..……..11

Resim 2.3. Eadweard Muybridge, "*Dörtnala Koşan Atın Hareketi",* 1878 yılında birden fazla kamera kullanılarak çekilmiş, dörtnala koşan bir atın gerçek görüntüleri…….……..….15

Kaynak, Anna-Carola Krausse,*"Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü"*, Litaratür Yayıncılık 2010-09, s.70

Resim 3.4. George Stubbs, "*Kısraklar ve Tayları"* 1764-65, T.Ü.Y.B. 99x118 cm..…….17

Kaynak,http://www.wikiart.org/en/george-stubbs/mares-and-foals-are-anxious-before-a-looming-storm-1765, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.5. Paolo Uccello, "*San Romano Savaşı",*1456, Londra Ulusal Galeri……...…….22

Kaynak, Mary Hollingsworth, *"Dünya Sanat Tarihi"*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009, s.218

Resim 3.6. Paolo Uccello**,** "*Ormanda Av"* 1470, 65x165, Ashmolean Müzesi Oxford.....……...…….22

Kaynak,http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hunt_in_the_forest_by_paolo_uccello.jpg, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.7. Paolo Uccello, "*Aziz George ve Ejderha",* 1455-60, Londra Ulusal Galeri….....23

Kaynak,http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Paolo_Uccello_047b.jpg, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.8. L. Da Vinci, "*Sforza Atı için Eskiz* ",1493, Kâğıt üzerine kırmızı tebeşir, 21x30 cm, Ulusal Kütüphane, Madrid……...……...…..27

Kaynak, Nil Yüzbaşıoğlu, Tansel Tüzel, *"Leonardo Da Vıncı"*, Boyut Yayın Grubu, 2007, s.24

Resim 3.9. L. Da Vinci, *"Sforza Atı İçin Eskiz"* 1493, Kâğıt üzerine mürekkep kalem, 21x15 cm, Ulusal Kütüphane, Madrid……..……..……..……..28

Kaynak, Nil Yüzbaşıoğlu, Tansel Tüzel, *"Leonardo Da Vıncı"*, Boyut Yayın Grubu, 2007, s.24

Resim 3.10. L. Da Vinci," *Atlar İçin Eskiz",* 1503-04, Siyah ve kırmızı mürekkep 196x308 mm, Windors Şatosu Kraliyet Kütüphanesi, Londra……..…....29

Kaynak, Nil Yüzbaşıoğlu, Tansel Tüzel, *"Leonardo Da Vıncı"*, Boyut Yayın Grubu, 2007, s.31

Resim 3.11. L. Da Vinci *,"Anghiari Savaşı* ", 1503-05, 85x115 cm G. Hoffman Koleksiyonu, Münih……..……..……..30

Kaynak, Nil Yüzbaşıoğlu, Tansel Tüzel, **"***Leonardo Da Vıncı"*,Boyut Yayın Grubu, 2007, s.50

Resim 3.12. L. Da Vinci, **"***Savaş atları*", 1503-04, Galeri Uffizi, Floransa ……...30

Kaynak, Nil Yüzbaşıoğlu, Tansel Tüzel, *"Leonardo Da Vınci",* Boyut Yayın Grubu, 2007, s.30

Resim 3.13. Albrecht Dürer, "*Şövalye Ölüm ve Şeytan*", 1513-14, 24.4x19.1 cm Gravür, Herris Brisbane Dick Fonu 1943 (43.106.2)…..……..……..…….33

Kaynak,https://melbourneprints.wordpress.com/books-and-prints/prints/german-prints/durer-knight-death-and-the-devil, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.14. Albrecht Dürer, *"Küçük At"*, 1505, 16.5x10.8 cm Gravür, Devlet Sergi Salonu, Karlsruhe……..……..……34

Kaynak, Gülfam Diker, *"Albretch Dürer"*, Boyut Yayın Grubu, 2007, s.53

Resim 3.15. Albrecht Dürer, *"Büyük At"*, 1505, 16.7x11.9 cm Gravür, Devlet Sergi Salonu, Karlsruhe……..……...34

Kaynak, Gülfam Diker, *"Albretch Dürer"*, Boyut Yayın Grubu, 2007, s.53

Resim 3.16. Albrecht Dürer, *"Mahşerin Dört Atlısı"*, 1948, Taş Baskı……..……..…...35

Kaynak, http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Durer_Revelation_Four_Riders.jpg, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.17. Raffaello Sanzio, "*Peri Galatea",* 1512-14, Villa Fernesia, Roma……....38

Kaynak,http://www.backtoclassics.com/gallery/raphaelsanzio/triumphofgalatea/, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.18. Tiziano Vecellio, "*İmparator V. Charles'ın Atlı Portresi",*1548, Prado Müzesi Madrid……..……...41

Kaynak, http://en.wikipedia.org/wiki/File:Carlos_V_en_M%C3%BChlberg,_by_Titian,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.19. P. Paul Rubens, "*Leuccippus Kızlarının Kaçırılışı"*, 1618, AltePinaKothek, Münih Almanya…….……...43

Kaynak, Elke Linde Burchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, Irina Stotland *"Sanat"*, NTV Yayınları, 2012, s.239

Resim 3.20. P. Paul Rubens, "*Amazonlar Savaşı"*, 1818, 121x166 cm, AltePinakotek, Münih Almanya……...…….45

Kaynak,http://en.wikipedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_007.jpg,Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.21. Diego Velazquez, "*Olivers Dükü'nün Atlı Portresi",* 1634, T.Ü.Y.B, Prado Müzesi, Madrid……...……...……..47

Kaynak, Mary Hollingsworth, *"Dünya Sanat Tarihi"*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009, s.330

Resim 3.22. Diego Velazquez, *"İmparator III. Philip'in Atlı Portresi",* 1643, T.Ü.Y.B 305x320 cm, Canvas, Prado Müzesi Madrid……...……48

Kaynak, Norbert Wolf, *"Diego Velazquez"*, Taschen GmbH, Köln 2006, s.38

Resim 3.23. Diego Velazquez, *"Breda'nın Teslimi",* 1635, T.Ü.Y.B Prado Müzesi, Madrid……...……...49

Kaynak, Mary Hollingsworth, *"Dünya Sanat Tarihi"*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009, s.331

Resim 3.24. A. Van Dyck, "*Kral I.Charles Avda",* 1635, T.Ü.Y.B Louvre Müzesi Paris……...…….....52

Kaynak, Elke Linde Burchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, Irina Stotland "Sanat" NTV Yayınları, 2012, s.241

Resim 3.25. A. Van Dyck, *Kral I.Charles'ın Atlı Portresi***,** 1936, T.Ü.Y.B, 292x 367 cm……...……..……53

Kaynak, *"Ressamlar, Türk Ve Dünya Ressamları 1"*, (Genel Yayın Yönetmeni, H. Gürdal Gürak), Nesa Yayın Grubu, İstanbul Ocak 2004 s.123

Resim 3.26. A. Van Dyck, *I.Charles' İle M. De Antoine,* 1633, T.Ü.Y.B……..…….……54

Kaynak,
http://en.wikipedia.org/wiki/Anthony_van_Dyck#/media/File:Anthony_van_Dyck_-_Charles_I_(1600-49)_with_M._de_St_Antoine_-_Google_Art_Project.jpg, Tarih, (05.06.2015)

Resim 3.27. George Stubbs, "*Bir Meşe Ağacının Altında Kısraklar ve Tayları"* 1775, T.Ü.Y.B Galeri Trustees of theGrosvenorEstate. U.K…….……...…….56

Kaynak,http://www.wikiart.org/en/george-stubbs/mares-and-foals-under-an-oak-tree, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.28. George Stubbs, "*Bir Aslanın Saldırısına Uğrayan At",* 1765, T.Ü.Y.B 69x100.1cm National Gallery of Victoria, Avustralya……..……...……...56

Kaynak,
http://en.wikipedia.org/wiki/File:A_Lion_Attacking_a_Horse_by_George_Stubbs_1770.jpeg, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.29. Francisco Goya, *"Mayıs'ın İkisi",* 1814, T.Ü.Y.B. 266x345 cm, Prado Müzesi, Madrid…….……...……60

Kaynak, Mısra Öncel Erkaya-Nil Yüzbaşıoğlu, *"Goya"*,Boyut Yayınları, 2009, s.74

Resim 3.30. Francisco Goya,*"Boğa Güreşleri Dizisi, Ünlü Fernando Del Toro Vahşi Canavarı durduruyor",* 1815-16 24.5x35 cm, Aside yedirme ve leke baskı, Prado Müzesi, Madrid……...……...60

Kaynak, Çev. Begüm Kavulmaz, *"Goya"*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s.207

Resim 3.31. Francisco Goya, *"Maria Teresa de Vallabriga'nın At Sırtında Portresi*", 1783. T.Ü.Y.B, 82.5x61.7 cm, GalleriaDegliUffizi, Florensa……..….61

Kaynak, http://www.ressamlar.gen.tr/obil-francisco-goya/, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.32. Francisco Goya, *"Bıldırcın Avı",* 1775, T.Ü.Y.B, 290x226 cm, Madrid MuseoDelPrado……..……...…62

Kaynak, http://www.ressamlar.gen.tr/mobil-francisco-goya/, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.33. Theodere Gericault, *"Saldıran Avcı Subayı",* 1812, T.Ü.Y.B 349x266 cm, Louvre Müzesi, Paris Fransa…….……...……...….64

Kaynak,http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:GericaultHorseman.jpg, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.34. Theodere Gericault, *"Epsom'da Derbi Yarışları",* 1821, T.Ü.Y.B 91x123 cm Louvre Müzesi Paris…….65

Kaynak,http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Jean_Louis_Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault_001.jpg, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.35. Theodere Gericault, *"Roma'da At Yarışları",* 1817, 44.1x60 cm, MusseDesBeaux-Arts, Lille, Fransa……..……...……65

Kaynak,http://www.abcgallery.com/D/david/gericault7.html, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.36. Eugene Delacroix, *"Savaş talimi Yapan Arap Süvarileri"*, 1832, T.Ü.Y.B. 60x73.2 cm, MuseeFabre Montpellier……....68

Kaynak, E.H. Gombrich*, "Sanatın Öyküsü"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s.506

Resim 3.37. Eugene Delacroix, *"Bir Ahırda Mücadele Eden Arap Atları",* 1860, T.Ü.Y.B, Louvre Müzesi, Paris……....68

Kaynak,http://danzon2008.blogspot.com.tr/2014/08/macbeth-william-shakespearein-bir.html, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.38. Eugene Delacroix, *İskitler Arasında Ovid,* 1859, T.Ü.Y.B 88x136 cm, National Gallery London……..…….....69

Kaynak, Phoebe Pool, *"Delacroix"*, The Colour Library Of Art, Paul Hamlyn, The Hamlyn Publishing Group Limited, Italy 1969, s.47

Resim 3.39. Eugene Delacroix, *"Atını Eyerleyen Arap",* 1855, T.Ü.Y.B. 56x47 cm, Hermitage, Saint Petersburg Rusya……..70

Kaynak,
http://www.photoshopmagazin.com/yesimm021/paylasim/6746/ferdinand_victor_eugene_delacroix.html, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.40. Eugene Delacroix, *"Denizden Çıkan Atlar",* 1860, T.Ü.Y.B, 50x61 cm, Phillips Koleksiyonu, Washington……..……70

Kaynak, Phoebe Pool*, "Delacroix"*, The Colour Library Of Art, Paul Hamlyn, The Hamlyn Publishing Group Limited, Italy 1969, s.48

Resim 3.41. Edgar Degas,*"Yanlış Başlangıç",* 1869-72, T.Ü.Y.B, 32.1x40.3 cm Yale University Art Gallery John Hay Whitney, B.A.1926. Hon. M.A 1956 Collection…….....73

Kaynak, http://www.pubhist.com/w10567, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.42. Edgar Degas, *"Yarış Öncesi",* 1882-84, Levha Üzerine Yağlıboya 26.4x34.9 cm Walters Sanat Müzesi, Baltimore…….……74

Kaynak,http://en.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas#/media/File:Edgar_Degas_-_Before_the_Race_-_Walters_37850.jpg, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.43. Edgar Degas, *"Jokeyler",* 1877-1880, T.Ü.Y.B, Museed'Orsay, Paris……...……...74

Kaynak, Mary Hollingsworth, "Dünya Sanat Tarihi", İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009, s.428

Resim 3.44. Paul Gauguin*, "Sahilde Biniciler",* 1902, T.Ü.Y.B 73x92 cm Private Koleksiyonu Paris…….77

Kaynak, *" Paul Gauguin"*, Kolektif, Boyut Yayın Grubu, İstanbul Ağustos 2006

Resim 3.45. Paul Gauguin, *"Beyaz At",* 1898, T.Ü.Y.B 140x91 cm, Orsay Müzesi, Paris……...……...……78

Kaynak, Maurice Serullaz, (Çeviren-Devrim Erbil),*"Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi"*, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1983, s.101

Resim 3.46. Toulouse Lautrec, *"Atlı eskiz*", 1873……...80

Kaynak, Bernard Denvir, *"Toulouse Lautrec"*, World Of Art, Thames And Hudson, New York, s.27

Resim 3.47. Toulouse Lautrec, *"Atlı eskiz",* 1874……...……...80

Kaynak, Bernard Denvir, *"Toulouse Lautrec"*, World Of Art, Thames And Hudson, New York, s.25

Resim 3.48. Toulouse, Lautrec, *"Le d' Anma,* 1881, T.Ü.Y.B……...……81

Kaynak, Bernard Denvir, "Toulouse Lautrec, World Of Art, Thames And Hudson, New York, s.33

Resim 3.49. Toulouse Lautrec, *"Kont AlphonseToulouseLautrec'in Dört Atlı Araba Sürüşü",* 1881, T.Ü.Y.B 38.5x51 cm, Gallery MuseeToulouseLautreck, Albi Fransa……...…….....81

Kaynak, http://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/count-alphonse-de-toulouse-lautrec-driving-a-four-horse-hitch-1881, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.50. Toulouse Lautrec, *"Köpek Araba",* 1880, T.Ü.Y.B 27x35 cm, Gallery MuseeToulouseLautrec, Abi Fransa…….……82

Kaynak,http://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/dog-car-1880, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.51. Franz Marc, "*Küçük Sarı Atlar",* 1912, T.Ü.Y.B 66x104 cm , Lenbach Konağı'ndaki Şehir Galerisi Münih……..……...……85

Kaynak, Anna-Carola Krausse , *"Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü"*, Literatür Yayıncılık, 2005, s.90

Resim 3.52. Franz Marc, *"Mavi At",* 1911. T.Ü.Y.B……..…86

Kaynak, http://www.franzmarc.org/Blue-Horse.jsp, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.53. Franz Marc,*"Kırmızı Atlar",* 1911, T.Ü.Y.B 120.97x182.88 cm, Unknown Galerisi, Varşova Polonya……...……....86

Kaynak,http://www.wikiart.org/en/franz-marc/grazing-horses-iv-the-red-horses-1911, Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.54. Franz Marc,*"Küçük Mavi Atlar",* 1911. T.Ü.Y.B. 61.5x101 cm. Devlet Müzesi Stuttgart……..…….87

Kaynak,http://www.wikiart.org/en/franz-marc/the-little-blue-horses-1911, Tarih,(28.05.2015)

Resim 3.55. Pablo Picasso, *"Guernica",* 1937, T.Ü.Y.B, 351x782 cm, Cason Del BuenRetiroPrado……...……...…90

Kaynak, Anna-Carola Krausse*,"Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatını Öyküsü",* Litaratür Yayıncılık 2010-09, s.93

Resim 3.56. Pablo Picasso, *"Parade İçin Sahne Perdesi",* 1917 Kumaş Üzerine Tempera, 1.060x1.725 cm, Georges Pompidou Kültür Merkezi, Pariss…….....90

Kaynak,https://burcingenc.wordpress.com/2014/05/30/pablo-picasso/,Tarih, (28.05.2015)

Resim 3.57. Pablo Picasso, *"Şövalye ve Uşağı",* 1951, Taş üzerine kurşun kalem, Lavi 52.2x38 cm……...……92

Kaynak,http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/sovalyenin-yola-cikisi/, Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.58. Pablo Picasso, *"Şövalyenin Yola Çıkışı",* 1951 Çinko üzerine Lavi kalem ve kazıma bıçağı, 38.2x57.1 cm……92

Kaynak,http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/sovalyenin-yola-cikisi/, Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.59.Pablo Picasso, *"Ata Öncülük Eden Çocuk",* 1906, T.Ü.Y.B, 220.3x130.6 cm, Museum Of Modern Art, New York City,……...……93

Kaynak,http://en.wikipedia.org/wiki/Boy_Leading_a_Horse, Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.60.Pablo Picasso, *"At Başı",* 1937, T.Ü.Y.B Museum Of Modern Art, New York……..93

Kaynak,http://www.topofart.com/artists/Picasso/art-reproduction/5359/Horse-s-Head-Cabeza-de-caballo-.php, Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.61. Salvador Dali,*"Gevşeme",* 1939-41 Arası, Kâğıt Üzerine Mürekkep. 9.5x12 cm. Salvador DaliVakf..……...97

Kaynak, Sakıp Sabancı Üniversitesi sergi Kataloğu,*"İstanbul'da Bir Sürrealist: Salvador Dali"*, Akbank Yayınları, 2008-2009, s.169

Resim 3.62. Salvador Dali, *"Kentauros",* 1959-63 Arası, Ahşap Oyma Baskı, 33x26.4 cm Gala-Salvador Dali Vakfı……...……..97

Kaynak, Sakıp Sabancı Üniversitesi sergi Kataloğu, *"İstanbul'da Bir Sürrealist: Salvador Dali"*, Akbank Yayınları, 2008-2009, s.262

Resim 3.63. Salvador Dali,*"Telefonu Isıran Kör Ata Hayat Veren Araba Enkazı",* 1938, T.Ü.Y.B, 54x65 cm Modern Sanatlar Müzesi New York……...….98

Kaynak,http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80592,Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.64. Salvador Dali, *"Mutlu Unicorn",* 1977, T.Ü.Y.B, 109.22x119.38 cm ……...……...98

Kaynak,http://www.icollector.com/Salvador-Dali-Unicorn-Tapestry_i11574334,Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.65. Salvador Dali, *"Ölümün Atlısı",* 1336, T.Ü.Y.B, 65x54 cm, Özel Koleksiyon……....99

Kaynak, Ceren Ünlü-Gülfam Diker-Hikmet Can Ulus, *"Salvador Dali"*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2000

Resim 3.66. Salvador Dali, *" Aziz Anthony'nin Direnişi",* 1946, T.Ü.Y.B, 89.7x119.5 cm, Royaux DesBeaux Sanat Müzesi Belgique, Brussels……...….100

Kaynak, http://ibay.li/product.php?productid=17415, Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.67. Susan Rothenberg, *"Kısraklar ve Taylar",* 2002. T.Ü.Y.B. 72x114 cm, Carnegie Sanat Müzesi Koleksiyonu, Pittsburgh, Pennsylvania……...….102

Kaynak,http://www.art21.org/images/susan-rothenberg/mares-and-foals-2002,Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.68. Susan Rothenberg, *"Pontiac",* 1979. Tuval Üzerine Akrilik. 88x61 cm. Miani Johnson Koleksiyonu……..……..102

Kaynak,http://www.pbs.org/art21/images/susan-rothenberg/pontiac-1979,Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.69. Nakkaş Osman, *"At Koşusu",* 1588, "Hünername", Topkapı Sarayı Kitaplığı……..103

Kaynak
Günsel Renda-Turan Erol, *"Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi"*, 1. Baskı, Tiglat Basımevi, İstanbul, s.13

Resim 3.70. Halife Abdülmecid Efendi, *"Beyaz At",* 1888, T.Ü.Y.B, 63.5x71 cm……...……107

Kaynak,http://www.zaman.com.tr/kultur_devir-hat-muzayedesi-devri_2182821.html, Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.71. Halife Abdülmecid Efendi, *"Desen At",* 1920, Fon Kartonu Üzerine Kuru Boya/Füzen 70x55.5 cm, TGNA NationalPalaces Collection……..……....108

Kaynak, Ömer Faruk Şerifoğlu, Yapı Kredi yayınları-2094, Türk Ressamları 8, *"Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi"*, 1. Baskı İstanbul, 2004, s.151

Resim 3.72. Halife Abdülmecid Efendi, *"Desen At ",* Fon Kâğıdı Üzerine Pastel-Kuru Boya. 37.5x55.5 cm……...108

Kaynak, Ömer Faruk Şerifoğlu, Yapı Kredi yayınları-2094, Türk Ressamları 8, *"Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi"*, 1. Baskı İstanbul, 2004, s.150

Resim 3.73. Halife Abdülmecid Efendi, *" At ve Seyis ",* Kâğıt Üzerine Füzen/Pastel Boya. 54.5x70 cm, TGNA NationalPalaces Collection……109

Kaynak, Ömer Faruk Şerifoğlu, Yapı Kredi yayınları-2094, Türk Ressamları 8, *"Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi"*, 1. Baskı İstanbul, 2004, s.152

Resim 3.74. Halife Abdülmecid Efendi, Abdülmecid Efendiyi Atölyesinde II. Mahmut ve Sultan Abdülaziz portreleriyle gösteren fotoğraf…….....109

Kaynak, Ömer Faruk Şerifoğlu, Yapı Kredi yayınları-2094, Türk Ressamları 8, *"Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi"*, 1. Baskı İstanbul, 2004, s.43

Resim 3.75. Sami Yetik,*"Yunan Topçularına Baskını",* T.Ü.Y.B……112

Kaynak,https://hicliginsesinden.wordpress.com/2012/01/14/sami-yetik/,Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.76. Sami Yetik, *"Sarı Kamış Bozgunu",* 1906 T.Ü.Y.B 110x205 cm Sakıp Sabancı Müzesi……...…...……..112

Kaynak, Sema Olcay, "Asker ressamlar", Arkas Sanat Merkezi, 2013, s.155

Resim 3.77. İbrahim Çallı, *"Türk Topçuları",* 1917 T.Ü.Y.B 180x270 cm İstanbul Resim Heykel Müzesi……....115

Kaynak, Kaya Özsezgin *"İbrahim Çallı"* Türk Ressamlar 2 Dizisi, 1. Baskı, Yapı kredi Yayınları, İstanbul 1993, Resim-115, s.144

Resim 3.78. İbrahim Çallı, *"Zeybekler",* 118x154 cm T.Ü.Y.B Ankara Resim Ve Heykel Müzesi……...…….115

Kaynak, Kaya Özsezgin "İbrahim Çallı" Türk Ressamlar 2 Dizisi, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, Resim-112, s.141

Resim 3.79. Ali Cemal, *"Biraz Su",* 1917. T.Ü.Y.B. 146x117 cm. Genel Kurmay Karargâh
Koleksiyonu……116

Kaynak, *"Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi Ve Viyana Sergileri"*, (Yayına Hazırlayan, Ahmet Kamil Gören), 1. Baskı, Şişli Belediye Başkanlığı Resim Ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul 1997, Resim-54

Resim 3.80. Ali Cemal, *"Türk Süvarisi",* 1917. T.Ü.Y.B 73.5x53.5 cm İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi……117

Kaynak, *"Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi Ve Viyana Sergileri"*, (Yayına Hazırlayan, Ahmet Kamil Gören), 1. Baskı, Şişli Belediye Başkanlığı Resim Ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul 1997, Resim-57

Resim 3.81. Namık İsmail, "*Girdabı Zaferi",* T.Ü.Y.B, 106x137 cm……..119

Kaynak, *"Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi Ve Viyana Sergileri"*, (Yayına Hazırlayan, Ahmet Kamil Gören), 1. Baskı, Şişli Belediye Başkanlığı Resim Ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul 1997, Resim-91

Resim 3.82. Cemal Tollu, *"Tımar",* 1964 T.Ü.Y.B 195x134 cm Ankara Resim Heykel Müzesi……...…….122

Kaynak, Kaya Özsezgin, *"Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Resmi"*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.105

Resim 3.83. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *"Kız Kaçırma"*, 1942, 90x125 cm, Duralit Üzerine Yağlıboya……...……...……125

Kaynak, *"Bedri Rahmi Eyüboğlu"*, Yapı Kredi kültür Yayınları, s.16

Resim 3.84. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *"Kız Kaçırma",* 1942. Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25x32 cm……...…….126

Kaynak, *"Bedri Rahmi Eyüboğlu"*, Yapı Kredi kültür Yayınları, s.17

Resim 3.85. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *"Uçan Atlı Aşıklar",* 1946. Yağlı Boya Eskiz, 100x120 cm……126

Kaynak, Ara Gürel-Turan Erol, *"Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği"*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984, Resim-68, s.220

Resim 3.86. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *"Uçan Atlı",* 1950. Duvar İçin Eskiz, Guaş Boya, 17x48 cm……...….126

Kaynak, Ara Gürel-Turan Erol, *"Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği"*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984, Resim-69, s.220

Resim 3.87. Cihat Burak……..…….....129

Kaynak,http://resimsanat.tr.gg/cihat-burak_ressam_hayat-hikayesi-ve-eserleri.htm,Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.88. Cihat Burak……..…….....129

Kaynak, http://www.ahmetnuray.com/haber_devam.asp?id=77, Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.89. Cihat Burak, *"Eğlenenler",* T.Ü.Y.B 140x140 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi ……..……130

Kaynak, Nurullah Berk- Adnan Turani, *"Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi"*, Tiglat Yayınları, 2. Cilt, s.155

Resim 3.90. Cihat Burak, *"Harman",* 1930'lar, T.Ü.Y.B, 35.5x45 cm Özel Koleksiyon…….....130

Kaynak, *"Cihat Burak Retrospektifi"*, (Yayına Hazırlayan, Cem İleri), İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul Modern Sanat Vakfı-2007-2008, s.18

Resim 3.91. Cihat Burak, *"O Güzel İnsanlar O Güzel Atlara Bindiler Gittiler",* 1981, Serigrafi, 50x37.5 cm. Özel Koleksiyon…….....……131

Kaynak, Yayına Hazırlayan, Cem İleri, "Cihat Burak Retrospektifi", İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul Modern Sanat Vakfı-2007-2008, s.194

Resim 3.92. Cihat Burak, *"Hikâye-i Şehadet",* 1985, Kâğıt Üzerine Suluboya, Pastel, 57x80 cm, Gökşin Sipahioğlu Koleksiyonu……..131

Kaynak, *"Cihat Burak"*, Ada Yayınları, Sezer Tansuğ "Cihat Burak" Yazısı, İstanbul 1991

Resim 3.93. Cihat Burak, *"I. Ahmet'in Rüyası"* 1983, T.Ü.Y.B, 100x100 cm……..…….132

Kaynak, *"Cihat Burak"*, Ada Yayınları, Sezer Tansuğ "Cihat Burak" Yazısı, İstanbul 1991

Resim 3.94. Nuri İyem, *"Nalbant",* 1944 T.Ü.Y.B 120x100 cm……..134

Kaynak,http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Nuri_%C4%B0yem_Nalbant.jpg,Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.95. Avni Arbaş, *"Kuvayi Milliye Atlıları",* 1973 Yağlı Boya 130x162 cm Özel Koleksiyon……..136

Kaynak, Ferit Edgü, *"Avni Arbaş"*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001, s.199

Resim 3.96. Avni Arbaş, *"Atlı Mustafa Kemal",* 1988 Yağlı Boya 72x59 cm Kemal Bilginsoy Koleksiyonu……...……137

Kaynak, Ferit Edgü, *"Avni Arbaş"*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001, s.216

Resim 3.97. Avni Abaş, *"Kuvayi Milliye Atlıları",* 1995 Yağlı Boya 47.5x54.5 cm Yılmaz Gürsoy Koleksiyonu……...137

Kaynak, Ferit Edgü, *"Avni Arbaş"*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001, s.223

Resim 3.98. Avni Arbaş, *" Atlılar",* 1990. T.Ü.Y.B. 93x73 cm. Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu……138

Kaynak, Ferit Edgü, *"Avni Arbaş"*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001, s.222

Resim 3.99. İbrahim Balaban**,** 1974, Duralit üzerine kabartma, 53x76 cm……...140

Kaynak,
http://www.humakabakcikoleksiyonu.com/index.cfm?page=collection&ArtistID=282, Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.100. İbrahim Balaban, *"Köroğlu",* T.Ü.Y.B, 80x100 cm, Özel Koleksiyon……..140

Kaynak, Kaya Özsezgin- Mustafa Aslıer, ***"****Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi"*, 4. Cilt, Tiglat Yayınları, İstanbul 1989, s.48

Resim 3.101. Orhan Peker, *" At Portresi ",*Yağlı Boya……....143

Kaynak,http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Islerinden-Ornekler-Orhan-Peker&a_id=47&isvar=1, Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.102. Orhan Peker, "*At Portresi",* Yağlı Boya……...……..144

Kaynak,http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Islerinden-Ornekler-Orhan-Peker&a_id=47&isvar=1, Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.103. Orhan Peker*, "At Arabaları",* Duralit Üzerine Mukavva Üzerine Karışık Teknik, 48x63 cm ,……..……144

Kaynak,
offers.bycontext.com/scjs/tb/ctxjs/index.php?kw2=www.rportakal.com&affid=1152&subaff_id=3263570&intformat=roll&nextpage=http%3A%2F%2Fwww.rportakal.com%2FArticle.aspx%3FPageID%3D22%26ArtId%3D798&ch=701&sbrand=BuzzSearch&folder=v7.2.0.4&typrd=ctx&cu=30298&country=TR&original_country=TR&uuid=44030152708292011418151004, Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.104. Orhan Peker*, "Atlar",*1963, T.Ü.Y.B 55x44 cm……145

Kaynak,http://www.artnet.com/artists/orhan-peker/horses-975QjOX4LuWQEx8wE88VGQ2, Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.105. Fikret Otyam, *"Göçebeler",*……146

Kaynak, http://gezgec.blogspot.com.tr/2010_05_01_archive.html, Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.106. Fikret Otyam, *"Beritanlı Göçebeler",*……147

Kaynak, http://www.fikretotyam.com/resimleri/54, Tarih, (29.05.2015)

Resim 3.107. Turan Erol*, "Kömür Dağıtım Yeri 1,* 1985. T.Ü.Y.B. 80x100 cm. Özel Koleksiyon……..151

Kaynak, İlhan Berk, *"Turan Erol"*, Ada Yayınları, İstanbul 1990, s.94

Resim 3.108. Turan Erol, *"Kömür Dağıtım Yeri 2",* 1986. Tuval Üzerine Pastel. 92x98 cm Özel Koleksiyon*"*.....151

Kaynak, İlhan Berk, *"Turan Erol"*, Ada Yayınları, İstanbul 1990, s.95

Resim 3.109. Turan Erol, *"Kömür Dağıtım Yerinde Ateş Yakanlar 3",* 1987. T.Ü.Y.B. 90x115 cm. Özel Koleksiyon……152

Kaynak, İlhan Berk, *"Turan Erol"*, Ada Yayınları, İstanbul 1990, s.99

Resim 3.110. Turan Erol, *"Kömür Dağıtım yeri 4",* 1986. T.Ü.Y.B. 80x60 cm. Ayrıntı, Özel
koleksiyon……...……...152

Kaynak, İlhan Berk, *"Turan Erol"*, Ada Yayınları, İstanbul 1990, s.98

Resim 3.111. Turan Erol, "*Firuze, Ev ve Çitlembik Ağacı",* 1989. T.Ü.Y.B. 70x100 cm. Özel
Koleksiyon……..153

Kaynak, İlhan Berk, *"Turan Erol"*, Ada Yayınları, İstanbul 1990, s.90

Resim 3.112. Turan Erol, *"Çınar Dibi ve Kırmızı Ev",* 1989. T.Ü.Y.B. 70x100 cm. Özel Koleksiyon……..153

Kaynak, İlhan Berk, *"Turan Erol"*, Ada Yayınları, İstanbul 1990, s.89

Resim 3.113. S. Saim Tekcan, *"Kan Kırmızı ve Buz Beyaz",* 1995. Ahşap Üzerine Yağlıboya. 85x110 cm……...……...…156

Kaynak, Özgür Uçkan, *"Süleyman Saim Tekcan"*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1996, s.142

Resim 3.114. S. Saim Tekcan, "*At ve Uygarlık Buluşması I",* 1982. T.Ü.Y.B. 80x110 cm……...……....157

Kaynak, Özgür Uçkan, *"Süleyman Saim Tekcan"*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1996, s.146

Resim 3.115. S. Saim Tekcan, "*At ve Uygarlık Buluşması II",* 1982. T.Ü.Y.B 80x110 cm……...……....157

Kaynak, Özgür Uçkan, *"Süleyman Saim Tekcan"*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1996, s.147

Resim 3.116. S. Saim Tekcan*, "Tek At",* 1994. Kâğıt Üzerine Renkli Kuru kalem, 85x50 cm……...……....158

Kaynak, Özgür Uçkan, *"Süleyman Saim Tekcan"*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1996, s.126

Resim 3.117. S. Saim Tekcan, *"Mavi At",* 1994. Suluboya. 60x80 cm……...…...……...158

Kaynak, Özgür Uçkan, ***"Süleyman Saim Tekcan"***, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1996, s.127

Resim 3.118. Jale Nejdet Erzen, *"Dörtnala ",* 2014, T.Ü.Y.B, 125x225 cm……..……..……161

Kaynak, Jale Nejdet Erzen**,** *"Resim Dünyamda Bir Gezinti"*, Anka Sanat, Ankara 2014, Jale Nejdet Erzen Resim Sergi Kataloğu, s.31

Resim 3.119. Jale Nejdet Erzen*, "Atlar",* 2010. T.Ü.Y.B. 90x90 cm…….....……..……...161

Kaynak,http://www.arcadja.com/auctions/en/erzen_jale/artist/412130/,Tarih, (29.05.2015)

Resim 4.120. Ş. Gül Karabıyık, *"Yılkı Atları",* 2014 T.Ü.Y.B 70x100 cm……...…….....165

Resim 4.121. Ş. Gül Karabıyık, *"Karda Beyaz Yılkılar",* 213-14 T.Ü.Y.B. 110x130 cm….....167

Resim 4.122. Ş. Gül Karabıyık, *"Siyah İnci",* 2014 Tuval Üzerine Karışık Teknik 70x100 cm……...……169

Resim 4.123. Ş. Gül Karabıyık, *"Pamuk Kız",* 2013 T.Ü.Y.B. 90x100 cm……...……170

Resim 4.124. Ş. Gül Karabıyık, *"Kızıl At",* 2013 T.Ü.Y.B. 100x120 cm……...……..……..171

Resim 4.125. Ş. Gül Karabıyık, *"Bozkır Atı",* 2014 T.Ü.Y.B. 70x100 cm……...……...172

Resim 4. 126. Ş. Gül Karabıyık, *Artık O Bir Yılkı Atı,* 2015, T.Ü.Y.B 70x100 cm……...……173

Resim 4. 127. Ş. Gül Karabıyık, "*Türk Kızı ve Atı ",* 2015, Kâğıt, Suluboya, 35x25 cm……...……....175

Resim 4.128. Ş. Gül Karabıyık, *"Güçlü Atın Portresi",* 2014, Kâğıt, Suluboya 21x29.7 cm……...……176

Resim 4. 129. Ş. Gül Karabıyık, *Zamansız ve Mekânsız At,* 2013, Özgün Baskı, Gravür, 19x29.5 cm……177

Resim 4. 130. Ş. Gül Karabıyık, *"Kaostan Kaçan At",* 2014, Özgün Baskı, Gravür, 29x20.7 cm……178

Resim 4. 131. Ş. Gül Karabıyık, "*Tek At",* 2013, Kâğıt, Toz Pastel, 20x20.9 cm……...……179

Resim 4. 132. Ş. Gül Karabıyık, *"At",* 2013, Kâğıt, Toz Pastel, 21x29.7 cm……...……179

GİRİŞ

İnsanlar tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar olan süreçte, hayvanlarla uyum ve bütünlük içinde yaşamışlardır. Önceleri onların arasında yaşayan insanoğlu daha sonra onların üzerinde etki ve hâkimiyet kurmuştur. Bu hayvanların en önemlilerinden biri de kuşkusuz attır. Yüzyıllar boyunca insanlar ve atlar arasında kurulan dostluk, insanlara güven, güç ve hırs kazandırmıştır. Bununla birlikte, insanlar atları evcilleştirmelerinden bu yana yaşamlarının olmazsa olmazı haline getirmiştir. Atlar haberleşme, ulaşım, savaş, av vb. gibi hayati ihtiyaçların karşılanmasında insanların büyük yardımcıları olmuşlardır. Atlar insan toplumlarındaki yeri ve öneminden dolayı, hemen hemen her toplumun sanat eserlerinde ilgi çeken bir tema olmuştur. Atların sanatla ilişkisi incelendiğinde, ilk örnekleri, mağara ve duvar resimlerinde, ilkel insanların basit çizgilerle oluşturduğu şekillerde görülmektedir. Daha sonraları ise insanların çamurdan ve ya oyarak yaptıkları küçük heykellerde, çömlek süslemelerinde, takı ve aksesuarlarında, hatta mezar taşlarında bile at figürü açıkça işlenmiştir. Toplumların uygarlaşması ve şehirlerin oluşmasıyla birlikte mimari yapılarda da sık sık görülen atlar insanlar için birçok güzel ve kutsal şeyin yansıması olmuştur. İnanış ve estetik ihtiyaçtan doğan gereksinimler atın kendiliğinden bir sanat objesi olmasını sağlamıştır. Özellikle resim sanatındaki yeri Avrupa'da Hıristiyanlığın yaygınlaşması amacıyla yapılan kilise duvar resimleriyle başlamıştır. Yunan ve Roma kültürünün mitolojik tanrılarının etkisinde olan Avrupa, Hristiyanlık inancını adeta mitolojiden beslemiştir. İnsanları daha da etkileyebilmek adına kutsal mekânlara kutsal sahnelerin betimlendiği resimler yaptıran Avrupalı din adamları farkında olmadan resim sanatına büyük katkıda bulunmuşlardır. Bu dönemde yapılan ilahi ve kutsal varlıkların işlendiği resimlerde at figürü oldukça sık görülmektedir. Çünkü inanışa göre tanrı ya da tanrısal birçok ilahi varlığın atı vardır.

Rönesans hareketlerinin Avrupa'da hızla yayılmasıyla resim sanatının konuları ve tekniklerinde de hızlı değişimler ve aydınlanmalar yaşanmıştır. Konu seçiminde özgürleşen ressamların bu dönemde oluşturdukları eserlerin içinde at figürü kusursuzca işlenmeye devam etmiştir.

Avrupa resim sanatında bu gelişmeler olurken Doğu toplumlarında ve Osmanlıda minyatür resimleri yapılmaktadır. Bu resimler dönemin önemli ve tarihi olaylarına belge niteliği taşıyan önemli konuların betimlenişinden meydana gelmiştir. Osmanlıda ve İslami inancın yaygın olduğu Doğu toplumlarında inanç gereği ve toplumsal yapı sebebiyle çok uzun yıllar resim yapılmamıştır. Ama yapılan minyatürler gösteriyor ki Türk toplumunda atın çok önemli bir yeri vardır ve Türklerin sosyal, kültürel ve sanat yaşamının her alanına yayılmıştır atlar.

Avrupa Rönesans hareketlerinden sonra hızlı bir modernleşme içine girmiş ve modernleşme dönemde sayısız sanat akımı ve sanat anlayışı oluşmuştur. Teknikler, tarzlar, üsluplar değişmiş, farklılaşmıştır fakat at, resimde bir imge olarak her zaman çalışılmaya devam etmiştir.

19. yüzyıla gelindiğinde Türk resim dünyasında bir aydınlanma ve çağdaşlaşma yaşanmıştır. Bu süreçte birçok Türk sanatçı Avrupa'nın çeşitli yerlerine gitmiş, resim ve sanat eğitimi almıştır. Türk resim sanatında yaşanan gelişmeler bir birinden farklı birçok akımda ve tarzda eserlerin oluşmasını sağlamışsa da; geleneksel bir konu sayılan at figürü hiçbir dönemde popülaritesini kaybetmemiştir.

Dönemimizde at figürleri, resim sanatında faydacı ve toplumsal gerçekçi bir yaklaşımdan çok salt estetik ve güzellik kavramının karşılığı olarak işlenmektedir. At figürü modern çağın bir birinden farklı yüzlerce sanat üslubu ve tekniği arasında yer yer deforme, sitilize veya soyutlama etkileriyle sanatçıya her zaman 'sihirli' bir çekicilik sunan güçlü bir imgedir.

1.Tezin Amacı: Sanat tarihinin başlangıcı sayılan mağara resimlerinden günümüze kadar olan süreçte, at figürünün hayatın önemli bir parçası olması sebebiyle resim sanatına yansımasını, yerini ve simgelediği anlamı; belirlenen sanatçı ve resim yapıtları üzerinde araştırmak ve incelemektir.

2.Tezin Önemi: Resim sanatının ilk örneklerinden bu günlere; at figürü belirgin bir sanat imgesidir. Atlar hemen hemen her insan toplumunda hayatın önemli bir parçasıdır. Atları birçok sanatçı resimlerinde tema olarak kullanmış ve kendilerince yorumlamıştır. Atlar gerek fiziki özellikleri sebebiyle gücün ve hızın simgesi olarak, gerek yaradılışlarından gelen soyluluk ve zarafet kimlikleri ile estetiğin ve güzelliğin temsili olarak gerekse hareketlerindeki devinim ve kıvraklık nedeniyle işlenmesi zor ve anatomik yapıları ile teknik anlamda sanatçıyı besleyen bir konu olarak resim sanatına girmiştir. Bu yüzden atlar

tarihin her döneminde sanatçıların ilgi duyduğu, özellikle modern sanat anlayışıyla beraber çağdaş sanatçılar tarafından farklı şekillerde incelenerek günümüze kadar gelmiştir ve halen de birçok sanatçının ilgisini üzerinde tutmayı başarmaktadır. At imgesinden yola çıkılarak yapılacak olan resimlerde, atların toplumdaki yeri, insanlarla ilişkisi ve uyumu, her yönüyle özgün bir üslupta incelenecek ve atların resim sanatındaki yerine dikkat çekilecektir. Ayrıca bugüne kadar Türk ve Batı resminde at figürünün ele alınış biçimi detaylı olarak incelenmiş olup, günümüze kadar gelen örnekler içinden belirlenen eserlerde at figürünün resim sanatında tema olarak gelişimi uygulama çalışmalarıyla bir araştırma olarak sunulacaktır.

3.Tezin Kapsamı: Bu çalışmada Türk ve Batı resminde belirlenen sanatçıların eserlerinde at figürünün imgelediği anlam analiz edilmiştir. Araştırmada özellikle Batı Sanatından L. Da Vinci, Stubbs, Delacroix, Degas, Marc, Dali, gibi sanatçılarla birlikte Türk Resim Sanatından, Abdülmecid Efendi, Orhan Peker, Turan Erol, Avni Arbaş, Jale Nejdet Erzen gibi sanatçıların çalışmaları odak noktasına alınmıştır. Sanat tarihinin başlangıcı sayılan mağara resimlerinden başlayıp, kronolojiye göre ve çeşitli sanat akımlarından günümüze kadar gelen çağdaş resim örneklerini kapsayacaktır.

4.Tezin Yöntemi: Kaynak tarama yöntemi kullanılarak, kitap, tez ve makalelerden yararlanılmış, konunun geçmişi, eser örnekleri üzerinden incelenmiştir. Sayısız çalışmaya konu olan at figürünün yer aldığı bütün eserler incelenemeyeceğinden dolayı, insan bedeni ve kişiliğinin biçimleri ile atların eşsiz uyum ve birlikteliğini en iyi yansıtan çalışmalar ön plana çıkarılmıştır. Örneklem tekniğiyle belli başlı eserler incelenmiştir.

Birinci Bölümde; Resim sanatında konu, tema ve figür öğelerinin açıklaması yapılmıştır. Sanatçılara ve zamana göre değişen konu, tema ve figür algısının resim sanatındaki yeri ve önemi vurgulanmıştır. At imgesi konu, tema ve figür olarak resim sanatıyla ilişkilendirilmiştir.

İkinci Bölümde; Tarih öncesi dönemde at figürü ve At figürünün insanlıkla ilişkisi, gibi başlıklar altında, at figürünün tarihsel süreç içinde gelişimi, evcilleştirilmesi, kontrol altına alınması, savaşlarda ve göçlerde kullanılır hale getirilmesi, toplumların kültürlerine ve sanatlarına yansıması ve insanlık için önemi anlatılmıştır.

Üçüncü Bölümde; Batı ve Türk Resim Sanatında at figürünün yeri, önemi ve simgelediği anlam, seçilmiş sanatçı ve eser örnekleriyle incelenmiştir.

Dördüncü Bölümde; Proje Çalışmalarım kısmında, at figürünün benim için önemi ve simgelediği anlam açıklanmıştır. Bu konu üzerinden oluşturduğum resimlerde at figürünün insanlarla olan uyumu, birlikteliği ve yaradılışlarından gelen güzellikleri tema olarak seçilmiştir.

BÖLÜM I

RESİM SANATINDA KONU TEMA FİGÜR

1.1 Resim Sanatında Konu

Resim sanatında bir resmi çoğu kez biçimsel özellikleri; form, biçim, renk, derinlik, ışık, plan ve perspektif açısından değerlendirmeden önce, o resmin ne anlattığı konusunda düşünürüz. Çoğunlukla bu düşüncenin açıklamasını da konuda buluruz. Konu sanatçının çeşitli yöntem ve teknikler kullanarak, Kişisel bakış açısı ve estetik algısıyla ortaya koyduğu düşünceyi ve iletmek istediği mesajı vermektedir. Yani sanatçının herhangi bir nedenden dolayı, özellikle söz etmek istediği ve anlatıma aktarmak için seçtiği şeydir konu.

Sanatçının bir şeyden söz etmek istemesinin, onu konu olarak seçmesinin özel bir anlamı olabileceği gibi bunun yanında saf görsel kaygılar da barındırıyor olması mümkündür. Resim sanatında konuya farklı bakış açıları ile yaklaşan birçok ressam ve yazar vardır.

Kınay, her eserin bir şeyi tasvir ettiğini ve bir konusu olduğunu savunmaktadır.[1] Mülayim ise Kınay'ın aksine her resimde konu bulunmayacağı, resmin konusunu çoğu kez tablonun adının oluşturacağı görüşündedir.[2] Bu hususta Bigalı, her konunun bize verebileceği bir fikirle yüklü olmasından dolayı, plastik sanatlarda konunun hiçbir öneminin olmadığını ve konunun hep plastiğin gerisinde saklanmış ve ciddi bir önem taşımayan bir unsur olarak kaldığını belirtmiştir.[3]

İnsanlıkla birlikte var olan resim sanatı yine insanlıkla birlikte yaşamaya devam etmektedir. İnsan çağlara göre kendisini ve yaşam tarzını yenilemiş ve geliştirmiştir. Bu süreç içinde resim sanatında da, yüzlerce birbirinden farklı konular işlenmiştir. Birçok

---

[1]Cahit Kınay, *"Sanat Tarihi"*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s.5

[2]Selçuk Mülayim, *"Sanata Giriş"*, Stad Yayınları, İstanbul, 1989, s.150

[3]Şeref Bigalı, *"Resim Sanatı"*, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1999, s.99

sanatçı iç dünyasının dış dünyaya aktarımı sırasında kendini ifade edebilmek amacıyla çeşitli konulardan yararlanarak çarpıcı ve nitelikli eserler oluşturmayı hedeflemiştir. Sürekli bir arayış içinde olan sanatçılar, eserlerini oluştururken konu seçmede iç dünyasından olduğu kadar doğadan da faydalanmıştır. Sanatçıların konu seçimindeki özgünlükler, bazı sanat yapıtlarındaki figür veya nesnenin olduğundan farklı biçimlerde görülmesini ya da kendi anlamının dışında yeni bir boyut kazanmasını sağlamıştır. Böylece sanatçılar eserlerinde işlediği sıradan veya basit nesneleri, etkileyici bir konu seçimiyle yükseltmeyi başarmışlardır.

İlkel çağladan buyana at konulu resimler köklü ve zengin içerikleriyle resim sanatında sıkça gördüğümüz önemli konuların başında gelmiştir. At figürü ve onların doğada ve insan hayatındaki varlıklarıyla ilgili bir sistemin içinden seçilen konular çalışmalarıma da yansımıştır. Bazen başıboş atlar bazen ahırda bekleyen yalnız atlar bazense insan ve kültürel unsurların bütünleşmesinden oluşan at portreleri şeklinde görülen at konulu resimlerim, bir dizi halinde gerçekleşmiştir.

1.2 Resim Sanatında Tema

Tema bir sanat eserindeki esas fikir, temel düşüncedir.[4]

Bu bağlamda tema, bir sanat yapıtına hâkim olan, o yapıtta işlenen, geliştirilen asıl düşünce ya da görüştür. Sanatçının, konuyu oluşturan öğeleri kullanarak, sanat alıcısına iletmeye çalıştığı temel duygu, anlam veya hikâyeyi oluşturan tema, sanat eserinin ruhudur. Sanatçı eserindeki konuya ait nesnelere müdahale ederek onların konum, biçim ve formlarını veya özelliklerini değiştirerek onlara yeni bir anlam yüklemesi yapabilmektedir. Sanatçı nesnelere yüklediği yeni anlamlarla onlara başka bir boyut kazandırarak resmin temasını yani ruhunu oluşturmaktadır. Her eserde yoğun şekilde tematik bir yaklaşımın bulunması gerekli değildir. Sanatçı bir eserinde derin sorgulamalar, kapsamlı fikirler, ağır kavramlar işleyerek temayı oluştururken, başka bir eserinde, doğal, sadece estetik bir algıyla tema seçmekte özgürdür. Ayrıca sanatçı aynı temayı farklı konularla işleyebilmektedir. Yani konular değişse bile sanatçı aynı tema üzerinden bir bütünsellik oluşturabilmektedir. Bir sanat eserinde eserin değerini konusu değil teması belirlemektedir.

[4] Adnan Turani, *"Sanat Terimleri Sözlüğü"*, 11. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul Haziran 2006, s.138

Konu temanın işlenmesi için bir araçtır ve temanın işlenişi ve yorumlanışındaki başarı eserin değerini oluşturmaktadır.

Bir resmin konusu ve teması aynı nesneden, fikirden, ya da imgeden oluşabilmektedir. Resimlerim konusunu atlardan almıştır ve tema olarak da at imgesinden uzaklaşılmamıştır. Atların duygularımda uyandırdığı hislerin dış dünyaya yansıması içsel bir yaklaşımla ifade edilerek sunulmuştur. Resimlerimde atların boyutu, mekânı ve duruşları değişse bile, temamın içsellik vurgusu değişmemiştir. Atların hissettirdiği güzellik, estetik, asalet, yalnızlık, yaşlılık, zayıflık veya buna benzer birçok duygu arasında gidip gelişimin bir anlatımı biçiminde şekillenen temalar, at ve insan uyumundan beslenmektedir. Yani tema atların hislerime yansıyışla biçimlendiği için konular ve figürler de atlardan oluşmaktadır.

1.3 Resim Sanatında Figür

"Figür, resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık ve nesnenin genel adıdır. Türkçedeki 'beti' sözcüğüyle eş anlamlı gibi düşünülürse de beti, sanat yapıtında betimlenen her tür gerçeklik için kullanılabildiğinden, daha geniş anlamlıdır. Oysa figür daima sanat dışı alanlardaki gerçekliklere gönderme yapar."[5]

Figürün bir varlığın ve ya nesnenin bütün boyu için kullanıldığını düşünürsek ve bunu resim sanatı içinde incelersek doğada var olan her şey ya da sanatçının yarattığı tüm varlıklara figür denir.

Sanatın doğuşundan itibaren gelişen sanat akımları içinde figür birçok şekilde algılanmış ve yorumlanmıştır. Özellikle Rönesans'la birlikte değişen sanat anlayışı ve sanattaki gelişmeler figür konusunda da ayrımlara uğramıştır. Rönesans sanatçıları figürde özellikle insan bedeninin ideal uyumunu aramıştır. Bu konuda sanat kuramcısı Alberti, tüm insan figürleri için geçerli olan genel bir orantısallık belirlerken, dönemin ve sanat tarihinin en büyük ustalarından biri olan Leonardo Da Vinci ise, her insanın kendi içindeki bireysel oranını savunmuştur. Bu bağlam içinde figür, işlenişte akılla duygunun, görünüşte

[5]M. Sözen – U. Tanyeli, *"Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü"*, 7. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul Ekim 2003, s.84

gerçeklikle üsluplaştırma eğiliminin, sunuş olarak da figür ve mekânın ortasını bulan bir dengeler bütünüdür.[6]

Resimlerimin konusu ve teması atlardan oluştuğu için ana figürlerde atlardan oluşmaktadır. Atların bedensel güzelliği, hareketlerindeki kıvraklık ve estetik onları resmedilmeye değer bir figür haline getirmektedir. Atların belirgin anatomileri ve esnek vücutları sanatçıları cezbetmiştir. Anlaşılır hatları ve kas yapısı sayesinde sanatçılara yeteneklerini geliştirme fırsatı sunan at bedeninin öğretici yönü de oldukça güçlüdür. Birçok sanatçı atlar üzerinde ayrıntılı araştırmalar yapmış ve bu araştırmaları çizimleriyle destekleyerek nitelikli sonuçlara ulaşmıştır.

Resimlerimde figürler resimlerin konu ve temasına göre biçim değiştirmiştir, kimi zaman doğada olduğu gibi yani realist bir bakış açısıyla kimi zaman olduğundan çok farklı şekillerde deforme ve stilize edilerek konu ve tema ile uyumu sağlanmıştır. Figürün resmin bütünselliği açısından konu ve temaya göre şekillendirilmesi eserin etkileyiciliğini arttırmaktadır.

[6] K. İskender, "Resim sanatında Figür", *"Eczacı Başı Sanat Ansiklopedisi"*, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.517

BÖLÜM II

TARİH ÖNCESİ DÖNEMDE AT FİGÜRÜ

Resim 2.1. Mağara Resmi, *Vahşi At,*



M.Ö.17.000-15.000 Arası, Lascaux, Dordogne, Fransa

Günümüzde atın tarihsel ve evrimsel gelişimi bulanan fosiller sayesinde iyi bir biçimde anlaşılmaktadır. At ilk kez İ.Ö 4000-3000 yılları arasında evcilleştirilmiştir. 2000'li yıllardan sora ise atın dünyanın yapısını değiştiren gücü ortaya çıkmıştır. Asya'nın bozkırlarından Avrupa'ya göçlerin at sayesinde gerçekleştiğini düşündüğümüzde bu söylem çok yerindedir.[7]

Eski paleolotik çağdan beri ilkel yaban atı, insan için bir av nesnesi sayılırken, zamanla atların evcilleştirilmesi onların insanlar içinde anlamının değişmesine neden olmuştur. M.Ö.4000-3000 yılları arasında insanlar atı kullanmaya ve ondan yararlanmaya

[7]M. Tekin Koçkar, *"At Irkları Ve Dağılımı"*, Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Basımevi, Eskişehir 2012, s.11

başlamışlardır. İnsanlık için salt faydacı bir işlevi yerine getirmekle kalmayıp, sağdık ve güvenilir bir dost ve yoldaş olarak atlar artık insanların hayatlarında vazgeçilmez bir unsur haline gelmişlerdir.

Dünya halklarının birçoğunda, eski uygarlıkların efsanelerinde, mitolojilerinde ve hayatın her alanında atlar varlıklarını sürdürmüştür. Sanat tarihinde mağara resimlerinden başlayarak insanlığın sanatla olan ilişkisinde her zaman önemli bir varlık olmayı başaran atların, sanat tarihindeki süreci de oldukça eskidir. İ.Ö 30.000'li yıllarda Güney-Batı Fransa'da Lascaux, Chauvet ve Altamira mağaralarındaki duvar resimleri sanatın tarihine başlangıç sayılmaktadır. Bu mağaralardaki ilkel insanlarca çizilen resimlerin geneli hayvan yansımalarıdır ve çoğunlukla at tasvir edilmiştir. İngiltere'de Oxfordshire'de bulunan yaklaşık İ.Ö 3.000 yıllarında, Geç Bronz çağına ait kalıntılarda doğaya stilize edilmiş at figürleri vardır. Almanya, Bohemya ve bazı Doğu Avrupa ülkelerinde de karşımıza çıkan benzer mağara resimlerinde de at figürlerine rastlanması atların insanoğlunun en ilkel dönemlerinden beri onlara yoldaşlık ettiğini göstermektedir. İ.Ö 2000'li yıllardan başlayarak Mezopotamya, Ön Asya ve Mısırda kurulan ve birbirlerini etkileyen Asur, Urartu, İskit, Frig gibi uygarlıklar ile Asya'da kurulan, Hint ve Çin uygarlıklarında İ.Ö. 500'lü yıllardan itibaren kurulan Roma, Pers ve Yunan uygarlıklarında rölyef, kabartma ve mozaik gibi tekniklerle işlenmiş yapıtlarda at çok önemli bir resim unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. At, resim sanatında; imparatorların ve komutanların gücünün gösterilişinde, mitolojik kahramanlar yaratılmasında, gündelik hayatın içinden sıradan varlığıyla ve bazen de yaradılış itibariyle estetik vücutları ve hareketlerindeki devinimleri sebebiyle simgesel anlamlar yüklenerek var olmuştur.[8]

At Eski Yunandan bu yana yeryüzündeki neredeyse bütün uygarlıkları etkilemiş ve uygarlıkların kültürlerinde insanlarla birlikte başköşeyi almıştır. Uygarlıkların her türlü sanat alanında en az insanlar kadar yer almayı başaran bu dost hayvanlar ressamların başlıca konuları arasına girmiştir.

---

[8]M. Tekin Koçkar, *"Dünyada Atçılık Uygulamaları"*, Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Basımevi, Eskişehir 2013, s.292-297

2.1 Atın İnsanlıkla İlişkisi

Resim 2.2. Ş. Gül Karabıyık, *Doru Atın Portresi*



Bilinen ilk resim sanatı eserlerini, yontma taş devrinde mağaralarda ve ağaç kovuklarında yaşamış ilkel insanlar tarafından yapılan duvar resimleri oluşturmaktadır. Fransa'da Dordogne vilayetinde, Eyzies'de yahut İspanyol Pirene'lerindeki Altamira mağaralarında bulunan gravür ve resim parçaları insanlığın sanatla olan geçmişi hakkında bizlere ışık tutmaktadır. Bu duvarlara stilize edilmiş biçimde yapılan yabani hayvan resimleri o çağda yaşayan insanların bu resimleri farklı nedenlerden ötürü oluşturmuş olabileceğini göstermektedir. Onların yaptıkları resimlerde at, yabani öküz, mamut gibi hayvan figürlerinin çiziliş amacının sanatsal bir kaygı gütmemesi ihtimali yüksektir. İlk insanların yaptıkları resimleri, çizdikleri hayvanlardan korunmak amacıyla bir büyü ve ya bu hayvanların avlanmasının kolaylığı amacıyla bir ayin olarak oluşturması muhtemeldir.[9]

.

[9]Burhan Toprak, *"Sanat Tarihi"*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1955, s.1

Türkistan bölgesinden gelme Hititlerin ilk at yetiştiren ulus oldukları ifade edilmektedir. Atlı savaş arabasının icadına kadar, üzerinde yaşadıkları uçsuz bucaksız stepler ve hareketli atları Hititlerin büyük mesafeler aşma rüyasını beslemiştir. Hititler aynı zamanda Kikkuliş adı ile bilinen ve at idaresi konusunda gelecek nesillere Hitit harfleriyle yazıtlar bırakan en eski hippolojisti (at bilimciyi) yetiştirmişlerdir. Hititlerin komşusu olan Hurriler ise "gem"i icat edip, atın kontrolünün sağlanmasına katkıda bulunarak muharebe tekniğini geliştirmişlerdir. Atın kontrolünün sağlanmasından sonra at, değişik nedenlerle ilgi odağı olmuştur. Babil'i fetheden Hurriler ve Asurlular savaş için atlı arabanın denetimini sürekli olarak geliştirmiş ve önemli ölçüde at yetiştirmişlerdir. Atların savaş meydanlarına çıkmasıyla sayısız başarı ve zaferde belirleyici rolü olmuştur. At, duruşuyla, yaptıklarıyla, hareketleriyle ve yetenekleriyle kılıç gibi, zırh gibi savaşçıyı tamamlayan hayatî unsurlardan biridir. Süvarisine dağlar aşıran, çöller geçiren ve ölüme doludizgin koşturan kahramanlık hissinin, en güzel ifadesi yüzyıllarca at sırtında yaşanmıştır. Tarihin akışına damga vuracak büyük olayların ve tarihi değiştirecek gelişmelerin oluşmasında atların etkisi yadsınamayacak bir gerçektir. Hatta bu savaşların kahramanları olan süvariler ve cesur şövalyeler atlarıyla çok derin bağlar kurmuşlardır. Birçok süvarinin ünlerini sürdürmelerini sağlayan onlarla bütünleşmiş atları vardır. Hızlılıktan başka ateşli bakışlar, hareket zarafeti gibi dış görünümler ve karakter, özellikle çarpışmada cesaret, atın değerini belirleyen kıstaslar olmuştur. Hindistan'da kısrağı Bukephalos'un öldüğü yerde İskender tarafından kurulan Bukephala kenti at ile binicisi arasında yepyeni bir ilişkinin ve klasik ilkçağ insanının asalet ve biçim özelliği arayışına cevap veren bir hayvan sevgisinin ifadesi olarak tanımlanmaktadır. Türk tarihinde de Karaca Ahmet; kendi adıyla anılan türbesinde ve Çanakkale boğazını ilk defa geçen Alaattin Paşa, atlarıyla beraber gömülerek gönül beraberliklerini ölümlerinde de devam ettirmişlerdir. Sadece süvari ve şövalyeler değil tarihin büyük hükümdarları da atlarına aşırı bağlılık göstermişlerdir. II. Osman çok sevdiği atı "Sisli Kır" öldüğünde, onun için yaptırdığı Üsküdar Çiçekçideki türbeye gömdürmüştür. II. Mahmut ise "Menekşe" atlı atı ölünce Karaca Ahmet mezarlığına gömdürmüştür. Bazı atlar ise binicisi ile o kadar bütünleşmişlerdir ki gerek efsanelerde gerekse tarihte binicisi ile birlikte ün kazanmışlardır. Bunlar arasında Roma İmparatoru Caligula'nın konsül seçtirdiği atı; "İncitatus", Hz. Ali'nin atı; "Düldül", Sah İsmail'in Ab-ı Hayattan içip ölmezliğe erişen atı; "Kamer-Tay", Köroğlu destanının başrolünde ki "Kır At", bunlar arasında dikkat çekenlerdendir.

Hayatın her alanında, sanatta, kültürde, mitolojide, savaşta, günlük yaşantılarda atlar insanlarla bir bütünlük içinde olduğu için bir toplumu toplum yapan bütün değerlerde yer almıştır. Atların farklı biçim ve karakterlerle en çok görüldüğü bir alan da mitolojidir. Her milletin kültüründe mitolojik efsaneleri vardır ve efsanelerin birçoğunda atlar adeta kutsal bir meta olarak ifade edilmiştir. Taş devrinin mağara resimleri, avlanan hayvan üzerindeki gücü kalıcılaştıran bir av büyüsü mü, yoksa tapınılan hayvanın temsili midir, bu kesin olarak ifade edilememektedir fakat atların inançlarla bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Türklerde, Hindularda, Yunanlılarda, Romalılarda ve özellikle Cermenik halklarda at, tanrıların gözde yoldaşı olarak kabul edilmektedir. Yunanlılarda şafak, pembe atlar gibi görünmektedir; çünkü güneşi atlı arabalarıyla tanrılar çekmektedir; Poseidon'un ak yeleli atları aslında denizin dalgalarıdır. İskitler ile ilk karşılaşmaları Yunanlılar arasında Kentauros (insan başlı, at biçiminde mitolojik yaratık) efsanesinin yayılmasını sağlamıştır. Tanrıları hoşnut etmek amacıyla at kurban etmeye başlamışlardır. Hint-Cermen kökenli at kurban etme âdeti Cermenik kabilelerde ve özellikle kuzey bölgelerinde varlığını sürdürmüştür. Kuzey tanrılarına adanan, özellikle beyaz atlar kutsal konularda muhafaza edilmiştir. Atlar Wotan'a ve sekiz ayaklı Sleipnir'ine, Güneş tanrısı Frever'le Blodhughufi'ye ve parlayan ışık tanrısı Baldur'a ve özel atı Silfintrop'a kesilerek etlerinin kurban yemeğinde yenildiği sanılmaktadır. Kafatasları, başkalarını da kurban etmeye hazır oluşun görülebilir ifadeleri olarak evlerin çatılarına yerleştirilmiştir. Kendilerine atları çok yakın hisseden Vikingler de hippolojik terimleri gemiciliğe uyarlayarak, uzun gemilerini "denizatları" olarak adlandırmışlardır. [10]

Türk mitolojisinde atlar seçkin ve geniş bir yer tutmaktadır. Altay Türklerinin inanışına göre dünya ile cennet arasındaki yolda atlar ölen insanlara yardımcı olmaktadır. İnanışa göre yalnızca onların değil, gökyüzündeki kutsal varlıklarında atları vardır. Türk toplumlarıyla özdeşleşen atlar cenaze törenlerinden, dinsel ayinlere hatta imparatorların tahta çıkışı sırasında bile en önemli unsurdur. Orhun yazıtlarında sıklıkla rastladığımız at figürü bu düşünceyi doğrular niteliktedir. Orhun yazıtları sık sık binek atından ve at donundan bahsetmektedir. Bu yazıtlarda savaş atının yürekliliği övülmüş ve savaşçı

[10]Mustafa Altuntaş, *"Geçmişten Günümüze At "*, 1. Cilt, Türk Veteriner Hekimliği Dergisi, 2000, s.37

kimlikleriyle tanınan Türk erkeklerinin kahramanlık unvanlarını atlarına göre aldığından bahsedilmiştir. [11]

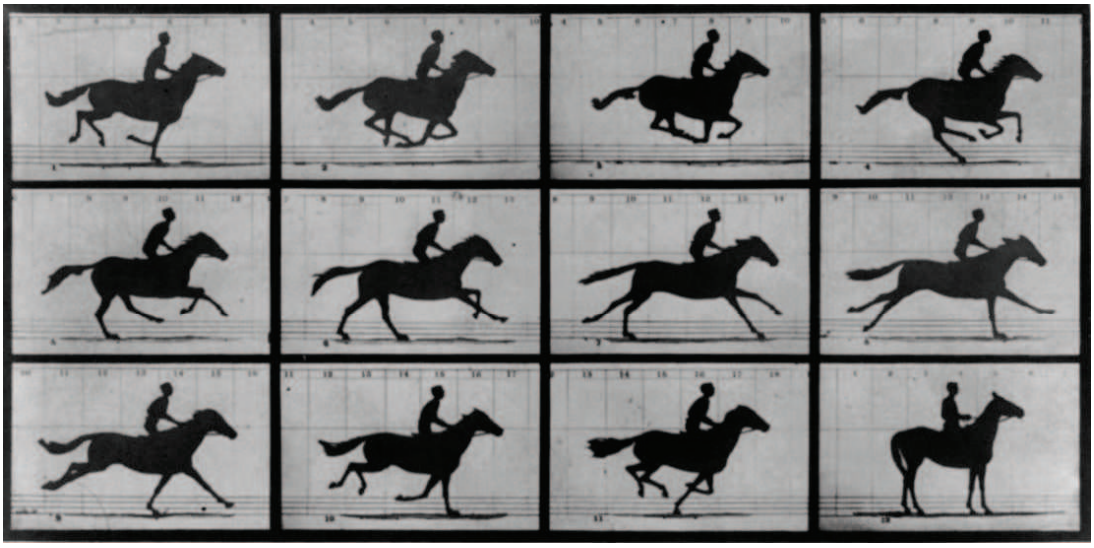
Toplumlar ve insanlık için böylesine derin bir yere sahip olan atlar hem yaşadıkları dönemin hem de yaşadıkları toplumun sanat anlayışı içinde de belirgin şekilde görülmektedir. Sanat tarihinin başlangıcından beri sanatın her alanında ele alınan at figürü resim sanatı içinde sayısız ressam tarafından işlenmiştir. Sanatın gelmiş geçmiş en büyük devrimi sayılan Rönesans hareketleriyle birlikte resim sanatındaki varlığını daha da derinleştiren atlar, savaş, doğa, günlük yaşantılar, mitolojik konular, popüler kültürün bir öğesi gibi çeşitli konularda resmedilmenin yanı sıra, imparator ve ya şövalye portrelerinde ihtişamın ve gücün simgesi olarak işlenmiştir. Leonardo Da Vinci atlara olan merakı sebebiyle birçok at eskizi çizmiş, yapmayı planladığı bir at heykeli için yüzlerce matematiksel hesaplamayla at eskizleri oluşturmuştur. Paolo Uccello, Albrecht Dürer, Raphaello ve Tiziano gibi büyük Rönesans sanatçıları resimlerinde atlara önemli ölçüde yer vermişlerdir. Atlarla diğer ressamlara göre daha samimi bir bağ kurmuş ve bütün sanatını atları resmetmeye adamış önemli at ressamları vardır. Soylu İngiliz atlarını çalışan Richard Roper, James Seymour, George Stubbs, Francis Sartorius gibi sanatçılar bunlardan bazılarıdır. Özellikle George Stubbs at anatomileri hakkında uzun yıllar incelemeler ve araştırmalar yapmış ve bu konuda kitaplar yazmıştır. Atları tutkuyla çalışan diğer bir ressam Delacroix'dır. Sanatçının resimlerini incelediğimizde, onun sadece bu asil hayvanlara olan ilgisi sebebiyle kendi ülkesinden ayrılıp oryantalist kültürün önemli bir simgesi olan Arap atlarını resimlemek için gittiği Doğu ülkelerinden atlı sahneler görülmektedir. Kendi ortamında resimlediği Arap atları kimi zaman savaşta, yaralanmış ve acı içindedir, kimi zaman gösterişli ve ihtişamlıdır. Büyük sanatçı Gericault'nun resimlerinde ise oldukça asi ve hoyrat şekilde betimlediği atlar tuvalden taşarcasına hareketli gösterilmiştir. Fransız ressam Degas'ın atları, onlar 19. yüzyıl burjuva Fransa'sının yarış atlarıdır. Hipodromda kendinden emin şekilde salınan bu atlar dönemin popüler kültürünün bir yansımasıdır.

Yüzyıllar boyunca sayısız ressam at resimleri çizmiş, binlerce kişi koşan atları seyretmiş, at koşularında veya sürek avlarında hazır bulunmuş, savaşlarda şahlanıp fırlayan veya av köpekleri ardında koşan atların betimlendiği resimlerden hoşlanmıştır. Epsom at

[11]Reşat. Köstem, *"Tarihsel Sürecinde Atçılığımızın yapısı Ve Yarışçılığımızın Oluşumu"*, Türkiye Jokey Kulübü Yayınları, 2000, s.10

yarışlarının ünlü betiminde tanınmış Fransız ressamı Gericault'un yaptığı gibi, ressamlar ve oyma ressamları atları her zaman sanki koşunun atılımı içinde havada süzülürcesine dört bacağı da geride olarak resmetmişlerdir. Bu tarihten elli yıl kadar sonra fotoğraf makinası hızla hareket eden atları anında tespit edecek yetkinliğe ulaşınca hem ressamların hem de seyircilerin yanıldığı ortaya çıkmıştır. Çünkü dörtnala koşan hiçbir at, hiçbir zaman, bize "doğal" mış gibi göründüğü biçimde hareket etmemekte ve aslında bacaklarını yerden bir biri ardından kaldırmaktadır. İngiliz asıllı ünlü fotoğrafçı Eadweard Muybridge 1878 yılında yaptığı bir araştırma projesiyle bunu ispatlamıştır. Muybridge, o dönemde çok merak edilen ve üzerine bahisler oynan bir at dörtnala koşarken dört ayağı birden aynı anda yerden kesilir mi? sorusunu ispatlatmak isteyen dönemin Kaliforniya valisi ve yarış atları sahibi Lelan Stanford tarafından görevlendirilmiştir. Bunun üzerine birden fazla kamera kullanarak yaptığı hareket incelemeleriyle, atın hareket halindeki görüntüsünü yakalamaya çalışan Muybridge, fotoğraf makinelerinden oluşan bir düzenek kurarak, 1/1000 enstantane hızıyla bu görüntüyü elde etmeyi başarmıştır. Yani fotoğraftaki gelişmelerle yanlışlığın farkına varılmış bundan sonra doğrusu resmedilmeye çalışılmıştır. Fakat bu durum izleyici kitleler tarafından benimsenmemiş eskiden yapılanların daha doğru olduğu düşüncesi değişmemiştir. [12]

Resim 2.3.Eadweard Muybridge, "*Dörtnala Koşan Atın Hareketi", 1878*



[12]E.H. Gombrich, *"Sanatın Öyküsü"*, Remzi Kitabevi, İstanbul Kasım 1997, s.28

Yıllar geçtikçe sanat anlayışları değişmiş ama at figürü resmin unsuru olmaktan çıkmamıştır.20.yy sanat akımları arsında bir grup sanatçının birleşerek, sanat anlayışlarını yansıtmak için oluşturduğu bir akım adını atlardan almıştır. Kurucuların mavi renge olan ilgisi ve yine grubun kuruculardan Franz Marc ve Wassily Kandinsky'nin süvarilere ve atlara olan merakının birleşmesiyle gruba "Der Blaue Reiter" yani "Mavi Atlı" grubu adı verilmiştir.[13]

At figürü günümüzde de modern sanatın her alanında sanatla iç içedir. Hala birçok sanatçı çeşitli yöntem ve tekniklerde atları resimlemeye devam etmektedir

[13]Anna-Carola Krausse,*"Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatını Öyküsü"*, Litaratür Yayıncılık 2010-09, s. 90-91

BÖLÜM III

BATI VE TÜRK RESİM SANATINDA AT FİGÜRÜ

Resim 3.4. George Stubbs, *Kısraklar ve Tayları*



1764-65, T.Ü.Y.B, 99x118 cm

3.1. Batı Resim Sanatında At Figürü

Tarihin başlangıcından bu yana resim sanatıyla birlikte olan Batı toplumlarının çok derin bir sanat geçmişi olması doğal bir gerçektir. Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde yer alan mağara resimlerinden anlaşıldığı gibi at batılı insanların kültürlerinde oldukça derin bir yere sahiptir. İnsanlık tarihinin gelişimsel süreci sanatlarına da yansımış ve at figürü de bu gelişim süreci boyunca sadece resim sanatının değil sanatın her alanında vaz geçilmez bir sanat öğesi olarak yaşamıştır. Batı sanatı en büyük gelişimi kuşkusuz Rönesans döneminde göstermiştir. Sanatın orta çağdaki gelişimi Rönesans'la beraber seviye atlamış ve tarihin en önemli eserleri oluşmaya başlamıştır. Rönesans hareketleriyle birlikte ortaya çıkan ve tarihe büyük izler bırakan çok sayıda önemli sanatçılar yetişmiştir. Döneminin en usta

sanatçıları tarafından yapılan bu mükemmel eserlerde at yine resmin bir parçası olarak değerini korumuştur. Bu dönemde eserlerini yaratan Paolo Uccello, Leonardo da Vinci, Albrechht Dürer, Raphaello ve Tiziano gibi sanatçılar ortaya koydukları yapıtlarında atı kullanan değerli sanatçılardandır. Özellikle Leonardo Da Vinci at anatomisini bütün ayrıntılarıyla ele aldığı incelikli çizimler yapmıştır. Bu çizimler Da Vinci'nin üstün zekâsı ve yeteneğiyle birleşince belge niteliği kazanmıştır. Sanatçının dönemin soylu Sforza ailesinin soyunun kurucusu olan Frencesco Sforza'yı at üstünde gösteren bir heykel yapımı için yüzlerce at eskizi oluşturduğu ve bu eskizlerdeki atların matematiksel ve anatomik açıdan çok ayrıntılı olduğu bilinmektedir.

Batı kültüründe sadece atları konu alan ve at resmi yapmayı tercih etmiş büyük sanatçılar yetişmiştir. Soylu İngilizlerin asil atlarını çalışan Richard Roper, James Seymour, George Stupps, Francis Sartorius gibi sanatçıların eserlerindeki atlar eğitimli, alımlı, bakımlı, binek ve yarış atlarıdır. Eserlerdeki atların dışında resimde yardımcı öğe olarak kullanılan bakıcılar, at arabaları ve hatta aharalardan bile bir zenginlik sızmaktadır. Atlara olan tutkusunu ve bağlılığını tuvaline yansıtan başka bir sanatçı Delacroix'dır. Sanatçı resimlerinde Arap atlarının küçük ve kıvrak bedenlerini doğal ortamında betimlemiştir. Oryantalizme ve Arap Atlarına olan ilgisi onun uzun yıllar Doğu ülkelerinde yaşamasına sebep olmuştur. Romantik dönemin en ünlü sanatçılarından Gericault'nun at sevgisi, tuvale sığmayan, ağzı köpüklü, sağrısı terli resimlediği atlardan anlaşılmaktadır. Sanatçı bazen tek başlarına bazense binicileriyle birlikte birçok at resmi yapmıştır.[14]

Avrupa sanat ortamında 1930'lu yıllarda görülen, Avrupa ülkelerinin bir biriyle etkileşimiyle de hızla bütün Avrupa'ya yayılan bir resim konusu öne çıkmaktadır. Bu yıllarda Fransa biniciliğin çok yaygın olduğu İngiltere'den etkilenerek "at yarışlarını" keşfetmiştir. Bu sporu Fransa topraklarına getiren Walterloo Savaşından kalan gazilerdir. Ancak bunda çocukluğunu İngiltere'de geçirmiş olan III. Napoleon'un halk arasında giderek yayılan at sevgisi de büyüktür. Böylece aristokrasinin simgesi olan at tutkusu yüksek sosyeteye girmiş ve onun bir parçası olmuştur. 1857 yılında Paris'te Boulogne Ormanında Fıransa'da oturan ve kentteki at yarışlarının koruyucusu olan İngilizlerin kurdukları Jockey Clup tarafından istenen Longchamp hipodromunun açılışı yapılmıştır. Hipodrom kısa zaman sonra sosyete dünyasına girmeye hevesli çok zarif hanımların eşlik ettiği iş adamları, para uzmanları ve sosyetenin öne çıkan önemli kişileri için bir buluşma

[14]Ferit Edgü, *"Avni Arbaş"* , Türkiye İş Bankası, Sanat Dizisi 184, İstanbul 2001, s.193

yeri haline gelmiştir. Burjuva halkının kültürüne iyice yerleşmiş olan at yarışları dönemin sanat anlayışında da kendini göstermiştir. Yaradılışları itibariyle asil ve güzel olan bu hayvanlar bu dönemde sosyetenin ve zenginliğin simgesi haline gelmiştir. Yüksek kent soylu sınıfının temsilcileri olan Manet ve Degas bu buluşmaları kaçırmamış, bu sosyetik ortamı ve atları birçok eserinde resmetmişlerdir. Hipodromda sık sık boy gösteren sanatçılar için at yarışları ve sosyete sınıfı yeni fikirlerin oluşmasında onlara ilham kaynağı olmuştur. Özellikle Degas bu konudan bir resim dizi oluşturmuş hipodromu ve atları resminin başkarakterleri haline getirmiştir. [15]

At Figürü, 1900-1935 yılları arasında Avrupa'da özellikle Almanya'da Empresyonizme karşı doğan Ekspresyonizmde yer alan sanatçılarca oldukça sık ve farklı bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Ekspresyonizm çatısı altında doğan ve bir grup sanatçı tarafından oluşturulan bir sanat grubu olan" Der Blaue Reiter" (Mavi Atlı Grubu) gurubu adını bile atlardan almıştır. Bu grubun kurucularından biri olan Franz Marc özellikle atlarla olan duygusal bağı sebebiyle atları konu aldığı bir resim dizisi oluşturmuştur. [16]

Yıllar geçtikçe sanat akımları da değişmiş yüzlerce konu yüzlerce sanatçı tarafında işlenmiş ama at her zaman Avrupa sanatında varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Atlar 20. yüzyıl akımlarının en etkileyicilerinden sürrealizmde Salvador Dali, kübizmde Pablo Picasso tarafından çarpıcı ve alışılmışın dışında birçok kez resimlenmiştir. Günümüzde de hala büyük bir ilgi ile birçok sanatçı tarafında farklı teknik ve üsluplarda çalışılmaktadır.

3.1.1. Paolo Uccello (1397-1475)

İtalyan ressam Uccello Floransa'da dünyaya gelmiş ve genç yaşlarda sanat hayatı başlamıştır. Uccello resimlerinde uluslararası Gotik'in etkilerini Ghiberti'nin atölyesindeki eğitiminin yanı sıra Brunelleschi, Donatello ve Masacuo'nun anatomi ve perspektif çalışmalarından aldığı sonuçlarla aşmış; süslemeci ve gerçekçi anlatım olanaklarını birleştiren bir üsluba ulaşmıştır. Uccello tarihi kayıtlarda ilk kez 1407 de Ghiberti'nin Floransa Vaftizhanesi kapısındaki çalışmasında çırak olarak görülmektedir. Buradaki yarı Gotik üslup onun sanat anlayışının gelişmesinde etkili olmuştur. Uccello'nun 1415'de Aziz

---

[15]Fisun Demir (Editör),*"Atr Book Empresyonistler"*, (çev. Durdu Kundakçı), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2004, s.92

[16]Lionel Richard, *"Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi"*, 2. Basım, (çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 33-34

Luka Loncası'na, ertesi yıl da Hekim ve Eczacılar Loncası'na girmesine karşın yaklaşık 15 yıl herhangi bir resminin kaydına rastlanmamaktadır. 1425'te gittiği Venedik'te San Marico'nun mozaiklerinin yapımında çalışmıştır. Uccello'da doğalcı anlayışın çok sonradan otaya çıkmasının sebebi ise Masaccio'nun doğalcı anlayışının ortaya çıktığı dönemler Uccello'nun Floransa dışında olmasıdır. 1431'de Floransa'ya dönen sanatçı, 1436'da İngiliz Asker Johon Hawkwood'dun at üstündeki heykelini freske uyarlamakla görevlendirilmiştir. Sanatçı perspektife bağlı bilimsel kısaltım tekniğini Floransa Katedrali'ndeki bu fresk de ve katedralin çan kulesinin çevresindeki 'Dört Peygamber' çalışmasında uygulamıştır. 1443-45 arasında aynı katedral için vitray düzenlemeleri de gerçekleştiren Uccello, 1445 de Padova'ya gitmiş ve bu gün kayıp olan 'Devleri' yapmıştır. Aynı yıl dönmüş olabileceği Floransa'da, S.Maria Novella'daki ünlü yapıtı 'Tufan'ı gerçekleştirmiştir. Uccello kendine özgü bir perspektif yapısı kurmuş ve Tufan öyküsündeki çeşitli konuları resimsel yapı içinde betimlemiştir. 1454-57 arasında Medici ailesi için üç panodan oluşan San Romano Bozgunu'nu adlı eserini yapan Uccello'nun bu panoları bu gün Floransa'da Uffizi Galerisi'ninde, Londra Ulusal Galeri'de ve Paris Loure Müzesi'ndedir. Her üç panoda aynı geometrik gruplaşmanın görüldüğü bu yapıtta Mediciler'in koleksiyonunda bulunan kuzey duvar halılarının da etkileri yansımaktadır. Güçlü bir perspektif duygusu uyandırmak için tüm yapı farklı bir biçimde düzenlenmiş; arka plandaki yollar savaşçıların mızrakları, yerdeki silahlar ve ölü savaşçılar, izleyicinin gözünü resim düzleminin içine doğru çekmek üzere yerleştirilmiştir. Bunun yanında gerek atlar, gerek üstlerindeki savaşçılar gerçek görüntünün tam bir benzeri değildir. Tüm öğeler resmin yapısını, özellikle de perspektifi desteklemek için kullanılmıştır. Bu bilgiler ışığında, mutlak bir gerçekçiliğin Uccello'nun amacı olmadığı ortaya çıkmaktadır. Uccello esasında süslemeci bir ressamdır, lakin resim düzlemine özgü geometrik yapıları kullanışı ve resim düzlemine verdiği doğallık duygusuyla, yapıtlarına döneminde zor rastlanan plastik bir nitelik de kazandırmayı başarmıştır.[17]

Eserleri kendine öz perspektif ve küçültmenin şematik kullanımıyla hemen tanınabilir. Perspektif bilimini aşırı teorik kullanması tüm düşünceleri bastırmaya yöneliktir; bu durum eserlerin ahşap, figürlerin ise oyuncakmış gibi görünmesine sebep olmaktadır; Ancak perspektifi kullanırken cesur ve coşkulu olması onun resimlerinin kuru ve sıkıcı olmasını önlemektedir. Tasarım konusunda güçlü bir algıya sahip olan sanatçı

[17]U. Tükel, "Uccello Paolo" *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 3. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.1837

dekoratif ayrıntılara da büyük bir önem göstermektedir. Çok figürlü kompozisyonlar yaratmaktan hoşlanan sanatçı büyük savaş sahneleri, komutan ve at betimlemeleriyle dikkat çekmiştir. Eserleri arsında, "Çarmıha geriliş, San Romano Savaşı, Aziz Giorgi ve Ejderha, Ormanda Av", gibi resimleri Ucello'nun perspektife, kahramanlık hikâyelerine ve atlara olan tutkusunu gösteren en önemli eserlerindendir.[18]

Uccello'nun San Romano Savaşını betimlediği eseri oldukça Ortaçağ havasındadır. Uzun ve ağır mızrakları olan zırhlı şövalyelerin atlarını sanki bir spor yarışı yapıyormuşçasına sürmeleri bize Ortaçağ'ın bir şövalyelik ve kahramanlık öyküsünü anlatmaktadır."[19]

Resimde atların üç boyutluluğu ve bedenselliği akla hemen antik heykelleri getirmektedir. Üç bölümden oluşan 'San Romano Savaşı' adlı dizi resmin, orta levhası, Siena'lı kumandan Bernardino Della Ciarda'nın yenilgisini göstermektedir. Ressam, Siena'lı komutanın atından düşürüldüğü ve savaşın akıbetinin belirlendiği dramatik anı kendine konu seçmiştir. Resmin konusunu daha da güçlendiren at figürlerini sanatçı evirmiş, çevirmiş ve akla gelebilecek her şekilde betimlemiştir. Mızrakların, savaşçıların ve atların oluşturduğu kargaşanın içinde yine de bir berraklık ve kuralcılık yatmaktadır.[20]

Resim ne kadar kahramanlık temalı olsa da gözümüze çarpan ilk şey insan figürleri değil atlardır. Bir savaşın en çetince resmedildiği anda atlar resimde yer bulmayı başarmıştır; çünkü bir şövalye, bir komutan atsız düşünülemez. Uccello'nun vazgeçilmezi olan dekoratif ayrıntılara atların eyerlerinde ve diğer aksesuarlarında rastlanmaktadır. Sanatçı zaten iri ve güçlü resmettiği atları bu şekilde daha da ihtişamlı hale getirmiştir. Büyük bir titizlikle resmettiği bu ihtişamlı atlar üstünde taşıdığı şövalyeleri de yüceltmektedir. İşte bu yüzdendir ki atlar bu resimde bir asker kadar gereklidir ve kahramanlığı ve gücü simgelemektedir. Gerçek yaşanmış bir savaş öyküsünün yansıtıldığı resimde, konu, biçim, içerik ilişkisini teknik anlamda farklı kılan resim unsurları mevcuttur. Çizgisel ve çok kaçışlı perspektif kullanımı, idealize edilmiş at figürleri, rakursiler ve geniş alana yayılmış heykelsi fakat bir o kadar da hareketli hissini veren insan figürleri Uccello'nun etkili bir anlatım sunmasını sağlamıştır.

---

[18] Robert Cumming, *"Sanat"*, İnkılap Yayınları 2006

[19] E.H. Gombirch, *"Sanatın Öyküsü"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s.254

[20] Anna-Carola Krausse, *"Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü"*, Literatür Yayıncılık, Almanya 2005, s.10

Resim 3.5. Uccello, *San Romano Savaşı*



1456, Londra Ulusal Galeri

Resim 3.6. Uccello, *Ormanda Av*



1470, 65x165, Ashmolean Müzesi, Oxford

'Ormanda Av' Resminde sanatçının kendine özgü üslubu hissedilmektedir. Çağın gerçeklerinden biri olan lortların ve kralların vaz geçilmezi av partilerinden bir kareyi yansıttığı resimde birçok at figürü ve kalabalık bir avcı grubu betimlenmiştir. Bu şatafatlı av partilerine güçlü ve asil atlarıyla katılan soyluların vazgeçilmezidir atlar. Bu yüzden Uccello'nun böyle bir konuyu işlediği resminde başrolde at figürleri dikkat çekmektedir.

Sanatçının "Aziz Giorgi ve Ejderha" resmi de at figürünün dikkat çektiği mitolojik bir eseridir. Bu resimde efsanevi bir kahramanlık öyküsü ve o kahramanı üzerinde taşıyan görkemli bir atın ejderhayla savaşı tasvir edilmiştir. Ejderha gibi karşı koyulmaz bir canavarın karşına bile at üstünde çıkıldığına göre at gücün simgesi olmuştur ve kahramanlık hikâyesinde savaşçının en büyük yardımcısıdır. Resimde masalsı bir ortamda Aziz George ve ejderha arasında etkileyici ve bir o kadar da zor bir mücadele tasvir edilmiştir. Ejderhaya doğru koşan atın hareketini anlasak da, Uccello'ya has bir teknik olan donukluk at figüründe hissedilmektedir. Olay anı açık bir kompozisyon içinde, soğuk ama yumuşak renk geçişleriyle ifade edilmiştir.

Resim 3.7. Uccello, *Aziz George ve Ejderha*



1455-60, Londra Ulusal Galerisi

3.1.2. Leonardo Da Vinci (1452-1519)

Rönesans döneminin eşsiz eserlerinin yaratıldığı bu sanat ortamında yaptığı resimler ve diğer bütün işlerde kendine hayranlık yaratmayı başarmış diğer bir isim Leonardo Da Vincidir. Leonardo da sayısız at eskizi çizmiş ve resimlerinde atlara yer vermiştir. Özellikle "Sforza Atı" için yaptığı ayrıntılı çalışmaları Leonardo'nun mükemmeliyetçi üslubunun en iyi örneklerindendir.

Leonardo Da Vinci 15 Nisan 1452'de İtalya da Floransa ve Pisa'nın ortasında bulunan Vinci kasabasında, bir noterin gayri meşru çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ressam, heykelci, mühendis, mimar ve bilgin gibi birçok sıfata sahip olan sanatçı, Michelangelo ve Raffaello ile birlikte, Rönesans İtalya'sının en önemli üç ustasından biridir. Yaklaşık 15 yaşlarında iken babasıyla birlikte Floransa'ya giden Leonardo Verrocchio'nun yanında çırak olarak çalışmaya başlamıştır. Burada resim, heykel ve teknik konular üzerine kapsamlı bir eğitim almış, bir yandan da Antonio ve Piero Pollaiuolo'nun atölyesinde anatomi üzerine çalışmıştır. 1472'de Floransa Ressamlar Locasına kabul edilmesine rağmen Leonardo dört yıl daha Verrocchio'nun atölyesinde kalmayı tercih etmiştir. Bu süre içinde sanatçı "İsanın Vaftiz edilişi ", (1470-75, Uffizi Galerisi, Floransa) ile bazı başka resimleri için arka plan manzaraları hazırlamış ve çok sayıda figür eskizi çalışmıştır. 1478 yılında bağımsız sanatçı kimliğiyle bu atölyeden ayrılarak bir süre daha Floransa'da çalışan sanatçı, 1482 yılında Ludovico Sforza'nın hizmetinde çalışmak için Milano'ya gitmiştir. Leonardo Milano'ya gittiği bu erken döneminde, duyguyu ifadeye ve doğaya dönmüştür. Figürlerin dış görünüşleri kadar duygularını da yansıtmayı amaçlamıştır. Ayrıca betimlediği şeylerin özünü yakalayabilmek için doğadan faydalanmıştır. Yaklaşık yirmi yıl Milano'da saray ressamı olarak çalışan Leonardo'nun günümüze ulaşan on yedi resminden dördü yarım kalmıştır. Bunun dışında 10'a yakın belgelenmiş resmi ve çok sayıda çizimi bulunmaktadır; resimlerinin çoğu sanat yaşamının başlarına aittir. Leonardo resimde biçimi olduğu kadar özü de yakalamaya çalışan bir sanatçıdır. Yaptığı birçok eskizinde figürlerin hareketlerini detaylı bir şekilde ince ayrıntılarla çalıştığı görülmektedir. Biçimleri her zaman ışık ve atmosfer etkileri içinde yumuşatmış; Hava perspektifi aracılıyla tonlar arasındaki yumuşak geçişlerin (Sfumato) bulunduğu bir atmosfer yaratmıştır. Verrocchio'nun atölyesinde çalıştığı süre içinde bal mumu ve kil model yapmayı, taş oymayı ve tunç döküm tekniklerini öğrenmiş, büyük olasılıkla Verrocchio'yu heykellerini yaparken gözlemlemiştir. Günümüze hiçbir heykeli

ulaşamamakla birlikte çizimlerinden heykelcilik teknikleri üzerine çeşitli denemeler yaptığı anlaşılmaktadır. 1490-1513 arasında resim üzerine yazdıkları, öğrencisi ve varisi Francesco Melzi tarafından Codex Urbinas, (Vatikan Müz. Lat. 1270) adı altında toplanmıştır. Çeşitli kaynaklardan anlaşıldığı üzere Leonardo bu notlarını kuram ve uygulama olarak iki ayrı başlık altında toplamayı amaçlamıştır. Kuramsal çalışmaları perspektif, Işık-Gölge ve Renk üzerine, uygulama bölümü ise çizim ve renk, insan figürü (oranlar ve anatomi) ve hareketi (fiziksel ve tinsel) üzerinedir. Her iki bölümde de büyük olasılıkla kompozisyon kurallarına ilişkin öneriler vardır. Leonardo, insan figüründen başka atmosferin, bulutların, suyun, havanın, rüzgârın, yeryüzünün ve bitkilerin betimlemesi üzerine düşüncelerini de yazmış; matematik, optik, mekanik, anatomi, fizyoloji, zooloji, botanik, kozmoloji ve fiziksel bilimlerle ilgili çalışma ve kuramlarını da kâğıda geçirmiştir.[21]

Leonardo çağında iyi karşılanmayan solaklığını aynalar yardımıyla şifreli bir yazı dilini oluşturmada kullanarak pek çok kavramında öncülü olmuştur. Üstün bir yetenek ve zekâya sahip olan Leonardo bitip tükenmez merakını keşifler yaparak ve sanatı da bu uğurda kullanarak geleceğe birçok yenilik bırakmıştır. Leonardo'nun resimlerinde, perspektif ve diğer gerçekçi elementlerle doğanın bir taklidini oluşturmak ve kendisine özgü doğayı yaratmak amacı olmuştur. Bu bakış açısı zamanla tüm 16. Yüzyıl ve sonrası resim sanatını etkileyecektir. Doğadaki ışık-gölge etkisini bilimsel olarak inceleyen sanatçı, hiç bir objenin dışında kontur olmadığını keşfetmiş, bedenlerin ışık gölge oyunlarıyla üç boyutlu hale dönüştürülmesi üzerine çalışmıştır. İtalyanca 'chiaroscuro' adıyla bilinen ışık-gölge tekniğini kullanarak kendisinden önceki resimlerin boyutsuz, düz anlatımını geçmiştir. Flaman ve Venedikli ressamların keşfettiği 'Sfomato' tekniğini ilerleterek resimde derinlik ve atmosfer yaratabilmeyi başarmıştır. Aşırı titiz mizacı, resimlerinin bilimle birleşip gelişmesine yardımcı olmuş, doğa ve anatomi çalışmaları gerçekçi resimlerine yansımıştır. İnsan vücudu üzerine yaptığı çalışmalar ideal insan vücudunun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Leonardo döneminin birçok sanatçısından farklı olarak kaslı insan vücutları eskiz etmeyi gülünç bulmuş, bunun yerine gerçek insan vücutlarını eskiz etmeyi tercih etmiştir. O'nun için sanatçı sadece perspektif kurallarını değil, doğanın tüm kurallarını bilmelidir. Göz bu kanunları öğrenebilmenin en etkili aracı,

[21]Z. Rona, "Leonardo Da Vinci", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 2. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.1104-1106

sanatçı ise bunu resimleyecek en mükemmel insandır. Leonardo'ya göre resim yapmak bir anlama biçimidir ve yaşadığı yüzyıldan çok sonra bulunan defterlerinde yer aldığı gibi sanat bilimsel ve felsefi bir sorgulama aracıdır.[22]

Gözlem ve deney onun sanatının vazgeçilmez bir parçasıdır ve ona göre gözleme dayanmayan bir sanat anlayışı yapmacık ve yapaydır. Bu yüzdendir ki Leonardo çevreye ve doğa karşı olan büyük merakını yaptığı gözlemlerle çözmeye çalışmış ve bu konuda asla tatmin olmamıştır. Gözlemlediği ve keşfettiği her şey hakkında sürekli notlar almış ve eskizler çizmiştir. Bu eskizler ve notlar Leonardo'nun kendinden sonraki nesillere ışık tutacak olan, aynı zamanda onun mükemmel sanat hayatının da özeti sayabileceğimiz bir defter serisi oluşmasını sağlamıştır. Leonardo'nun ölümünden çok sonra bulunan ve çoğunluğu 1490-95 yıllarına ait olduğu varsayılan bu defterlerde onun birçok alana ilgisi olduğunu ve bunlarla ilgili yapmış olduğu çok sayıda eskizini görmek mümkündür. Bulunan defterlerde portre, peyzaj, anatomi, mimari, mekanik, hayvan figürleri ağırlıklı etütler yoğunluktadır. Fakat Leonardo çok fonksiyonlu bir insan olmasının dezavantajı olarak bu çalışmaların birçoğunu yarım bırakmış veya eskiz aşamasının ilerisine taşıyamamıştır. Defterlerden anlaşıldığı kadarıyla anatomiye büyük bir ilgi duyan Leonardo insan iskeletleri ve vücutlarıyla ilgili çok sayıda araştırmalar yapmıştır.

Leonardo'nun ölümünün ardından ortaya çıkan defterler bir süre en yakın arkadaşı sanatçı Francesco Melzi tarafından korunsa da onundan ölümünden sonra çeşitli yerlere dağılmıştır. Bu önemli defterlerin bir kısmı Windsor Şatosundaki İngiliz Kraliyet Ailesinin Koleksiyonuna katılarak koruma altına alınmıştır; bir kısmı ise soylular ve piskoposlar aracılığı ile İtalya, İspanya ve Fransa'daki kütüphanelerin depolarına kaldırılmıştır."[23]

İtinayla korunan defterlerinden anlaşılıyor ki sanatçı anatomiye büyük ilgi duymaktadır. Yaşadığı çağın bazı yasaklarına rağmen gizli gizli insan ve hayvan bedenleri üzerinde ayrıntılı araştırmalar yapmıştır. Anatomiye olan ilgisi nedeniyle yaptığı araştırmalarda insan vücudunun yanı sıra hayvan bedenleri özellikle atlar ona cazip gelmiştir. Atların anatomik yapıları ve hareketlerindeki devinim onu çok sayıda at eskizi yapmaya teşvik etmiştir. Bu eskizlerin içinde en dikkat çekeni 'Sforza Atı'dır.

---

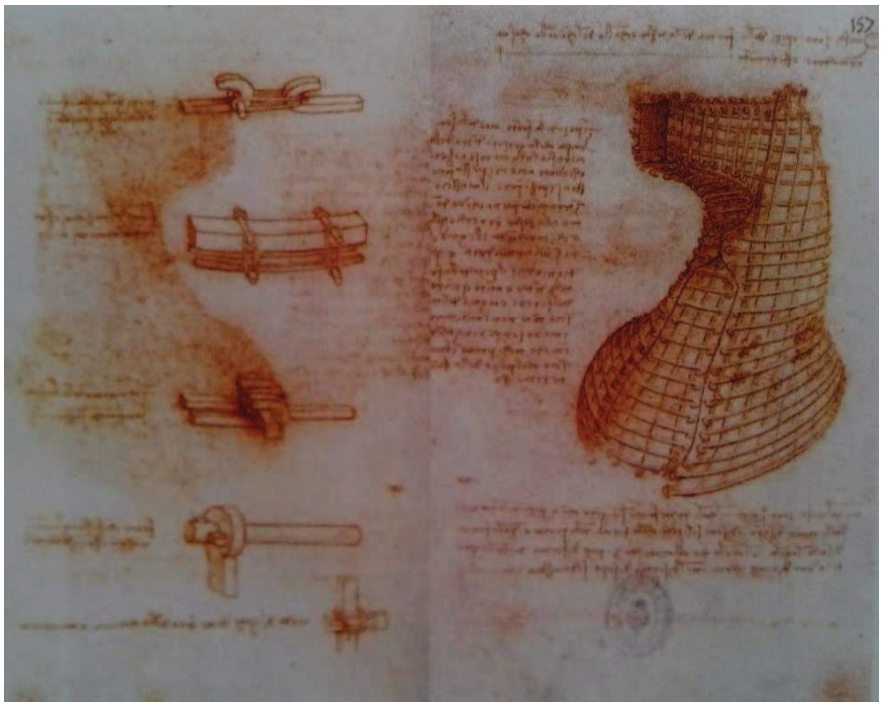
[22] Nil Yüzbaşıoğlu-Tansel Tüzel, *"Leonardo Da Vinci"*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2007, s.10-11

[23] Michael White, *"Leonardo İlk Bilgin"*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2001, s.12

Sforza soyunun kurucusu olan Frencesco Sforza'yı at üstünde gösteren, yaklaşık beş metre uzunluğunda bir heykel yapımı için çizilmiş olan eskizler bize Leonardo'nun ne kadar titiz ve yetenekli bir usta olduğunu göstermektedir.

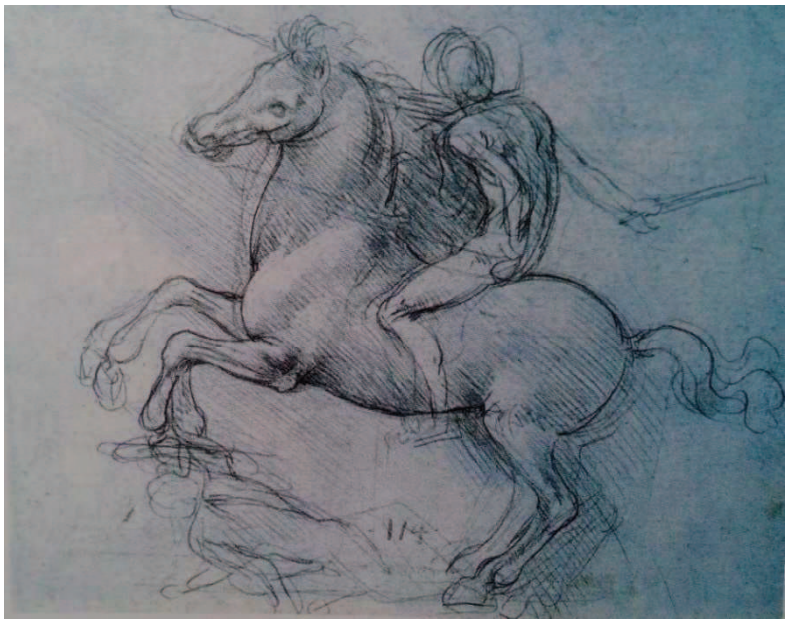
Leonardo'nun yapmış olduğu bu eskizlerden anlaşılan o ki onun için sanat bir bilimdir. Doğal olguların içeriğini anlamaya derin bir ilgi gösteren sanatçı kıvrak zekâsı ve üstün yeteneği ile yapılacak olan heykelin eskizlerini bile büyük bir incelikle oluşturmuştur. Heykel yapımı için çizilen desenlerde Leonardo'nun aceleyle çizilmiş hissi veren rahat ve naif çizgilerini gözlemlemekle birlikte, eskizlerin üzerine aldığı notlardan ve hesaplamalardan mekanik ve mühendislik başarısı da izlenmektedir. Bununla beraber hayvan bedeni ve hareketlerini göstermek için de birçok at eskizi yapmıştır.

Resim 3.8. L. Da Vinci, *Sforza Atı için Eskiz*



1493, Kâğıt üzerine kırmızı tebeşir, 21x30 cm, Ulusal Kütüphane, Madrid

Resim 3.9. L. Da Vinci, *Sforza Atı İçin Eskiz*



1493, Kâğıt üzerine mürekkep kalem, 21x15 cm, Ulusal Kütüphane, Madrid

Anghiari Savaş'ını konu ettiği resimlerinde sadece savaş atlarını ele aldığı çok sayıda at eskizleri çalışmıştır.

Leonardo'nun da memleketi olan Floransa şehrinde, Palazzo Vecchio' sanatçıdan duvarında, Anghiari Savaşı'ndan bir sahnenin canlandırmasını istemiştir. Anghiari Savaşı, Floransa'nın Milano ya karşı 29 Haziran 1440 yılında kazanmış olduğu bir zaferle sonuçlanmıştır. Floransalıların kahramanca savaşarak kazandıkları bu başarı, tarihlerinin en şerefli izlerinden biridir. Leonardo Palazzo Vecchio'nun toplantı odasının duvarlarından birini kaplayacak olan freskoyu yapmadan önce 1503'de bütün kompozisyonu gösteren bir karton hazırlamıştır. Bu gün karton da, resim de ortada yoktur. Resmin neden ortada olmayışıyla ilgili bazı söylentiler vardır, fakat doğrulukları tartışılır. Bu eseri Vasari'nin tasvirinden, sanatçının birkaç küçük krokisinden ve kompozisyonun orta bölümünü teşkil edecek olan sancak çarpışmasının bazı kopyalarından bilinmektedir.[24]

Resim hakkında konuşulan bir söylentiye göre ise Leonardo'nun deneyleri sırasında mahvolduğudur. Buna göre Leonardo resmi kurutmak amacıyla eski yöntemlerden biri

[24]Suut Kemal Yetkin, *"Büyük Ressamlar"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.15-16

olan ateşle kurutmayı tercih etmiştir ve bunun sonucunda daha yeni ve ıslak olan resim bozulup yok olmuştur. Bazılarına göre ise buna sebep olan araç gereç ve malzemenin kalitesizliğidir. Fakat sonuç olarak ne olursa olsun belgeler savaşın merkez kısmının (Sancak için savaş) görünür kaldığına tanıklık etmektedir.[25]

Resme ait bütün bu söylentiler ve yarım kalmışlık düşünüldüğünde analitik bir çıkarım yapmak zordur. Fakat içerik olarak değerlendirildiğinde konu savaş ve kahramanlıktır. Gurur duyulan bir zaferin resme yansıması çetin bir savaş sahnesi şeklinde olacaktır. Resmin unsurlarını ise yine şövalyeler, komutanlar ve hiç kuşkusuz göz kamaştırıcı atları oluşturmaktadır. Varlıklarıyla taşıdıkları askerlere güven ve cesaret veren atar, resmin başrolünde kahramanlığın ve gücün simgesi olmuştur.

Resim 3.10. L. Da Vinci, *Atlar İçin Eskiz*



1503-04, Siyah ve Kırmızı Mürekkep 196x308 mm, Windors Şatosu Kraliyet Kütüphanesi, Londra

[25]Alessandro Vezzosi, *"Leonardo Da Vinci Evren Bilim Ve Sanatı"*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009, s.94-95

Resim 3.11. L. Da Vinci, *Anghiari Savaşı*



1503-05, 85x115 cm G. Hoffman Koleksiyonu, Münih

Resim 3.12. L. Da Vinci, *Savaş atları*



1503-04, Galeri Uffizi, Floransa

3.1.3. Albrecht Dürer (1471-1528)

Dürer 21 Mayıs 1471 de Almanya'nın Nürnberg şehrinde doğmuş ve 15'li yaşlarına kadar babasının kuyumcu dükkânında çıraklık yapmıştır. Dürer'in çizim konusundaki ilk hocasının babası olduğu söylenmektdir. Dürer babasından çizimin temel ilkelerini öğrenmenin yanı sıra Kuzeyin geleneksel anlatımını ayrıntılı bir şekilde göstermeyi olanaklı kılan kuyumculuk tekniklerini de öğrenmiştir. İlerleyen zamanlarda üstün yeteneği fark edilen Dürer Nürnberg'in en ünlü ressam ve kitap resimleyicisi olan Michael Wolgemut'un (1534-1519) atölyesinde çırak olarak çalışmaya başlamıştır. Çeşitli alanlardaki yapıtlarıyla Alman sanatında gerçek anlamda bir Rönesans düşüncesinin oluşmasını sağlamıştır. Dürer Kuzey sanatının kendine özgü niteliklerini 16.yy başında modern sanat anlayışı içinde yorumlamış bir sanatçıdır. Sanatçı çıraklık dönemini tamamladıktan sonra1490 da Colmar, Basel ve Strasbourg'u kapsayan bir geziye çıkmıştır. Basel ve Strasbourg da bir süre kitap resimleyicisi olarak çalışan ressam, ağaç baskı tekniğinde eserler ortaya koymuştur. 1494'te Nümberg'e dönmüş ve aynı yıl Venedik'e yaptığı kısa gezinin ardından Nünberg'de kendi atölyesini kurmuştur. Bu dönemde ressam olarak faaliyet göstermeye başlamış, kendi portresi (1500, Eski Pinakotek, Münih) ve Paumgartner Altarı (1504) gibi önemli eserlerini oluşturmuştur. Özellikle Oyma baskı ve Ağaç baskı alanında yapıtlar ortaya koyan sanatçı, bu arada canlı bir imgelemin, güçlü bir anlatımcılığın ve son derece yetkin bir ustalığın ürünü olan Mahşer (1498) dizisini meydana getirmiştir. Düşsel düzenlemelerdeki dramatik gerilim bu dizideki yapıtların ortak özelliğidir. Dürer aynı zamanda Rönesans'ın can alıcı sorunları olan perspektif, mutlak güzellik (Venutas), ideal oranlar ve uyum üzerine çalışmalar yapmaya başlamış, bu arada Vitruvius'u okumuştur.1504 tarihli İsa'nın Doğumu adlı yapıtı araştırmalarının ürünüdür. İnsan vücudu ve oranları hakkındaki çalışmaları da Leonardo Da Vinci hakkında derin bir bilgiye sahip olduğunu göstermektedir. Sanatçı 1505'in sonuna doğru gittiği Venedik'te 1507'ye değin kalmış ve bir süre onun sanatından etkilenmiştir. Venedik dönemi onun resimlerinin en özel ve dikkat çekenlerindendir. Bu sırada grafik tekniği de gelişen Dürer, siyah ve beyaz arasındaki ton geçişleri ve karşıtlıklarını daha yetkinleştirmiştir. İtalya'dayken araştırmacı yanıyla matematik ve geometrinin yanı sıra Latince ve hümanist edebiyatını da öğrenmiş ve aynı dönemde manzarayı konu aldığı suluboya çalışmalarda yapmıştır. Venedik'ten döndükten sonra şöhreti daha da artan sanatçı, 1512'de İmparator Maximilan'ın saray ressamı olmuş ve imparator için tümü

kendi atölyesinde hazırlanan tarihsel ve alegorik sahnelerle dolu bir zafer takı tasarımı yapmıştır. Bu arada da çok sayıda oyma baskıda üreten sanatçının özellikle melankoli I (1514) ve Aziz Hieronymus Odasında (1514) adlı yapıtları, alegorik temaların (alagori) bilmecesel bir biçimde düzenlenişiyle seçkinleşmiştir. Grafik yapıtlarıyla karşılaştırıldığında yağlıboya yapıtları oldukça az sayıdadır. Zaten resimleri daha geleneksel bir anlayışla gerçekleştirilmiştir ama gravürleri için aynı şey söylenemez. Özellikle İtalya gezisi sırasında Alp dağlarından geçerken yaptığı suluboya ve guvaş manzaralar hem belgesellikleri hem de atmosferik etkileriyle Dürer'in sanatında önemli bir yere sahiptir.[26]

Sanatçının resimlerine, sayısız desenlerine ve gravürlerine bakıldığında hem gerçeğe tıpa tıp uygun bir detay anlayışı görülmekte hem de dünyayı akılcı ve matematiksel bir temelde resmetme ve insanı araştırma çabasıyla karşılaşılmaktadır. Dürer İnsanın ve figürün hem dış görünümünü hem de fizyonomisini kavramak istemektedir. [27]

Kuzeyli bir sanatçının Güneyden edinmeyi umduğu bütün teknik, beceri ve donanıma sahip olan Dürer bir süre sonra zor mesleğinin teknik bilgilerinden çok daha fazla şeyler bildiğini, sanatçıyı büyük bir sanatçı yapan şeyin derinlemesine bir duygu ve hayal gücüne sahip olması gerektiğini çalışmalarıyla kanıtlamayı başarmıştır. İlk önemli yapıtlarından biri kutsal kitabın Yeni Ahit'inin son kitabını süslemek için yaptığı bir dizi büyük tahta baskıdır. Bu çalışmaları sanatçıya büyük başarı getirmiştir. Mahşer günün ürkütücü görüntüleri, onu haber veren işaretler ve mucizeler daha önce bu kadar güçlü bir şekilde gösterilmemiştir. Dürer bu resminde ve diğer birçok resminde betimlediği konularda diğer bütün ressamların benimsediği zarif ve geleneksel duruş biçimlerini reddetmiştir ve kendine özgü üslubuyla yorumlamıştır. Bir fantastik ve düşsel betimleme ustası olduğunu kanıtlamasına rağmen bununla yetinmemiştir. Çalışmaları ve eskizleri Dürer'inde doğanın karşısına geçip onu sabır ve sadakatle kopya etmeyi amaçladığını göstermektedir. Sanatçının bunu yapmadaki amacı güzel bir doğa resmi yapmak için değil, kutsal öyküleri konu aldığı resimlerini daha inandırıcı betimleyebilmektir. Dürer'in döneminin yaygın bir şekilde hüküm süren kilise kurallarına karşı bir hoşnutsuzluğu vardır. Sanatçını hayal gücünün ve halkın onun sanatına olan ilgisinin körüklediği ve sonunda

---

[26]U. Tükel, "Dürer Albrecht", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 1. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul1997, s.493-494

[27]Anna-Carola Krausse, *"Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü"*, Literatür Yayıncılık, Almanya 2005, s.30

Luther'in Reformlarının patlak verdiği konusunda hemen hemen hiç kuşku yoktur. Ahir zaman olaylarının bu garip görüntüleri gerek sanatçı gerekse halkı için büyük ölçüde güncel bir önem kazanmıştır; Çünkü birçok kişi Dürer'in resimlerindeki bu fantastik ve dini konuların kendileri ölmeden gerçekleşeceğine inanmıştır."[28]

Dürer farklı teknik ve üsluplarda yapmış olduğu resimlerinde çevreyi ve hayatı kapsayan bir ilgiyi yansıtmıştır. Sanatçı büyük bir incelikle çalıştığı gravürlerinde derin bir dinsel etkinin yanı sıra insan, hayvan ve doğadan beslenen konuları tercih etmiştir. Dürer'in bu gerek alegorik gerek mitolojik gerekse hayata dair eserlerinde dikkatleri çeken bir resim unsuru at figürüdür. Birbirinden değerli ustaların eserlerinde simgeselleşerek hayat bulan at figürleri Dürer'in sanatında diğer çağdaşlarından biraz daha farklı işlenmiştir. Dürer hem teknik açıdan hem içerik açısından özgünlüğünü ortaya koymuştur. O atları bazen dini, fantastik, mitolojik konuların içinde yaşatmış bazen de sıradan varlıklarıyla resmetmiştir.

Onun resimlerinde var olan atlar, kimi zaman gücü, asaleti ve ihtişamı simgelerken kimi zamanda mitolojik bir karakterin parçası olarak kahramanlığı simgelemektedir. Sanatçı en önemli eserlerinde at figürünü kullanmış, bazen de sadece atı konu almıştır.

Resim 3.13.Dürer, *Şövalye Ölüm ve Şeytan*



1513-14, Gravür, 24.4x19.1 cm, Herris Brisbane Dick Fonu

[28]E.H. Gombrich, *"Sanatın Öyküsü"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s.342-345

Resim 3.14. Dürer, *Küçük At*



1505, Gravür, 16.5x10.8 cm, Devlet Sergi Salonu, Karlsruhe

Resim 3.15. Dürer, *Büyük At*



1505, 16.7x11.9 cmGravür, Devlet Sergi Salonu, Karlsruhe.

Resim 3.16.Dürer, *Mahşerin Dört atlısı*



Taş Baskı

Mahşerin Dört atlısı resmi Dürer'in ilk önemli başarılarındandır. "Aziz Yuhanna'nın Kıyameti" in resimli baskısında yer alan 15 taş baskı arasındadır. Sanatçının mistik konulara olan ilgisi ve üstün yeteneğiyle ortaya çıkan eserde dört atlının da atlarının da ayrı anlamları vardır ve bu atlıların kıyamet alameti olarak ortaya çıktıklarına inanılmaktadır.

Farklı temalara biçimlere ve yöntemlere açık evrensel bir ressam olan Dürer, Rönesans'ta ve onu izleyen dönemlerde yaşayan pek çok ressamın aksine kendisini belli bir kalıba göre sınırlandırmadan her zaman resim sanatında gelişme kaydetmeye çalışmıştır. Resimleri, çizimleri ve gravürlerinde sanatçının tutkuları, iç dünyasının en derin ve gizli yönleri ortaya çıkmaktadır. Sanatçı dolu dolu geçirdiği sanat hayatının son yıllarına doğru ressam olarak verdiği yapıtları azaltmıştır. Giderek artan bir şekilde değişen çağı anlamaya çalışmış, büyük tarihi olaylar üzerinde düşünebilmek için dönemin alt üst edici olaylarında kendi yaşam süresi boyunca tanık olduğu, psikolojik, toplumsal ve dini değişmelerden uzaklaşmaya çalışmıştır."[29]

[29]Fisun Demir (Editör),*"Art Book Dürer*, (Çev. Kutay Özturan), Dost Kitabevi, Ankara 2004, s.28-126

3.1.4. Raffaello Sanzio (1483-1520)

Tam adı Raffaello Sanzio olan sanatçı, ressam Giovanni Santi'nin oğludur. Sanatçının 1495 dolaylarında Perugia'da Perugino'nun atölyesinde çalışmaya başladığı bilinmektedir. Rönesans düşüncesinin ideal güzellik anlayışını özellikle Madonna (Meryem) figürlerinde en yetkin biçimde meydana getirmiş doğalcı bir klasik anlayışın en tipik örneklerini vermiştir. Yüksek Rönesans'ın diğer iki önemli temsilcilerinden Leonardo da Vinci'nin araştırıcılığı, Michelangelo'nun ilkelere sığmayan değişkenliği yanında Raffaello'nun sanatı tümüyle resimsel bağlamda gerçekleşmiştir. Yaklaşık 1500'lerde Perugino'ya Cambio İlabiyat Okulu'nun (Perugia) resimlenmesinde yardım etmiştir. Bu çalışmadaki "Dayanıklılık" alegorik figürü ve belki de "Adalet" figürü Raffaello'nun eseridir. Sanatçı aynı dönemlerde Meryem, Azize Margaret ve Lucia, ile birlikte (1499) gibi tek başına çalıştığı eserler üretmiştir. Raffaello'nun bu yapıtlarında Perugino'nun İzleri ve etkileri gözlemlenir. 1504'ün sonlarında gittiği Floransa'da Perugino'nun düşsel resim dünyasından giderek uzaklaşan sanatçı yeni bir sanat ortamının içine girmiştir. Özellikle Leonardo'dan çok etkilenen sanatçı Floransa döneminde 1504'den 1508'e kadar dünyaca ünlü Meryem resimlerini oluşturmuştur. Leonardo'nun ışık gölge tekniğinden etkilenen sanatçının çoğu resimlerinde karanlık bir arka fon, ön planda ise aydınlık ve ışıklı figürlerin dingin bir biçimde betimlenişi gözlemlenmektedir.[30]

Leonardo ve Michelangelo'nun çalışmalarıyla dolup taşan görkemli Floransa kenti, Raffaello'nun sanat anlayışını güçlendirmesini ve yepyeni ufuklara açılmasını sağlamıştır. Raffaello Rönesans'ın ustaları, Leonardo, Bartolomeo ve Michelangelo'nun eserlerini çokça incelediği gibi Gotik'den erken Rönesans'a geçişi vurgulayan, natüralizmin öncüsü Masaccio'yu da öğrenmiştir. Bu zaman süresinde Floransa okulunun sitilini öğrenen Raffaello figürleri piramit şeklinde kümelendirerek kompozisyona derinlik vermiştir. Figürleri tek bir gurup olarak bir araya getirir, fakat her biri kendi biçimini ve özgünlüğünü korumaktadır. Raffaello her ne kadar Leonardo ve Michelangelo'dan etkilenmiş olsa da, eserlerinde oluşturduğu, ışık ve gölge arasındaki güçlü zıtlıklar, yumuşak ve ince gölgelendirmeler, Leonardo ve Michelangelo'dan farlı olarak, görsel iletişimde herkes

[30]U.Tükel,"Raffaello", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*,3. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997 s.1533

tarafından kabul edilebilecek popüler, sakin ve dışa dönük bir tarz oluşturmasını sağlamıştır.[31]

Sanatçı Floransa da geçirdiği dönemde birçok Madonnalar yapmıştır. Eserleri arasında, "Grandük Meryemi" (Floransa, Pitti Sarayı), "Orleans Meryemi" (Chantilly müzesi), "Saka kuşlu Meryem" (Floransa Uffici), "Güzel Bahçıvan Kız" (Louvre) Floransa döneminin en dikkat çekenlerindendir. 1508 yılında Roma'ya 2. Julius tarafından çağrılmıştır. Raffaello Roma'ya geldiği zaman arkasında sadece bir birinden harika Meryem resimleri değil, daha birçok portre ve resimde bırakmıştır ama o en güzel eserlerini kuşkusuz Roma ya geldiğinde vermiştir. Bunlar arasında 2. Julius'un, X Leon'un, Balthasar Casteglione'nin portreleriyle Sistina Madonnası özellikle ilgi görenleridir. Raffaello tabiatta, sanatı yükselten şeyi aramıştır. Dinlendiren renklerle güzel ve genç kızlar, cennetten kopmuş manzaralar sevdiği konulardır. Eserlerinde dramatik temalar yoktur. Resimlerinde fırtınalarla sarsılan mustarip ve karanlık bir ruhun ifadesi yer almaz. Buna karşılık resimsel üslubunda ruhun önde gelen iki niteliği sadelik ve içtenliktir, onun renk ve çizgilerinden bir iyimserlik akmaktadır.[32]

Raffaello nazik ve zarif resim üslubuyla dini konuların pek dışına çıkmasa da, ideal güzellik anlayışıyla doğaya bağlı kalmadığı resimlerinde bizlere fantastik, dingin ve uyumlu bir dünyanın kapılarını aralamayı başarmıştır. Onun kutsal kitap ayetlerinden, mitolojiden ya da günlük hayatın içinden beslendiği konularda, at figürü resmin bir parçası olarak, kimi zaman ideal güzellikte kimi zaman da alegorik olarak işlenmiştir. Raffaello'nun "Aziz George ve Ejderha" eskizi, "Papa Leo'nun Attila'yla karşılaşması", "Peri Galateia", "Haç Taşıma" ve "Ezekıel'in Hayali" gibi resimlerinde atlar güç, kahramanlık, cesaret, kutsallık gibi kavramları simgelemektedir.

'Galateia'nın zaferi' ya da 'Peri Galateia' adlı resminde Efsaneye göre Pygmalion'un dirilen bir heykelden meydana gelen sevgilisi Galateia ile karşılaştırılması gerekmektedir. Resim de Galateia iki yunus balığının çektiği deniz kabuğundan yapılmış arabasıyla Triton'lar (Belden yukarısı insan, belden aşağısı balık şeklinde olan tanrısal deniz yaratıklarıdır.) ve Nereus kızları arasında ilerlemektedir. En önde elleriyle yunuslardan birine tutunmuş olan çocuk, İno'nun oğlu küçük tanrı Palaimon'dur ve yukardan aşk okları fırlatanlar Eros'lardır. Triton, Posedion'la Amphitrite'nin kıymetli oğullarıdır. Belden

[31] Ceren Ünlü, *"Raffaello"*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2007, s.7-8

[32] Suut Kemal Yetkin, *"Büyük Ressamlar"*, Remzi Kitabevi, İstanbul1993,s.26-29

Aşağısı balık ya da yunus balığı, belden yukarısı insan olarak tasarlanmıştır. Triton, denizi dalgalandırmak istediği zaman elindeki kavkıyı hızlıca, durgunlaştırmak istediği zaman sakince üflemektedir.

Resim 3.17. Raffaello, *Peri Galatea*



1512-14, Villa Fernesia, Roma

İ.Ö IV yüzyıldan itibaren birden çok Tiriton şekli türemeye başlamış ve biçimlerinde de değişiklikler oluşmuştur. Göğüsleri ve ön ayakları at biçimini almıştır. Bu yolla deniz Kentur'ları denen yaratıklar meydana gelmiştir.[33]

Raffaello'nun (1512-14) dolaylarında yaptığı, "Peri galateia"(Villa Farnesina Roma) Freskosunda at figürünün fantastik bir biçimde ele alındığı görülmektedir. Sanatçı bu resimde konu olarak, Angelo Poliziano'nun yazdığı ve Botticelli'nin "Venüsün Doğuşu" adlı eserine de esin kaynağı olan bir şiirinden bir dizeyi seçmiştir. Bu dizelere göre, sakar dev Poliphemos güzel deniz perisi Galateia'ya aşk şarkıları söyler. Galateia iki yunusun çektiği bir arabada denizin üstünde süzülürcesine ilerlerken bu kaba şarkıyla dalga geçmiştir. Deniz tanrılarından ve perilerinden neşeli bir topluluk Galateia'nın etrafını sarmıştır. Galateia'nın etrafında bir fırıldakmışçasına dönen bu grupta, resmin sağında ve

[33] Bedreddin Cömert, *"Mitoloji ve İkonografi"*, Aytaç Yayınevi, Ankara 1999, s.241-242

solunda bir boru üfleyen iki deniz tanrısı yer almaktadır. Bu tanrılardan biri beyaz bir at üstünde betimlenmiştir. Yine grupta bir birilerine sevgiyle sarılmış, Galateia'nın önünde ve arkasında dikkat çeken peri çiftlerden, arka planda olan çiftin erkek figürünün gövdesinin üst kısmı insan alt kısmı ise kanatlı bir at olarak tasvir edilmiştir. Sanatçının kullandığı at figürleri, kullanılış tarzlarıyla fantastik ve alegorik bir bütünlük içindedir ve bu ütopya ortamında kutsallığı simgelemektedir. Bu güzel ve neşeli resme her baktığımızda zengin ve detaylı kompozisyonda yeni güzellikler keşfetmek mümkündür. Raffaello eşsiz sanatsal yöntem ve teknikleriyle, karışıklık veya dengesizlik izlenimi yaratmadan kesintisiz bir hareket etkisi elde etmiştir. Figürlerin yerleştirilmesindeki üstün ustalık ve kompozisyondaki usta becerisi nedeniyle hem dönemin ressamlarını hem bizleri kendine hayran bırakmayı başarmıştır.[34]

3.1.5. Tiziano Vecellio (1488-90-1576)

İtalya da Pieve di Cadore civarında küçük bir kasabada doğmuştur. Venedik Okulu'na bağlı ressamların en ünlülerinden ve bir anlamda modern resim anlayışının kurucularındandır. İlk eğitimini Gentile Bellini'den daha sonra da Sebastiano del Piombo (ykş.1485-1547), Giorgione ve Gentile'nin kardeşi Giovanni Bellini'den almış; ama daha çok kendinden yaşça büyük olan Giorgione'nin romantik yaklaşımından etkilenmiştir. Gigione Tiziano için kesin bir atölye hocası ustası olmasa da, onun gerçek anlamda öğretmeni sayılabilir. Giorgione'nin erken yaşta ölümüyle sanatçının yarım kalmış birçok eseri, Tiziano ve ressam arkadaşı Sebastiano tarafından tamamlanmıştır. Fakat bu resimlerin Giorgione'ye mi Tiziano'ya mı ait olduğu tartışma konusu olmuştur. Tiziano'nun ilk büyük yapıtı, Padova Scuola del Santo'daki (Aziz Okulu) üç fresktir. Bu yapıtlar Orta İtalya'nın anıtsal yumuşaklığının yanında soylu bir anlatım sunarlar. Tiziano Venedik'e döndüğünde Giorgione ölmüş, Sebastiano Romaya gitmiş kendisine rakip olarak sadece çok yaşlanmış olan Giovanni Bellini kalmıştır. Bellini'ninde 1516'da ölümüyle Tiziano devletin resmi ressamı haline gelmiş ve aynı yıl Venedik S. Maria dei Frari Klisesi için, Meryem'in Göğe Yükselişi adlı yapıtını başlamıştır. 1518'de tamamlanan yapıt Venedik'te Yüksek Rönesans anlayışının başlangıcı sayılmaktadır. Dinsel ve mitolojik konuların yanı sıra portre alanında da oldukça üretken sanatçı, büyük boyutlu altar resimleri yapmıştır. Tiziano 1532'de Bologna'da İmparator V. Karl'la

[34] E. H. Gombrich, *"Sanatın Öyküsü"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, s.319-320

(Şarlken) tanışmış, onun Avusturalyalı saray ressamı Jacob Seisenegger (1505-67) tarafından yapılmış bir portresinin kopyasını yapmıştır. 1533'de ise imparator tarafından saray ressamı olarak görevlendirilmiştir."[35]

Tiziano'nun üslubunda mistik bir taraf da vardır. Resimlerine muhakkak, Rönesans çağının felsefe ve ahlak görüşünü belirten bir konu özelliği, ya da bir teknik hususiyet koymuştur. Mesela tablolarında tasvir ettiği grupların içinde bulundukları zaman, onun için mühimdir. Daima akşamın solgun ışıklarıyla kişilerini renklendirmiştir. Bu bakımdan Leonardo'nun güzellik anlayışına yaklaşmış, ışık ve gölge oyunlarına ehemmiyet vermemiştir."[36]

Tiziano'nun eşinin öldüğü1530 dolaylarında üslubunda bir değişme meydana gelir. Geçmiş yılların hareketli ve canlı anlatımı yerini olgunlaşmış ve düşünceli bir tavra bırakmıştır. Kontrast oluşturacak renkler yerine birbirine daha yakın renk tonları kullanmaya başlamış, düzenlemelerde ise daha denetimli davranmıştır. 1540'lı yıllarda Maniyerizm'in etkisine giren Tiziano 1543 te yaptığı İşte İnsan adlı yapıtında yeniden canlı bir anlatıma yönelmiş, ancak bu kez canlılık Maniyerist bir anlayışla karmaşık bir devinimle tamamlanmıştır. Sanatçı 1545'te Papa III. Paulus'un (p.d1543-49) portresini yapmak üzere ilk kez Roma'ya gitmiştir. Bu tarihten sonra Antik Çağ sanatına ilgi duymaya başlamıştır. 1548'de imparator V. Karl, Tiziano'yu Augsburg'a çağırarak çeşitli portrelerini yaptırmıştır. Özellikle İmparator V. Karl Mühlberg'de (Prado) adlı Atlı Portre, ışığın Barok bir anlayış içinde kullanılmasıyla seçkinleşmiştir.[37]

---

[35]U.Tükel,"Tiziano",*"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 3. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.1775-1776

[36] Zahir Güvemli, *" Büyük Ressam Ve Heykeltıraşlar",* Varlık Yayınevi, İstanbul 1964, s.37-38

[37]U.Tükel,"Tiziano", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 3. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.1775-1776

Resim 3.18. Tiziano, *İmparator V. Charles'ın Atlı Portresi*



1548, Prado Müzesi, Madrid

İmparator V. Karl'ın insan boyutundaki atlı portresi yeni bir portre üslubunun gelişmesini sağlamıştır. İmparator zırh kuşanmış ve elinde bir mızrakla poz vermiştir. Tıpkı imparator gibi atı da savaşa gidercesine kuşatılmış, iri, güçlü ve şaha kalkmış şekilde betimlenmiştir. İmparator V. Karl'ın böyle bir savaş atına binmesi adeta onun gücünü, ihtişamını ve yüceliğini simgelemektedir. Tiziano'nun Barok dönemi etkisindeki bu resmi hareketli bir sahnedir ve gerçekçi bir anlatımda ışık ve renk oyunlarıyla lekeci bir üslupla betimlenmiştir. Resim düzlemine baktığımızda perspektifi ustaca kullandığını ve kontursuz sıcak renk geçişlerinin atmosferle uyumu görülmektedir

Boyaları kullanmadaki ustalığı Michelangelo'nun çizimde gösterdiği ustalığa denk düşmektedir. Bu üstün ustalık ona, kompozisyonun zamanla giderek itibar kazanan kurallarını bir kenara itme ve apaçık bir şekilde uyumu yeniden kurmak için renge sarılma olanağını sunmuştur."[38]

[38]E.H. Gombirch, *"Sanatın Öyküsü"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s.331

Tiziano'nun yapıtları Venedik Yüksek Rönesans'ından Maniyerizm'e doğru döneminin çok ötesine geçen, etkileri Rembrandt'ın, Delacroix'ın hatta Modern çağın yapıtlarında görülebilen kişisel, cüretkâr bir üsluba doğru kökten bir yön değişikliğine uzanmıştır."[39]

3.1.6. Pieter Paul Rubens (1577-1640)

Flaman ressam döneminde çok aranan popüler bir sanatçı olmasının yanında, resim sanatına getirdiği yenilikler ve düzenleme biçimleriyle resim sanatının içinde önemli bir yer edinmiştir. Hukukçu bir babanın oğlu olan Rubens İspanyol baskısı sebebiyle Vestfalya'ya yerleşmiş, babasının ölümünden sonra ise ailesiyle birlikte 1589'da Anvers'e geri dönmüştür. Sanatçı çocukluğunda, Latince, klasik mitoloji ve tarih okumuş, ayrıca hemen hemen geçerli tüm Avrupa dillerini de öğrenmiştir. İlk sanat eğitimine 1591'de manzara ressamı Tobias Verhaect'in yanında başlamış sonra, Adam Van Noort ve Otto Van Veen'in atölyelerinde öğrenimini sürdürmüştür. Bir süre ressam çıraklığı yapan Rubens 1598'de Anvers Aziz Luka Loncası'na girmiştir. İki yıl sonra İtalya'ya gitmiş burada Tiziano, Veronese ve Tintoretto'nun eserlerini incelemiş, kısa bir süre sonra da Montova Dükü Vincenzo Gonzaga'nın saray ressamı olarak çalışmaya başlamıştır. Dük'ün elçilik konseyiyle İspanya'ya giden sanatçı burada 'Lerma Dük'ünün Atlı Portresi'ni (1603, Conde Valdelagrana Kol. Madrid) yapmıştır. Barok anlayışı uyguladığı resimlerinde, klasik konulara ilgi duymuş ve hemen her dönem de mitolojiden konular resimlemiştir.'Leukippos'un Kızlarının Kaçırılışı' (1617-18 Eski Pinakotek, Münih)buna güzel bir örnektir. Sparta Kralı Leukippos'un iki kızı Hilaira ve Phoibe'nin Kastor ve polluks tarafından kaçırılışını anlatır.[40]

Antik mitolojiden alınmış bu hikâyeye göre, beyaz bir kuğu kılığına giren Zeus'la çiftleşen Sparta Kralı Tyndareos'un karısı Leda iki yumurtadan iki ikiz doğurmuştur. Helana ile Kastor, Zeus'un dölleri; Klytaimestra ile Polydeukes (Polluks) ise Kral Tyndareos'un dölleri sayılmaktadır. İyi bir binici olan Kastor'la iyi bir dövüşçü olan Polluks'a bu yeteneklerinden dolayı, Zeus'un delikanlıları anlamında 'Dioskur'lar denilmektedir. Kral Tyndaros'un üç erkek kardeşi daha vardır ve bunlardan ikisi Aphareus

---

[39] Elke Linde Burchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, Irina Stotland,*"Sanat"*, NTV Yayınları, İstanbul 2012, s.166

[40]U.Tükel, "Rubens, Pieter-Paul", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 3. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s. 1345-1346

ve Leukippos'dur. Leukippos'un 'Hilaira' ve 'Phoibe' adında iki kızı, amcaları olan Aphareus'un iki oğlu 'İdas' ve Lynkeus'la nişanlıdır. Nişan törenine çağırdıkları Dioskur kardeşler Kastor ve Polluks iki güzel Leukippous kızını kaçırır. Resimde at üstünde betimlenen Kastor, çıplak genç ise kardeşi polluks'dur, kaçırma olayına iki küçük Eros da eşlik etmektedir.[41]

Resim 3.19. Rubens, *Leuccippus Kızlarının Kaçırılışı*



1618, Alte Pina Kothek, Münih Almanya

Rubens başka erkeklerle sözlü olmalarına rağmen kaçırılan kızların sağa sola çırpınarak kurtulmaya çalışmalarını betimlemiştir. Tanrılara yalvararak kendilerini korumaya çalışsalar da kaçıran erkeklerin çekiciliği kızların gözlerine yansıyıp

[41]Bedreddin Cömert, *"Mitoloji ve İkonografi"*, Aytaç Yayınevi, Ankara 1999, s.246

yansımadığı belirsizdir. Rubens hem bu kararsızlığı hem de parlak ve yuvarlak hatlı kadın bedenleriyle esmer erkekler arasındaki zıtlığı tam olarak canlandırmıştır.[42]

Kadın figürüne olan düşkünlüğüyle bilinen Rubens ten dokusunu yakalayıp resmetme yeteneğinden sıklıkla yararlanmıştır. Ancak ilerleyen yıllarda üslubu dinginlik kazanmıştır. Karmaşık pozları güçlü, dinamik ve aynı zamanda uyumlu kompozisyonlara dönüştürme yeteneğini birçok konuda kullanmıştır.[43]

Kızları kaçıran Kastor ve polluks'un bindikleri atların ve kızların hareketlerinden olay anının akışı çok iyi hissedilmektedir. At figürü mitolojide birçok konuda karşımıza çıktığı gibi, Rubens'in mitolojik konulu bu resminde de karşımıza çıkmaktadır. Resimde şahlanmış ve gayet hareketli betimlenen atların güçlü ve iri olması, hızın simgesi olmuştur. Böylesi bir kaçırma olayında Rubens'in resmettiği gibi atlara ihtiyaç vardır. Usta sanatçı resimlerinde atlara, çarpıcı fırça vuruşları ve birçok renk tonunun karşılıklı harmanıyla, mükemmel biçimde hayat vermiştir. 'Kale Steen Önünde Turnuva' (1635-37, Louvre Müz. Paris), 'The Capture of Juliers'(1622-25, Louvre Müz. Paris), 'Amazonlar Savaşı'(1615, Alte Pinakothek Münih) gibi resimleri sanatçının atları belirgin şekilde kullandığı eserleridir.

Hareket olgusu Rubens'in yapıtlarında en uç noktaya ulaşmayı başarmıştır. İzleyicinin gözünü oyalayan bu resimsel yapı, aynı zamanda ışık ve renk oyunuyla daha da karmaşık bir nitelik kazanmış, biçimler bir biri içinde erir olmuştur. Neredeyse bütün figürlü resimlerinin ortak özelliği olan bu hareket ve karmaşık yapı sanatçının üslubunun temel özelliklerindendir. İkincisi de kadın figürleri özellikle kadın figürlerini dönemin beğenisine uygun olarak betimlemesidir. Figürlerin tüm dokularını ustaca ve canlı bir şekilde tuvale yansıtan sanatçı böylece erotik bir yapıda kazandırır. Rubens sanatında sadece yağlı boyayla sınırlı kalmamış, kömür kalem, tebeşir ve mürekkeple de ilginç taslak ve çizimler gerçekleştirmiştir. Betimleyeceği kompozisyonu biçimlendirme ve hızla çalışma yeteneği çok verimli bir sanatçı olmasını sağlamıştır. Renk konusunda Tiziano ve Tintoretto'dan etkilenmesinin yanı sıra erken dönem Flaman (Belçika) renkçiliğinden de esinlenmiştir. Sanatçı çok sayıda resim, çizim, kitap resimleri ve mimari çizimleriyle sanat tarihinde eşine az rastlanan bir üretkenlik göstermiştir. Üslubu Fransa'da bir akım olarak

---

[42]Elke Linde Burchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, Irina Stotland,*"Sanat"*, NTV Yayınları, İstanbul 2012, s.238-239

[43] Mary Hollingsworth, *"Dünya Sanat Tarihi"*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009, s.334

(Rubenizm) benimsenmiştir. Desen ve çizginin yapısal gücüne önem veren Poussin ve izleyicilerine karşı, köklerini Tiziano ve Rubens'in yapıtlarında bulan bu anlayış resmi, görüntüleri 'sezdiren' bir sanat olarak benimsenmiş, en önemli öğe olan renge de sezdirici bir rol yüklemiştir. Rubens'in renk ve hareket kavramına dayanan anlayış Watteau ve Fragonard yoluyla Rokoko'yu hazırlamıştır.[44]

Resim 3.20. Rubens, *Amazonlar Savaşı*



1818, 121x166 cm, Alte Pinakotek, Münih Almanya

3.1.7. Diego Velazquez (1599-1660)

Tam adı Diego Rodriguez de Silvay Velazquez olan İspanyol ressam 1610 yılında Francesco Pacheco'nun yanına çırak olarak girmesiyle sanat hayatına başlamıştır. Sanat tarihinde Gerçekçi (Gerçekçilik) ve doğalcı anlatımın (Doğalcılık) en büyük ustalarından sayılan Velazquez bir yandan da gündelik yaşam sahnelerini simgeci bir yaklaşımla (Simgecilik) işlemiştir. Kimi yapıtları ise gerek karmaşık bir düzenleme kurmaları gerekse mitolojik ve gündelik gibi farklı bağlamdaki konuları bir araya getirmesiyle resim

[44]U.Tükel, "Rubens, Pieter Paul", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 3. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.1346

sanatında önemli bir yer tutmuştur. 1917'de çıraklık dönemini bitirmiş ve Sevilla Aziz Luca Loncasına kabul edilmiştir. Velazquez Pacheco'dan sağlam bir resim tekniği öğrenmenin yanı sıra, İtalyan ve Kuzey Rönesans ustalarıyla ilgili geniş bilgi edinmiş, öte yandan çok genç yaşta olmasına karşın, Pacheco'nun kuru İtalyan anlayışına bağlı üslubunu da etkilemiştir. Dinsel konulara doğalcı bir anlayışla yaklaşan Velazquez erken yapıtlarında idealizasyon'dan çok gerçekçi bir yaklaşımı benimsemiş, ancak mistik bir nitelik ve tinsellik taşıyan betimlemelere de yer vermiştir. Ayrıca Venedik renk anlayışına bağlı olarak ele aldığı bu yapıtlarında güçlü bir ışık- gölge karşıtlıyla Caravaggio ve izlenimcilerinin etkisini de yansıtmıştır. Bu anlayış doğrultusun da "Müneccim Kralların Tapınması" (1619, Prado Müz. Madrid) ve "Günahsız Doğum" (1619, Ulusal Galeri Londra) gibi dinsel konulu yapıtlar oluşturmuştur. 1622'de saray ressamlığına kabul edilmek umuduyla Madrid'e gitmiş, ancak bu dileği gerçekleşmeyince El Escorial ve büyük bir olasılıkla Toledo'yu da gezdikten sonra aynı yıl Sevilla'ya dönmüştür. Acak ertesi yıl devlet vekili Olivares Kont'u ve Dük'ü Gaspar de Guzmany Pimental'in çağrısı üzerine gittiği Madrid'de I. Felipe'nin portresini (1632-24, Wildenstein Gal. New York) yapmış ve Kralın Saray ressamı olmuştur. Bu döneminde gerçekleştirdiği portrelerinde İspanyol Saray portreciliği geleneğini sürdürürken bir yandan da Krallık koleksiyonlarında gördüğü Tiziano portreleri esin kaynağı olmuştur. 1629'da ilk İtalya gezisine çıkan ressam Venedik ve Roma'da kalmıştır. Sanatçı Roma'da kaldığı dönemde hem İtalyan sanatçıların hem Rönesans ustalarının yapıtlarını incelemiştir. İtalya döneminin en önemli eserleri mitolojik konulu "Vulcanus'un Demir Ocağı" (1630, Prado) ve dinsel konulu "Yusuf'un Kanlı Gömleği" 'dir (1630, El Escorial). Bu dönemden başlayarak, sanatçının renk anlayışı daha donuk ve gümüş bir ton almış, erken dönem yapıtlarındaki güçlü ışık-gölge oyunları kaybolmuş, fırça vuruşları daha gevşek ve izlenimci bir hal almıştır.

Resim 3.21. Velazquez, *Olivers Dükü'nün Atlı Portresi*



1634, T.Ü.Y.B, Prado Müzesi, Madrid

Sanatçı İtalya'dan Madrid'e döndükten sonra IV. Philip'in sarayının ünlü ve saygın bir üyesi olmuştur. Başlıca görevi ise kral ve kralın ailesinin portrelerini yapmaktır. Sanatçı bu portreleri adeta mucizevî bir şekilde dünyanın bu güne kadar gördüğü en ilgi çekici portreler arasına sokmayı başarmıştır. Velazquez, Caravaggio'nun tarzına yakından uymayı bırakmış Rubens ve Tiziano'nun fırça vuruşlarını izlemiştir; ama onun doğaya yaklaşımında ve eserlerinde ikinci elden hiç kimse yoktur."[45]

Sanatçı bütün hayatı boyunca gerçekçiliği olabildiğince doğrulukla resmetmeye çabalamıştır. Resimleri bunu kompozisyonda yer alan figürlerin kişilik özelliklerini izleyiciye yansıtan ışık, atmosfer ve renkle ortaya koymuştur. Kraliyet ailesinin ve soyluların heybetli ve asil portrelerinin yanında sıradan insanların ve saray cücelerinin

[45]E.H. Gombrich, *"Sanatın Öyküsü"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s.407

portrelerini de yapan sanatçı bu portrelerdeki kişilerin kişilik betimlemesini dokunaklı bir gerçekçilikle yansıtmayı başarmıştır. [46]

Resim 3.22. Velazquez, *İmparator III. Philip'in Atlı Portresi*



1643, T.Ü.Y.B, 305x320 cm, Prado Müzesi, Madrid

1631'de İspanya'ya döndükten sonra yaptığı Krallık aile portrelerinde, arka planda genellikle bir av sahnesi betimleyerek manzara öğesini portreye katmıştır. 1630'ların ortasında ise gerçekleştirdiği bir başka resim dizisi soylu kişilerin portreleridir. IV. Felipe (1635, Parodo), Prens Balthasar Carlos (1635, Paroda) ve Bourbon Kraliçesi Isabella (1628-35) bu yapıtların tipik örneklerindendir. Rubens'in aynı konulu çalışmalarıyla karşılaştırıldıklarında bu yapıtların herhangi bir abartmaya yer vermeyen doğrudan ve içten

[46] Elke Linda Buchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, Irina Stotland , *"Sanat"*, NTV Yayınları, İstanbul 2012, s.260

anlatımlarıyla hemen ayırt edilebilir. Ayrıca Velazquez saray tarafından istenen bir dizi savaş sahnesi arasında "Breda'nın teslim alınışı"(1634-35, Paroda) adlı güncel konulu resmide gerçekleştirmiştir. İspanya için önemli bir olayı herhangi bir gösterişe kaçmadan, düzenleme sorunlarını gözeten bir anlayışla ele almıştır.[47]

Tek Tarihi Tablosu olan "Breda'nın teslim alınışı" konu ve ifade gücü dışında, figürlerin gerçekliğe uygunluğu ile de şöhret yapmıştır."[48]

Resim 3.23. Velazquez, *Breda'nın Teslimi*



1635, T.Ü.Y.B, Prado Müzesi, Madrid

[47]U.Tükel,"Velazquez Diego", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 3. Cilt, Yem Yayınları, 1997, s.1874-1876

[48]Zahir Güvemli, *"Büyük Ressam Ve Heykeltıraşlar"*, Varlık Yayınevi, İstanbul 1964, s.71

Sanatçının 1930'lu yılların ortalarında gerçekleştirdiği bu resim dizilerinin ortak noktası at figürüdür. Velazquez gerek portreler de gerek savaş betimlemelerinde ata resimlerinde yer vermiştir. Dönemin kraliyet üyeleri ve soylularının neredeyse bütün portreleri at üstünde resmedilmiştir. Bunun sebebi ise kişilerin at üstünde daha yüce, soylu, asil ve güçlü görünmeleridir. Tıpkı atların üstündeki önemli kişiler gibi atlarda iri, güçlü, canlı ve bakımlıdır, yelelerinden tutunda aksesuarlarına kadar her ayrıntısıyla ışıldayan bu atlar üstünde taşıdıkları kişileri simgelemektedir. Atlar Velazquez'ın eserlerine konu ve tema olarak ihtişamın, gücün ve soyluğun simgesi olarak girmiş olsa da başarılı betimlenişiyle estetik bir bütünlüğü de sağlamıştır.

Resmi bir görevle olmasa da saray için çalışan Velazquez zamanla sarayda önemli bir görevli haline gelmiştir.1646'da giysi bölümünün koruyuculuğu, hazineci başı ve müfettişlik görevleri yapmıştır.1649'da saray için yapıtlar satın almak amacıyla ikinci kez İtalya'ya giden sanatçı, Cenova, Venedik ve Roma'da bir yıldan fazla kalmış ve bu sürede de 'Aynalı Venüs'(1650-51,Ulusal Galeri, Londra) ve 'Papa X Innocentius portresi' (1650, Doria, Galeri, Roma) gibi çok önemli eserlerini vermiştir. Madrid'e döndükten sonra daha canlı öğür fırça vuruşları ve sarı, pembe, kırmızı, turuncu gibi renklerle kraliyet ailesine bağlı çocukların ve kraliçenin portrelerini yapmıştır. Son yıllarında ise 'Nedimeler' (1656) ve 'İplik Eğirenler' (1657) adlı iki önemli yapıtını vermiştir.[49]

3.1.8. Anton Van Dyck (1599-1641)

Flaman ressam. 1610'da Hendrik Van Bale'nin yanında çıraklığa başlamış, yaklaşık 1615-16'dan sonrada bağımsız ressam olarak çalışmaya başlamıştır. Yapıtların da yoğun olmayan bir renk kullanımıyla, özellikle portrelerinde modele soylu bir anlatım yükleme başarısıyla seçkinleşmiş ve İngiliz portre ressamlığı üzerinde yoğun izler bırakmıştır. Sanatçı çıraklık döneminden sonra yardımcılarıyla birlikte eserler üretmiş fakat bu davranışı Anvers Aziz Luka Loncasının, loncaya üye olmayan hiçbir ressamın yardımcıları olamaz ve eserlerini satamaz kurallarına ters düşmüştür. Bu yüzden loncaya ancak 1618 yılında girebilmiştir. Bu tarihlerde Rubens'in atölyesine giren Van Dyck o dönemde başarısını tümüyle kanıtlamış, yetenekli bir ressam olarak Rubens'in öğrencisi olmamıştır. Ancak Rubens'in yanında iki yıl kalması ondan etkilenmesine sebep olmuştur. 1620'de

[49]U.Tükel, "Velazquez Diego", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 3. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.1874-1876

İngiltere'ye gitmiş ve Kral I. James için çalışmıştır. I. James onu saray ressamı olarak görevlendirmişse de yaklaşık dört ay sonra Anvers'e dönmüş ve oradan da İtalya'ya gitmiştir. Roma, Floransa, Venedik, Palermoyu ve Cenova'yı gezmiştir. Gezi boyunca en uzun süre Cenova'da kalan sanatçı, olgun üslubunu oluşturan portre ressamlığı konusundaki tecrübeleri burada edinmiştir. Bu süre içinde gelişmekte olan Barok anlayış sanatçının niteleyicisi olan gelişmiş ve yumuşak tarzda soylu portrelerinin oluşmasında kendini göstermektedir. Sanatçı 1632'de İngiltere'ye gitmiş ve yaptığı kısa Avrupa gezileri hariç İngiltere'den pek ayrılmamıştır. Kral I. Charles'ın sarayında çalışmış ve 'sir' unvanı almıştır. Bu yıllarda oldukça üretken bir sanat yaşamı olan ressam, özellikle yaptığı soylu portreleriyle şöhretlenmiştir. İngiltere de kendisine büyük bir atölye kuran sanatçının birçok yardımcısı olmuştur fakat bu yardımcılarla ilgili hiçbir bilgiye rastlanmamıştır. Sanatçının atölyeyi yönetme konusunda Rubens'i örnek aldığı görülmektedir. Van Dyck'ın oluşturduğu bu ünlü yapıtlar arasında 'Kralın Atlı portresi' (1638-39) ve 'Richomond Dükü'nün Porteresi' (Louvre Müz. Paris.) yer almaktadır. Kralı atının yanında bastonuna dayanmış vaziyette resimlediği, İngiltere kralı I. Charles'ın portresin de gerekli soyluluk izlenimini büyük bir başarıyla vermiştir. [50]

'Şık saray üslubu' denen tarzın kurucusu olarak sanat tarihindeki yerini alan sanatçı yeni bir tür hükümdar portresi tekniğini geliştirmiştir. Sanatçının I. Charles'ı resmettiği bu portrede

Kral şık giyimli bir centilmen pozunda, yürüyüş halinde betimlenmiştir. Yüksek statüye sahip olduğu ancak arkadaki hizmetkârlarına ve soylu atına bakılarak anlaşılmaktadır. Takındığı rahat ve biraz da gururlu eda, bu alçak gönüllü ama kendinden emin duruş, kralı geleneksel hareketsiz hükümdar portrelerinden olduğundan daha uzak ve dokunulmaz kılmıştır.[51]

---

[50]U.Tükel,"Dyck, Anton Van", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*,1. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.496

[51]Anna-Carola Krausse , *"Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü"*, Literatür Yayıncılık, Almanya 2005, s.38

Resim 3.24. A. Van Dyck, *Kral I.Charles Avda*



1635, T.Ü.Y.B, Louvre Müzesi, Paris

Usta sanatçının tarzını tamamen yansıtan resimde onun mükemmel gözlem yeteneği ortaya çıkmaktadır. Van Dyck görkemli bir zarafeti vakarı imgenin canlı varlığıyla nasıl birleştireceğini gayet iyi bilmektedir. Parlak tam boy olarak çalışılmış portreleri hiçbir zaman katı ya da yapay görünmeseler de modelleri her zaman sanatının simgesi haline gelmiş heybetli bir poz içinde durmaktadır.[52]

Sanatçının hükümdar portreciliğine getirdiği bu yeni tarz, 'şık saray üslubu' hükümdarları doğal bir asalet içinde gösterirken, hükümdarın asil bir kimse olduğunu vurgulamanın en güçlü yolunu ihtişamlı ve soylu atıyla betimleyerek göstermekte bulmuştur. Kendisinden önce birçok usta sanatçının da yaptığı hükümdar portrelerinde olduğu gibi Van Dyck'ın eserlerinde de at asaletin, gücün ve ihtişamın simgesi olarak resme yerleştirilmiştir. Böylece kral daha muhteşem görünecektir. Sanatçının sadece portre

[52] Elke Linda Buchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, Irina Stotland ,*"Sanat"*, NTV Yayınları, İstanbul 2012, s.240

resimlerinde değil, dinsel, mitolojik, güncel, suluboya manzara konulu resimleri de bulunmaktadır. Van Dyck diğer eserlerinde de hayvanlara sıklıkla yer vermiştir ama onun resimlerinde en çok hayat bulan hayvan figürü at olmuştur. At Figürü gerek dönemsel bir öğe olarak gerekse asaletin ve soyluluğun simgesi olarak usta sanatçının birçok resminde hayat bulmuştur.

Resim 3.25. A. Van Dyck, *Kral I.Charles'ın Atlı Portresi*



1936, T.Ü.Y.B, 292x 367 cm

Resim 3.26. A. Van Dyck, *I.Charles' İle M. De Antoine*



1633, T.Ü.Y.B

3.1.9. George Stubbs (1724-1806)

İngiliz sanatçı, gelmiş geçmiş en iyi at, at yetiştiriciliği, at yarışı ve avcılık tablolarının sahibidir. Ekorşe figür çalışmalarının en önemli örneğini George Stubbs'ın (1724-1806) 'Anotomy of the Horse'(1776; Atın Anatomisi) adlı aside yatırma baskı dizisidir. Ekorşe Figür (Derisi yüzülmüş ten); İnsan ya da hayvan figürünü kas yapısını göstermek amacıyla derisi yüzülmüş olarak betimleyen anatomik çizimlerdir. 15. Yüzyılda Batılı sanatçıların anatomiye ilgilerinin artmalarıyla atölyelere de bu türden yapma modeller kullanma geleneği yerleşmiştir. Stubbs bu çalışması için yaklaşık on yıl boyunca hayvan kadavralarını incelemiş ve on sekiz ay boyunca çizim yapmıştır. Özgün çizimleri bu gün Londra Kraliyet Akademisi'nde bulunan bu dizi, özellikle veterinerler ve hayvan ressamları arasında gerçeğe uygunluğuyla ilgi çekmektedir.[53]

[53]Z.Rona,"Ekorşe Figür", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*,1. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.507-508

Stubbs, bütün bu bilimsel hayvan çizimlerini oluştururken Lincolnshire'da bir çiftlik kiralamış ve diseksiyonlar yaparak at incelemelerinde bulunmuştur. Aynı zamanda özel hayvanat bahçelerini de gezerek gözlemler yapmış ve bunları çalışmalarına aktarmıştır. [54]

Sanatçı ayrıca kır yaşamından manzaralar da betimlemiştir. Güçlü konuları sayesinde başarıya ulaşmış ama her zaman yalnızlığı sevmiştir. (Atın Anatomisi, 1766) adlı kitabı sanat ve bilimin kesiştiği ender eserlerdendir. Aslında at anatomisinin ve karakterinin onu bu kadar etkiliyor oluşu daha yaygın ve derin bir şeye, insanın doğayla ilişkisine ve 18. yüzyıl'ın ortalarına rastgelen bir inanç sistemine denk düşmektedir: doğayı anlamak ve güzelliğin niteliklerini kavramak üzere geliştirilmiş bir araç olan gerçekçi gözleme duyulan inanç. Sanatçı, "güzellik gerçek, gerçeklik güzeldir" değişini doğrulayan tutarlı ve hesaplı muhteşem çizimler yapmıştır. Resimleri rasyonel güzelliğin örnekleri niteliğindedir. Sanatçı eserlerindeki düzenlemeyi, etrafında kıvrımlı ritimler oluşturan düşey ve yatay yapıların incelikle ve dikkatlice kurgulanmış yarı örtük geometrisi mekânın, anatominin ve açığa vurulmayan insan hayvan ilişkisinin detaylı bir gözlemiyle birleşen göz kamaştırıcı bir çizim becerisiyle oluşturmuştur. Sanatçının keskin, ahenkli ve asil renkleri, kaba bir şekilde yapılan temizleme ve onarım işlemleri nedeniyle üzücü bir şekilde zarar görmüştür. Eserleri arasında, 'Kısraklar ve Tayları',1762(Londra: Tate koleksiyonu), 'Ağaçların Dibinde Kısraklar ve Tayları', 1764-68, (Özel Koleksiyon), 'Çıta, Geyik ve İki Yerli', 1764 (Machester: Şehir Sanat Galerisi) 'Aslandan Korkan At', 1770, 94x125 cm, Tuval üzerine yağlıboya (Liverpool Walker Sanat Galerisi) sgibi örnekler atların kusursuzca işlendiği örneklerdendir.[55]

[54]H. Gürdal Gürak (Genel Yayın Yönetmeni), *"Ressamlar, Türk Ve Dünya ressamları 2",* Nesa Yayın Grubu, İstanbul Ocak 2004, s.198

[55]Robert Cumming**,** *"Görsel Rehberler, Sanat"*, (çev. A.I. Önal-A Çetinkaya), 1. Basım, İnkılap Yayınları, İstanbul 2008, s.246

Resim 3.27. Stubbs, *Bir meşe ağacının altında kısraklar ve tayları*



1775, T.Ü.Y.B, Galeri Trustees of the Grosvenor Estate. U.K

Resim 3.28. Stubbs, *Bir Aslanın Saldırısına Uğrayan At*



1765, T.Ü.Y.B, 69x100.1cm, National Gallery of Victoria, Avustralya

3.1.10. Francisco Goya (1746-1828)

Tam adı Francisco Jose De Goya y Lucientes olan İspanyol sanatçı Zaragoza'da doğmuştur. Zaragoza'da, Jose Luzan y Martinez'in yanında çırak olarak çalışmaya başlayan Goya 1763'te Madrid'e gitmiş ve Franccisco Bayeu'nun(1734-95) atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Bu yıllarda Madrid'deki San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi'nin açtığı yarışmalarda başarısızlığa uğramış, ancak 1769'da hem engizisyondan kaçmak hem de Correggio'nun yapıtlarını incelemek amacıyla gittiği İtalya'da Parma Akademisinin açtığı yarışmada ikincilik kazanmıştır. Goya resmin yanında baskı sanatlarıyla da ilgilenmiş, tüm üslupsal sınıflamaların dışında, kendine özgü ama doğalcı bir anlayış içinde dışavurumcu denebilecek bir tutumla çalışmıştır. 1771'de Zaragoza'ya döndüğünde kentin katedrali için ilk fresk siparişini almış 1774-92 arasında da Santa Barbara Kraliyet Halı Fabrikasında dokunmak üzere duvar halısı kartonları tasarlamıştır. Tasarımlarında canlı romantik bir anlayışla ve Rokoko türünde bezemeci bir yaklaşımla gündelik yaşamın pastoral sahnelerini benimsemiştir. Aynı yıllarda ünü artan Goya 1779'da San Fernando Güzel sanatlar Akademisine seçilmiş, 1780'de müdür yardımcısı, 1785'de ise müdür olmuştur. 1788'de IV Carlos'un tahta çıkışından sonra saray ressamı, 1789'da ise saray baş ressamı olmuştur. Erken dönem yapıtları Mengs ve özellikle de saray koleksiyonunda yapıtlarını görüp üzerinde çalıştığı Velazquez etkilidir. Ama sanatçı kısa sürede bu etkilerin yanında daha doğal, daha canlı ve tümüyle kişisel bir anlatıma yönelmiştir. Bu dönemde resimlediği "Manuel Osorio de Züniga" 1788 (Metropolitan Sanat Müzesi New York) gibi kadın ve çocuk portrelerinde gelişmekte olduğu gözlenir. 1792'de ağır bir hastalıktan sonra işitme duyusunu kaybetmesi Goya'yı büyük ölçüde etkilemiş ve yapıtlarında daha içe dönük duygusal bir anlatıma yönelmiştir. 1793'te engizisyonu, boğa güreşlerini ve karnavalları işlediği baskılarını, ardından da üzerinde 1798'e değin çalıştığı "Kapriçyolar" adlı 82 levhalık dizisini gerçekleştirmiştir. Leke Baskı yöntemini başka 'aside yedirme' yöntemleriyle birlikte kullandığı bu dizide geleneklere ve kilise kurallarına karşı kaba, ancak zekice taşlamalarda bulunmuştur. 1794'ten sonra olgun bir anlatımla portrelere yönelen Goya özellikle "La Tirana"(1794, Juan Marc Kol, Madrid) adlı tablosunda görüldüğü gibi, kullandığı gri ve gümüş tonlardan ötürü "Gümüş Dönem" diye adlandırılan bu döneminde en tipik yapıtlarını üretmiştir. 1808'de Nopoleon'un orduları Madrid'e girdiğinde Zaragoza'da olan Goya, kentin

Fransızlara karşı direnişini resimlemiştir. Bu yapıtlarından bazıları Fransızlarca 1809'da Palafox'daki atölyesinde bulunmuş ve yok edilmiştir.

"Savaşın Dehşetleri" adlı dizisi üzerine çalışmaya başlayan sanatçı, çalışmalarını 1814'e değin sürdürmüştür. 1814'te Fransız askerlerine karşı direnen İspanyol halkını betimlediği 2 Mayıs ayaklanması ve 3 Mayıs katliamı (Prado) adlı başyapıtını gerçekleştirmiştir. 3 Mayısı 1808 Katliama kaba anlatımıyla güçlü bir dramatik ortam sunar. Buradaki zavallı insanlar ülkeleri uğruna ölmektedirler. Tümüyle saçma ve anlamsız bir ölümün söz konusu oluşu, Goya'nın kaba ama ustalıklı anlatımıyla son derece çarpıcı bir biçimde dile getirilmiştir. 1815-16 arasında 33 levhadan oluşan 3. dizisi "Boğa Güreşi"ni gerçekleştirmiştir. "[56]

Goya geçmişin geleneksel alışkanlıklarından yalnızca bir ressam olarak ortaya koymamıştır. Rembrandt gibi çok sayıda asitle indirme resmi yapmıştır. Bunların çoğu sadece oyulmuş çizgileri değil gölgeli alanları da veren 'akuatinta' (Leke Baskı) adında yeni bir teknikle yapılmıştır. Sanatçının oyma resimlerinin en dikkat çekici yönü ne kutsal kitaptan ne tarihi konulardan ne de günlük yaşamdan alınmış olmamalarıdır. Hiç biri bilinen konularda olmayan oymaların çoğu büyücü kadınların ve esrarengiz hayaletlerin fantastik görüntülerinden oluşmaktadır. Bunların bazıları Goya'nın İspanya'da tanık olduğu aptallık ve gericiliğe, acımasızlığa ve baskıya karşı çıkış niteliği taşımaktadır."[57]

Goya sanatında biçimle psikolojik olgunun ustaca kaynaştığı eserler meydana getirmiştir. Sanatçının resimlerinde aceleci tarzından ötürü çizgisi doğru fakat sağlam ve düzgün değildir. Renkleri kaba tuşlar halinde sürse de son derece ahenkli bir renk uyumu yakalamayı başarmıştır. Özellikle gri, mavi ve kırmızı renkleri çok isabetli noktalarda ustaca kullanmayı başarmıştır. Tekniğinin dışında içeriği de farklı ve ilginç olan Goya aslında ekspresyonist bir bakış açısına sahiptir. Kendinin ve toplumun acılarını ve sıkıntılarını ilginç bir ifadeyle sunmuştur. İnsanları gülünçleştirmek, karikatürize etmek, onları aptal ya da korkunç hale sokmak büyük zevk alarak yaptığı bir intikam yöntemidir. "[58]

Bourbonlar'ın yeniden yönetime gelmesiyle saray ressamı olarak görevine devam etmiştir. Bundan sonrada birkaç dizi daha oluşturan Goya, hayatının son yıllarında Paris'e

---

[56]U.Tükel,"Goya Francisco", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 2. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.694-695

[57]E.H. Gombrich, *"Sanatın Öyküsü"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s.488

[58]Zahir Güvemli, *"Büyük Ressam Ve Heykeltıraşlar"*, Varlık Yayınevi, İstanbul 1964, s.83

giderek, "taş baskı" tekniğini öğrenip, 1825'de "Bordeaux Bağları" adlı dizisini oluşturmuştur. Yaklaşık 500 yağlıboya ve duvar resmi 300' varan "aside yedirme" ve "taş baskıyla" son derce üretken bir sanatçı olan Goya herhangi bir sanatsal üsluptan çok, bazen mizahi bir anlatımın, bazen de kıyasıya bir yerginin yer aldığı yapıtlarında gerçekçi bir anlayışla özgün tutumunu yaratmıştır. Bu bağlamda anlatım aracı olarak gördüğü duygu ve heyecan hem kendi hayatından hem de yapıtlarından hiç eksik olmamıştır.[59]

> Goya'nın hayatı boyunca yaptığı çeşitli tarz ve konulardaki resimlerinde kullandığı aşırı serbest fırça vuruşları ve rahatça yansıttığı içsel duyguları gelecekteki İzlenimcileri ve Dışavurumcuları oldukça etkilemiştir."[60]

Goya'nın oluşturduğu sıra dışı ve akılcı resimlerinde at figürü bir birinden farklı konu ve temalarda birçok kez işlenmiştir. İspanyol kültürünün bir parçası, savaş alanlarının vazgeçilmezi ve ya sadece doğadaki varlıklarıyla resme girmeyi başaran atlar Goya'nın çarpıcı ifadesiyle hayat bulmuştur. Fransız işgalinden derinden etkilenen sanatçı kanlı 2 Mayıs'ı anlattığı resminde at figürünü resmin en dikkat çekici öğesi olarak çalışmıştır. 2 Mayıs 1808 'de sivil bir İspanyol grubun beklenmedik bir şekilde başlattığı ayaklanmada ellerine geçen her şeyi, bıçak, çivi, demir gibi, silah olarak kullanıp Fransızlara saldırdıkları anı anlattığı bu resimde, kaosun ortasındaki atlar oldukça etkileyici resmedilmiştir. Atların bakışlarından ve hareketlerinden saldırının korkunçluğu ve karmaşa anlaşılmaktadır. Goya, "Prens Balthasar Carlos'un Portresi", (Velazquez Üslubunda Baskı, 1778, 32x23 cm, Museo Deel Prado, Madrid) eserinde de küçük prensi tıpkı imparator edasıyla, heybetli bir at üstünde betimlemiştir. Sanatçının daha birçok resminde kendini gösteren atlar, savaş alanlarında, başarı, güç ve ihtişamın, simgesi sayılırken; sıradan varlıklarıyla da kültürel bir imge olarak görülmektedir. Atların kültürel yansıma içinde en belirgin görüldüğü resimler "Boğa güreşleri" serisidir.

---

[59]U.Tükel,"Goya Francisco", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 2. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.694-695

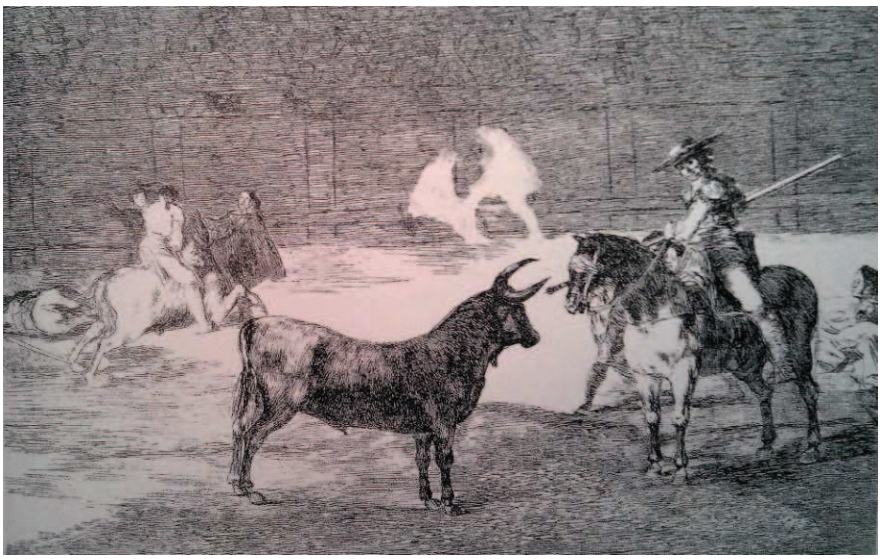
[60]Editör, Şeyda Öztürk,*"Goya"*,Yapı Kredi Yayınlar, İstanbul 2001, s.178

Resim 3.29. Goya, Mayıs'ın İkisi



1814, T.Ü.Y.B, 266x345 cm, Prado Müzesi, Madrid

Resim 3.30. Goya, *Boğa Güreşleri dizisi, Ünlü Fernando Del Toro vahşi canavarı durduruyor.*



1815-16, 24.5x35 cm, Aside Yedirme Ve Leke Baskı, Prado Müzesi, Madrid

Teknik ve konu açısından farklıdır. İspanyol kültürünün simgesi haline gelmiş boğa güreşlerinde Goya, bir arenanın ortasında betimlediği boğa ve matador arasındaki mücadeleyi anlatmaktadır. Boğa ve matadorun savaşında matador çoğu zaman at üstündedir. Azgın boğaların karşısında atların gücü ve hızından faydalanan matadorlar mücadeleye at sırtında çıkarak kendilerini güvene almaktadır.

Goya'nın eserlerinde sıklıkla karşılaştığımız at figürü daha çok gündelik hayat ve eğlence sektöründe yer alan atlardır. Onun Atları gravürlerindeki mistik konulardan ziyade savaş, isyan, av, soylu kişilerin portreleri, boğa güreşleri ve gündelik konularda kendini göstermektedir.

Resim 3.31. Goya, *Maria Teresa de Vallabriga'nın At Sırtında Portresi*



1783. T.Ü.Y.B, 82.5x61.7 cm, Galleria Degli Uffizi, Florensa

Resim 3.32. Goya, *Bıldırcın Avı*



1775, T.Ü.Y.B, 290x226 cm, Museo Del Prado, Madrid

3.1.11. Theodore Gericault (1791-1824)

Fransız sanatçı, Fransız Romantizmin en önemli temsilcilerinden biridir. Sanatçı kendine özgü üslubuyla klasik akımın içinde yer almaktadır. 1808'de Carle Vernet'in öğrencisi olmuş, 1810'da akademik ressam Pierre Guerin'in stüdyosuna girmiştir. Burada Delacroix ile tanışmış ve dostluk kurmuştur. Gericault bu yıllarda Louvre'de eski ustaları incelemiş, özellikle de Rubens'den kopyalar yapmıştır. Sanatçı gençlik döneminde atlara ve yarışlara olan ilgisi, A. J Gros'un yapıtlarından da etkilenmesiyle, hareket öğesini kıvrak ve hızlı bir teknikle betimlemiştir. "Hafif Süvari Subayı"(1812, Lauvre Müzesi Paris) gibi eserleri bu üsluptaki örneklerindendir. 1816-18 arasında kaldığı Floransa ve Roma'da Michelangelo'nun ve Barok dönemin etkisinde kalmıştır. Paris'e döndüğünde "Medusa'nın Salı" (1817, Lauvre Müzesi Paris) adlı yapıtı, gerçekçi düzenlemesi ve politik anlatımıyla büyük ilgi uyandırmıştır. Yapıt o dönemin politik skandalı haline gelen bir gemi kazasını betimlemektedir. 1820-22 yılları arasında İngiltere'de kalan sanatçı burada jokeyleri ve at yarışlarını resmetmiştir. "Epsom'da Derbi Yarışı" (Lauvre Müz. Paris) atmosferik bir doğa tanımlaması ve güçlü bir hareket öğesiyle hem dönemin hem

sanatçının en önemli eserlerinden biridir. Sanatçının eserlerinde konular çoğunlukla ilk çağ mitolojisi, hayvanlarla savaşan insanlar, birbiriyle savaşan hayvanlar ve at üstünde betimlenen süvariler, olarak görülmektedir. Gericault'un resimlemekten vazgeçmediği en önemli figür at olmuştur. Atlara olan ilgisi ona birçok at resmi yaptırmıştır. Ressamın resimlerinde atlar bazen mitolojik bir konuda mistik bir anlatım içindedir, bazen bir süvariyi temsil eden görkemli bir savaş atı, bazense olağan varlıklarıyla doğal bir resim unsurudur.[61]

Sanatçı atlara öylesine vurgundur ki bu nedenle manej ve haralarda sayısız çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmaların ilk büyük ürünü olan "Saldıran Avcı Subayı" adlı eseri oluşmuştur. Uzun seyahatleri ve sanat çalışmaları sırasında portrecilikte yapan sanatçı at figürünü ve at yarışlarını resimlemekten hiç vazgeçmemiştir. O yapıtlarında, piramit biçimli hareket, ters ışık uygulamaları, dehşet ve çılgınlık sahneleri, siyasal ve felsefi düzey, ayrıntıların gerçekçiliğine karşın onu resim alanında Romantizmin temsilcilerinden biri yapmıştır. İlerleyen yıllarda İngiltere'ye giden sanatçı orada değişik bir ışık, daha akışkan bir hava, manzarayı bir başka biçimde ele alan ve rengi tablonun egemen öğesi haline getiren bir tarz keşfetmiştir. Ayrıca bu ülkede at tutkusuna yeniden kavuşmuş "Epsom'da Derbi" resmi bu yazgısal tutkunun sonucunda oluşmuştur. Sanatçının kaderin de tutkun olduğu bu hayvanların etkisi büyüktür; çünkü sanatçı Fransa'ya döndüğünde attan düşmüş ve bir daha iyileşememiştir."[62]

Sanatçının Üslubunda ve tekniğinde onu ayrıştıran diğer bir özellik ise dramatik anları, dokulara ve renklere verdiği büyük bir özenle işlemesidir. Sanatçı ıstırap, ölüm ve zafer gibi konuları resmederken duygusallığı abartılmış sahneleri tercih etmektedir. Çok sayıda yaşayan ve ölü insan bedeni çalışması yapmış, bir psikiyatri hastanesinde hastaları gözlemlemiştir. Deli ve ölmekte olanların portrelerini temsili ifadeci dokunaklılıkları nedeniyle izleyiciyi zorlayan görüntüler oluşturmuştur. Üslupsal açıdan koyu doymuş renkler, parlak ışık ve net bir modelleme kullanarak dramatik anların dehşet verici yansımalarını göstermiştir. Işığı karanlık kompozisyonlarına şaşırtıcı bir doğallıkla

---

[61]U.Tükel,"Gericault, Jean-Louis-Andre Theodore", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 1.Cilt, İstanbul, Yem Yayınları, 1997, s.671

[62]... *"Romantizm Sanat Ansiklopedisi"*, (Çev. Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş)**,** Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, s.83

katmayı başaran sanatçı kendinden sonraki birçok ressama hem teknik hem üslup açısından örnek olmuştur. [63]

Gericault İngilter'de kaldığı sürede Constable ve Richerd Parkes Bonington'ın yapıtlarıyla ilgilenmiş, Fransız sanatçılara İngiliz resmini tanıtan ilk kişi olmuştur. Bu dönemde resimlerinde farklı bir konu olarak Londra sokaklarından yoksulluk görünümlerini resmetmiştir. Fakat atları çalışmaktan vazgeçmeyen sanatçı atları ele aldığı taş baskılarda gerçekleştirmiştir. 'Kleptoman' adlı yapıtında portre sanatını anlatım olanaklarından da yaralanarak kendine özgü üslubunu tüm açıklığıyla sergilemiştir. Sanatçı alışılmış ve belli öğretilere bağlı sanat biçimlerinin dışında kalmış ve bugünkü klasik anlayışa canlı bir anlatımla modern bir kavrayış kazandırmıştır. Son dönemlerinde Rubens benzeri bir renkçilikle çalışmaya başlayan sanatçı, dinamik biçimde çalıştığı at resimleriyle, Delacroix, Degas ve Toulouse Lautrec gibi isimlerin üstünde etkili olmuştur.[64]

Resim 3.33. Gericault, *Saldıran Avcı Subayı*



1812, T.Ü.Y.B, 349x266 cm, Louvre Müzesi, Paris Fransa

[63]Elke Linda Buchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, Irina Stotland , *"Sanat"*, NTV Yayınları, İstanbul 2012, s.328

[64] U.Tükel,"Gericault, Jean Louis Andre Theodore", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 1. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.671

Resim 3.34. Gericault*, Epsom'da Derbi Yarışları*



1821, T.Ü.Y.B, 91x123 cm, Louvre Müzesi Paris

Resim 3.35 Gericault*, Roma'da At Yarışıları*



1817, 44.1x60 cm, Musse Des Beaux-Arts, Lille, Fransa

3.1.12. Eugene Delacroix (1798-1863)

Fransız ressam, Fransız devrimine katılmış ve bir dönem dış işleri bakanlığı yapmış olan Charles Constant Delacroix'in oğludur. Klasik bir resim üslubunu benimsemiş olan sanatçı, renk ve biçim kullanımı, resim konularına yaklaşım biçimiyle Romantizmin en güçlü temsilcilerindendir. 1816'da Pierre Guerin'in atölyesine girmiş o dönemde yeni yeni gelişmekte olan Romantik anlayışa bağlı sanatçıların bulunduğu bu atölyede Gericault'un öğrencisi olmuştur. Sanatçı Lauvre'deki eski sanatçıların özellikle de Rubens ve Veronese'nin yapıtlarını kopya etmeye başlamış ve müzedeki eseler sayesinde Venedik Okulunu da yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Sanatçı, İngiliz arkadaşı Richerd Parkes Bonington aracılıyla, İngiliz renkçiliği ve Suluboya resim anlayışıyla tanışmıştır. Bu yıllarda sanatçının üstünde büyük bir etki bırakan bir diğer isimse Gericault'dır. Gericault yoluyla sanatçı klasik biçimlere ve temalara karşı olan isyanı görmüş ve onun hayvan resimlerinden derinden etkilenmiştir. 1822'de resmi salon sergisinde yer alan "Dante'nin Kayığı" ya da diğer adıyla "Virgilius Cehennemde" (Lauvre Müz. Paris) hem üslup he tema açısından Gericault'nun "Medusa'nın Salı'nın" (Lauvre Müz. Paris) etkisi altındadır. Sanatçı aynı yıl günlüğünü (Journal) yazmaya başlamıştır. Bu günlük sonraki yıllarda, duygusal anlatımıyla modern bir sanatçının görüşünü özgün bir biçimde ortaya koyacak ve sanat tarihinin sayılı belgeleri arasında yerini alacaktır.[65]

Sanatçının resim yeteneği kadar sanat eleştirisi konusunda da başarılı olması oldukça dikkat çekicidir. Claude Roger – Marx bir yazısında Delacroix'nın "En büyük sanat eleştiricisi" olduğunu, sanatında ortaya koyduğu birçok denemelerinde olduğu kadar, devri içindeki, hatta kendisinden önceki ressamlara dair yargılarında hiçbir zaman yanılmadığını belirtmiştir. Gerçekten eleştiri alanında kalemini fırçası kadar istek ve başarıyla kullanan sanatçı için yazmak çalışmaları sırasında etkisi altında kaldığı düşüncelerini açıklamasına oldukça yardımcı olmuştur.[66]

1832 yılında Fas sultanına giden bir elçilik grubunun bir üyesi olarak İspanya, Fas ve Cezayir'i dolaşan sanatçı bu gezi sayesinde zengin bir görsel imgelem kazanmış, renk dünyası Afrika'nın bir Avrupalı için düşlenemeyecek tonlarıyla zenginleşmiştir. Aynı yıllarda özel bir fırça tekniğiyle titreşen tonların yer aldığı ve Divizyonizm'i andıran renk

---

[65]U.Tükel,"Delacroix, Ferdinand Victor Eugene", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 1. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.438

[66]Arif Kaptan, *"Eugene Delacroix"*,Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1975, s.5

etkileri yaratan sanatçı bu gezi sayesinde rengin önemine varmıştır. Daha önce hiç denenmemiş bir biçimde rengi, resmin yapısına ilişkin bir öğe olarak benimsemiştir. Renk konusundaki bu ustaca yaklaşımı yapısal açıdan Seurat'a Dışavurumcu açıdan Van Gogh'u etkilemiştir. Delacroix'in Doğuya olan ilgisi (Oryantalizm) 1824'te gerçekleştirdiği "Sakız Adası Katliamı'ndan" başlayarak yaşamının sonuna değin sürmüştür.[67]

Bu ilginin altında yatan sebeplerden en önemlisi sanatçının, akademinin sanatçılara resmettirmek istediği konulardan usanmış olmasıdır. Arap dünyasının parlak renklerini ve romantik süslerini incelemek üzere gittiği Doğu seyahatlerinde daha önce şahit olmadığı güzellikleri keşfetmiştir. Sanatçının resimlemekten büyük bir haz aldığı at figürü Doğuda ona ilham verecek birçok alternatife sahiptir. Sanatçı Tanca'da şahit olduğu bir bedevi savaşındaki atlara öylesine hayran olmuştur ki günlüğüne şunları yazmıştır.

> Daha ilk baştan şaha kalkıp öylesine savaştılar ki binicileri için korktum; ama resim için eşsizdi. Eminim ki Rubens'in bile hayal edemeyeceği kadar benzersiz bir sahneyle karşı karşıyayım."[68] (Gombrich, 2004, s.506)

İşte böyle bir anın tanığı olan sanatçı "Savaş Talimi Yapan Arap Süvarileri" adlı resmini oluşturmuştur. Önde şaha kalkmış bir safkanla arkada hızla ilerleyen Arap atlıların bulunduğu bu sahnedeki hareketlilik ve Romantizmden duyduğu zevk tuale yansımaktadır."[69]

Sanatçı katışıksız renklerin kullanımına ve her şeyden önce anlatımsal bir fırça darbesine dayalı kişisel lirizmini yavaş yavaş benimsetmiştir. Bir kösnül olarak kompozisyonun hazzına, dokununca canlanacakmış gibi görünen kösnülü nesnelerin yığılmasına indirgemediği ama kıpırdaştırmaktan hoşlandığı bedenlerin görkemine bırakmıştır kendini.

---

[67]U.Tükel,"Delacroix, Ferdinand Victor Eugene", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 1. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.438

[68] E.H. Gombrich, *"Sanatın Öy..."* 2004, s.506

[69]E.H. Gombrich, *"Sanatın Öyküsü"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s.506

Resim 3.36. Delacroix, *Savaş talimi Yapan Arap Süvarileri*



1832, T.Ü.Y.B,60x73.2 cm, Musee Fabre Montpellier

Resim 3.37. Delacroix, *Bir Ahırda Mücadele Eden Arap Atları*



1860, T.Ü.Y.B, Louvre Müzesi, Paris

Sanatçı resimlerinde tarihsel, dinsel ve mitolojik konuları korkusuzca yorumlamıştır. Ayrıca Oryantalizm etkisindeki yapıtlarında, vahşi av sahneleri özellikle kaplan avı, savaş sahneleri ve Doğu kültürüne ait günlük yaşam sahneleri konuları arsında yer almaktadır. Gericault'un da etkisiyle at figürünü eserlerinde birçok kez kullanmıştır. Bazı resimlerinde ise sadece at figürünü çalışmıştır. Sanatçı resimlerinde atları kendi lekeci ve can alıcı anını gözeterek betimlemiştir. Delacroix'in yapıtlarında at çetin bir savaş sahnesinde gücü, heyecanlı bir av sahnesinde hızı, simgelerken, bazen de sadece kendi varlığıyla asaleti simgelemektedir. Doğu kültürüyle neredeyse özdeşleşmiş olan atlar doğal olarak, sanatçının bir dönem resimlerinin neredeyse hepsinde bulunmaktadır. Sanatçının 'Denizden Çıkan Atlar', 'İstanbul'u Alma', 'Faslı Caid'in Bir Kabileyi Ziyareti', 'Bir Ahırda Arap Atlarının Mücadelesi'(1860, Louvre Müz. Paris), 'Atını Eyerleyen Arap' (1855 Hemitage Saint Petersburg), 'Tailleburg Savaşı (Draft)' (1834-35, Louvre Müz. Paris) gibi resimleri atlara yer verdiği birçok resimlerinden bazılarıdır.

Resim 3.38. Delacroix, *"İskitler Arasında Ovid*



1859, T.Ü.Y.B, 88x136 cm, National Gallery London

Resim 3.39. Delacroix, *Atını Eyerleyen Arap*



1855, T.Ü.Y.B 56x47 cm, Hermitage, Saint Petersburg Rusya

Resim 3.40. Delacroix, *Denizden çıkan Atlar*



1860, T.Ü.Y.B, 50x61 cm, Phillips Koleksiyonu, Washington

3.1.13. Edgar Degas (1843-1917)

Fransız ressam küçük yaşlarda babasıyla, dönemin ünlü koleksiyonerlerine yaptığı ziyaretler sayesinde resme ilgi duymaya başlamıştır. 1853 yılında liseyi bitirdiğinde ressam olmayı aklına koyan Degas, aile işini devralmasını isteyen babasının isteği doğrultusunda hukuk öğrenimine başladıysa da, zamanın çoğunu Louvre'da Pirimitifleri kopya etmekle geçirmiştir. Kısa süre sonra hukuk öğrenimini yarıda bırakmış ve Paris Güzel Sanatlar okuluna girmiştir. Bu arada Louis Lamothe'dan ders almaya başlamıştır. Dönemin ünlü koleksiyoncularından Edouard Valpinçon'un onu Ingres'le tanıştırması hayatının dönüm noktalarından biri olmuştur. Degas'ın bazı resimlerinde büyük etkisi olan Ingres ona doğayı bırakıp ustalardan kopya yapmasını tavsiye etmiş ve çizime verdiği değeri Degas'a aşılamıştır. Sonraki yıllarda Degas sanatın bir yalan olduğu düşüncesine kapılmış ve sürekli yeni teknik arayışlarına girmiştir fakat ilerleyen yaşlarında bile büyük ustaların eserlerini kopya etmeyi bırakmamıştır.[70]

1856'da ailesinin yanına Napoli'ye gitmiş, bu arada öteki İtalyan kentlerini gezmiş, üç yılda Roma'da kalmıştır. İtalya'da Leonardo da Vinci anlayışıyla çalışmış, 15. Ve 16. yy sanatçılarının çizim ve fresklerini kopya ederek sanatsal yeteneğini geliştirme fırsatı bulmuştur. 1861'de Parise döndükten sonra benzer çalışmaları Louvre'da da sürdürmüştür. Sanatçının bu dönem resimleri Ingres'in akademik geleneğine bağlı tarihsel resimler ve aile portreleridir. "Bellelli Ailesi" (1859, Orsay Müzesi, Paris) adlı tablosu Ingres etkili tabloların en ünlüsüdür. Degas Louvre'da Manet'yle karşılaşmış ve onun aracılıyla Genç İzlenimciler grubuna katılmıştır.[71]

Eserlerini açık havadan ilham alan empresyonistlerle birlikte sergilediği halde, günün erken saatlerinde 'Seine Nehri'nin üzerinden doğan güneşi bir intiba halinde yakalamaya uğraşmamış, akşamüzeri opera locasında dansözleri çizmeye gitmiştir. Kelimenin tam manası ile büyük şehir çocuğudur. Dev Paris'in hareketli hayatını, kaldırımlarını dolduran kalabalığı, taparcasına sevmektedir. Hayatı boyunca resminin konularını sadece opera

---

[70]Burçin Ünlü, *"Edgar Degas"*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2007, s.5

[71]U.Tükel, "Degas, Hilaire Germain Edgar", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*,1. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.433

sahnesi gerisinden, kolacı dükkânlarından, apartmanların avluya bakan loş odalarından ve Paris'in zarif at yarışlarından almıştır."[72]

1862'de ilk yarış resimlerini yapmaya başlayan sanatçı, bundan sonra tarihsel konuları tümüyle bırakarak, at yarışı, opera, bale, sirk ve tiyatro sahnelerini resmetmiştir. Bu değişim bir olasılıkla Manet ve yazar Edmond Duranty'nin sayesinde olmuştur. "Yarış Pisti" (1869, Orsay) adlı eseri onun bu alandaki resimleri arasında önemli bir yer tutmaktadır.

Degas'nın sadece at yarışlarını konu alarak oluşturduğu resim dizileri vardır. Bu serinin içinde, "Yarıştan Önce", (1862-82 Orsay Müzesi Paris), "Yarış Atları", (1866-68 Orsay Müzesi), "Yarıştaki At Arabası", (1869 Güzel Sanatlar Müzesi Boston), "Yarış pisti", "At Arabasının Yanındaki Amatör Binciler", (Orsay Müzesi, Paris), "Yarış Atları Antrenmanda", (1880 Puşkin Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova), "Düşen Jokey", (1896-98 Kunst Museum Basel) gibi eserler öne çıkanlar arasındadır. Ayrıca bu resim dizisi hariç Degas, "Bir şehir Kurduran Semiramis", "Orta Çağda Savaştan Bir sahne", "Padok'tan Ayrılırken", gibi eserlerinde de at figürünü resmin bir parçası olarak kullanmıştır.[73]

Degas'la özdeşleşen bu seri onun atlara olan tutkusunun göstergesidir. Degas'ın renkli dünyasında oluşturduğu eğlence sektörüne hitap eden bu resim serisinde atlar farklı bir şekilde işlenişiyle dikkat çekmektedir. Yarış atları işlenişiyle resimlerde her ne kadar hızı simgelese de, resimlerin içeriği, bizlere dönemin popüler kültüründen ve eğlence dünyasından ayrıntılar vermektedir.

Degas İzlenimci akımın öncülerinden olmasına rağmen diğer İzlenimciler gibi manzara resimlerinden hoşlanmamış, onlara ancak yarış ve figürlü sahnelerin arkalarında yer vermiştir. Aynı zamanda İzlenimcilerin değişken ışık ve atmosfer anlayışını da paylaşmamıştır. Degas yapıtlarıyla sanki başka bir evrende yer alan bir toplumun yaşama biçimini ve devinimlerini görsel kılmaktadır. İlk dönemin katı akademizmi yerini izlenimci anlayıştan kaynaklanan bir hafifliğe bırakmıştır. Sanatçı sadece yağlıboyayla da sınırlı kalmamış, tüm bu konuları yumurtalı boya, kazıma, Kurşun kalem, suluboya ve inceltilmiş boya gibi çok değişik tekniklerle resimlemiştir. Kömür kalem kullanarak gerçekleştirdiği jokey çizimlerinde, figürleri oldukça kalın bir dış çizgi çevrelemektedir. Degas'ın

---

[72] Sadun Altuna, *"Empresyonist Ressamlar Hayatları Ve Eserleri"*, 2. Baskı, Hayat Kitapları, İstanbul 1970, s.49-50

[73]Burçin Ünlü, *"Edgar Degas"*,Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2007, s.15-91

İzlenimcilerle paylaştığı en önemli olgu rastlantısal kendiliğinden oluşan sahnelerin önceden planlanmamış görüntüsüdür. Ama tüm anlayış teknik açıdan İtalyan Rönesans'ının etkisindedir. Degas da İzlenimciler gibi yeni bir sanat olan fotoğrafın teknik olanaklarından ve Japon renkli baskılarından etkilenmiş, ama hiçbir zaman açık havada doğrudan doğadan çalışmamıştır. Zaten yapıtlarındaki rastlantısallık ve kendiliğindenlik yalnızca görünüşte söz konusudur. Gerçekte bunlar önemli bir şekilde düzenlenmiştir.[74]

Onun sanatının temelinde eskiz vardır. Tesadüfi anları hızla yakalanmış enstanteneleri, sağlam çizgilerle ve net konturların içine yaydığı pastel renklerle tuvale yansıtmaktadır. Bu açıdan bakıldığında o klasik "İngres'in" öğrencisi sayabilecek durumdadır. Ama buna rağmen o bir izlenimcidir. Çünkü anı yakalamak ve modern hayatı betimlemek tek amacıdır. "[75]

Resim 3.41. Degas, *Yanlış Başlangıç*



1869-72, T.Ü.Y.B, 32.1x40.3 cm Yale University Art Gallery John Hay Whitney, B.A.1926. Hon. M.A 1956 Collection

[74]U.Tükel, "Degas, Hilaire-Germain Edgar", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*,1. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.434

[75]Anna-Carola Krausse , *"Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü"*, Literatür Yayıncılık, Almanya 2005, s.72

Resim 3.42. Degas, *Yarış Öncesi*



1882-84, LevhaÜzerine Yağlıboya, 26.4x34.9 cm Walters Sanat Müzesi, Baltimo

Resim 3.43. Dagas, *Jokeyler*



1877-1880, T.Ü.Y.B, Musee d'Orsay, Paris

3.1.14. Paul Gauguin (1848-1903)

Fransız ressam sadece Fransız resminde değil, dünya resim sanatı tarihinde de sanatına karşı saygısını, prensiplerine bağlılığını, hayatta başkalarının değer verdiği her şeyi feda etmek suretiyle ispat eden ve içinden gelen yaratıcılığı ileri yaşlarda olmasına rağmen dinleyerek çağdaş sanatın öncülerinden biri olan bir sanatçıdır.[76]

Fransız gazeteci bir baba ve Perulu bir annenin oğlu olan sanatçı Paris'te dünyaya gelmiştir. 19. Yüz yıl Post Empresyonizminin önde gelen sanatçılarından olan Gauguin alışılmış sanatçı portrelerinden farklı bir görüntü çizmiştir. Hayatının belli bir döneminde radikal bir kararla yaşamını bütünüyle değiştiren sanatçı sanat tarihinin sıra dışı ressamlarından biridir. Çocukluk dönemi Peru'nun Başkenti Lima'da geçen Gauguin Fransa'ya döndüğünde Fransızcaya hâkim olamaması nedeniyle parlak bir eğitim süreci yaşamamıştır. Yaklaşık 17 yaşlarındayken Fransız Deniz Ticaret Filosunda çalışmaya başlamış ve altı yıl uzak denizlerde çalışmıştır. 1870-71'li yıllarda Paris'e geri dönen sanatçı bir borsa şirketinde bankacı olarak çalışmıştır. Bu iş sayesinde hayatını refah içinde sürdüren Gauguin 1874 yılında İzlenimci ressam C. Pissarro'yla tanışmış ve sanata merak salmıştır.[77]

Pissarro'yla tanıştıktan sonra boş zamanlarında resim ve heykel yapmaya karar veren Gauguin 1883'de bütün zamanını resme ayırmaya karar vermiş ve ardından da işini, ailesini ve kent soylu yaşantısını arkasında bırakarak Bretanya'ya yerleşmiştir. Sanatçı önce Pont-Aven'de, daha sonra da Le Pouldu'de çalışmış, 1887'de Panama ve Martinik Adalarına bir gezi yapmış, 1888'de ise bir süre Ünlü sanatçı Van Gogh'un konuğu olarak Arles'ta kalmıştır. Sanatçı Bretanya döneminde daha önce yakınlık duyduğu İzlenimcilik'e ve Yeni İzlenimcililk'e tepki duymaya, özellikle doğaya yaklaşımlarında ışık nitelikleri üstünde bu denli yoğunlaşmalarını sınırlayıcı, yapay ve düşünceyle duyguyu dışlar nitelikte bulunmaya başlamış; giderek doğanın deneysel değil kavramsal yöntemlerle betimlenmesine inanmıştır. Pont-Aven'de Cloisonnisme tekniğini geliştiren Bernard'la birlikte bulunması onu Birleşimcilik olarak adlandırdığı anlatım biçimine yöneltmiştir. Yer yer Japon baskılarının, ortaçağ vitraylarının ve Erken Rönesans etkilerini gösteren bu akımda, biçimler yalınlaştırılmış, düz ve katışıksız renkler kullanılmıştır. Bunlar hacmi,

---

[76]Zahir Güvemli, *"Büyük Ressam Ve Heykeltıraşlar"*, Varlık Yayınevi, İstanbul 1964, s.131

[77]Mısra Öncel Erkaya-Nil Yüzbaşıoğlu,*"Gauguin"*, 2. Baskı, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2010, s.5-6

gölgesi ya da ufuk çizgisi olmayan ama düz renk alanlarını sınırlayıcı dış çizgilerin ritmik gerilimine dayanan yanılsamasız kompozisyonlardır. Parasal açıdan beklediğini alamadığından ve aradığı ilkel ve sesiz ortamı bulamadığında, Bretanya'da bulunan Gauguin 1891'de Avrupa'dan ayrılmaya karar vermiş, yapıtlarını bir açık arttırmayla satıp, Danimarkadaki ailesiyle vedalaştıktan sonra Tahiti'ye doğru yola çıkmıştır. Tahiti'deki yaşamı sırasında yerli kültürleri ve oyma sanatıyla da ilgilenen Gauguin sağlığının ve maddi durumunun da bozulmasıyla 1893' Paris'e gitmiş ancak iki yıl sonra bir daha dönmemek üzere Avrupan'dan ayrılarak Tahiti'ye gitmiştir. Hastalığı, para sıkıntısı, yerel yetkililerle anlaşmazlığı ve en sevdiği çocuğu Aline'nin ölüm haberi sanatçıyı başarısız bir intihar girişimine kadar götürmüştür. 1901 yılında Gauguin Tahiti'den ayrılarak Markiz Adalarına yerleşmiş ve 1093' de de orada ölmüştür. Gauguin'in Güney Deniz Adalarında yaptığı resimlerle Bretanya'da yaptıklarına oranla renk, boyut ve konu açısından daha çarpıcı olmakla birlikte, bu iki dönem üslubu arasında büyük bir ayrım yoktur. Yalnız bu son dönem resimlerinde Bretanya'lı köylülerin yerini ilkel ada insanları almış; doğa cennet gibi bir görünüm kazanmış, çizgiler sert ve köşeli niteliklerini yitirerek yumuşamış, Japon baskıları ve halk sanatının etkileri de yerlerini Hint, Mısır, Polinezya ve Rönesans öncesi sanatlarının etkilerine bırakmıştır.[78]

Sanatçının Güney Denizi yerlileri arasında, onlardan biri gibi yaşayarak kendi kurtuluş yolunu bulmaya çalıştığı yıllarda oluşturduğu eserler o günün sanat dünyasında büyük bir ses getirmiştir. Kendi sanatçı arkadaşlarını bile şaşırtan bu eserler öylesine ilkel ve vahşi görünmektedir ki Gauguin'nin de istediği budur. "Barbar" olarak adlandırılmaktan gurur duyan sanatçı doğanın bozulmamış çocukları olarak adlandırdığı Tahitililere tam hakkını verebilmek için renkleri ve çizim tekniğini de barbarca kullanmıştır. Onun resimlerinde garip ve egzotik olan tek şey konu ve üslup değildir. Gauguin yerlilerin doğanın ve hayvanların ruhunu kavramaya çalışmış ve etrafa onlar gibi bakabilmeyi istemiştir. Yerlilerin sanatından çok etkilenen ressamın üslubuna da yansıyan yerlilere özgü bir tarz eserlerine yansımıştır. Bu yüzden biçimlerin dış hatlarını basitleştirmiş ve yoğun renkli geniş alanlar boyamıştır. [79]

---

[78]Z. İnankur, "Gauguin, Paul", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 1. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.644-645

[79]E.H. Gombrich, *"Sanatın Öyküsü"*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s.551

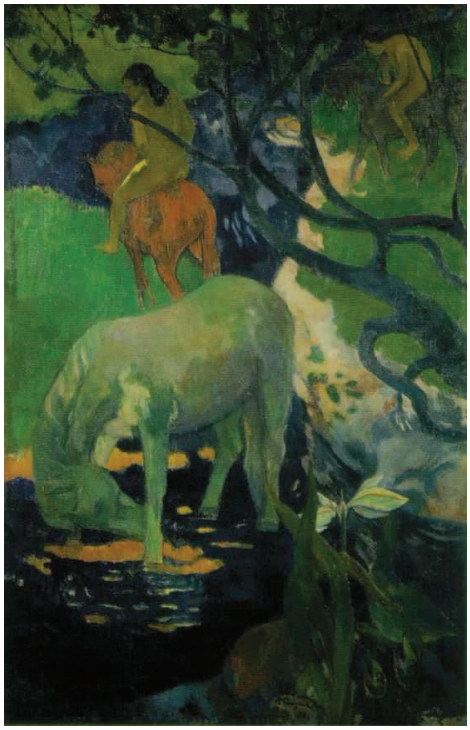
Gauguin resimlerinde doğrudan doğruya bir düşünceyi anlatmayı amaçlamamıştır. Sanatçının özellikle Tahiti'de oluşturduğu eserlerinde doğayla iç içe yaşayan ilkel ve siyah insanlardan büyük ölçüde etkilenmiş olduğu görülmektedir. Tabiatta var olan ve doğal kalmış olan konular içinde hayvanlarda yer almaktadır. Gauguin doğal ortamda insanlarla uyumlu bir şekilde yaşayan atları yerli kültürün ve yaşamın bir parçası olarak resmetmiştir. Onun resimlerinde atlar insanlarla uyumu ve hayatı kolaylaştıran varlıklarıyla saf doğayı simgelemektedir. Resimlerindeki atlar da tıpkı yöre insanı gibi tabiatın içinde doğal kalmış ve hiçbir süsleme ve abartıya yer verilmeden bütün yalınlığı ve ilkelliğiyle betimlenmiştir. At figürü dünyanın her yerinde ve her kültüründe gerçek bir yoldaş olarak sanata yansımıştır. Gauguin'nin yalın ve katışıksız saf atları orta çağın ve Avrupa'nın süslü ve ihtişamlı asil atlarından oldukça farklı görülmekte, olduğu gibi sadece kendi varlığıyla resme konu olmaktadır. 'Beyaz At', (1898.Orsay Müz. Paris), 'Biniciler', (1901. Puşkin Müz. Moskova), 'Sahilde At Binenler' (1902. Özel Koleksiyon) gibi eserleri, atların önemli resim unsuru olduğu yapıtlardır.

Resim 3.44. Gauguin, *Sahilde Biniciler*



1902, T.Ü.Y.B 73x92 cm, Private Koleksiyonu Paris

Resim 3.45. Gauguin, *Beyaz At*



1898, T.Ü.Y.B, 140x91 cm, Orsay Müzesi, Paris.

3.1.15. Toulouse Lautrec (1864-1901)

Tam adı Henri De Toulouse Lautrec olan Fransız ressam en çok 19. yüzyıl Paris'inin gece hayatını anlatan litografları, illüstrasyonları ve afişleriyle tanınmış bir sanatçıdır. Meslek olarak sanatı seçişi biraz da fiziksel olarak normal bir hayat sürmesini engelleyen hastalığından kaynaklanmış olsa da sanatıyla dikkatleri çekmeyi başarmıştır.[80]

Soylu bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelen sanatçının dört yaşındayken anne ve babası boşanmış ve Lautrec ölene kadar annesiyle birlikte yaşamıştır. Anne ve babasının birinci dereceden kuzen olması, sanatçının on yaşlarına geldiğinde anlaşılan şekil bozukluğu olarak ortaya çıkan hastalığının oluşmasına neden olmuştur. Sanatçının çok zayıf olan sağlığı sebebiyle annesi onu sürekli kaplıcalara götürmüş ve hayatı boyunca yanından hiç ayrılmamıştır. Ara sıra babasıyla da görüşen Lautrec'in çocukluğu aristokrat çevreler içinde değerli eşyalar arasında, atlarla ve babası Kont Alfons'un tutkunu olduğu

[80]Elke Linda Buchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, Irina Stotland , *"Sanat"*, NTV Yayınları, İstanbul 2012, s.380

şahin avı partileriyle geçmiştir. Sanatçı Toulouse Lautrec ailesinin tarihi geleneklerine bağlıdır, bu yüzden asaletin de simgesi olan şahin avı en büyük tutkularından biri olmuştur. Sanatçının yine asaletle yakından ilgili olan atlarda diğer bir tutkusudur. Baba Alfons atlara o kadar bağlıdır ki oğlunun da kendisi gibi iyi at binmesini çok istemiştir, fakat oğlunun rahatsızlığından dolayı imkânsız olan bu durum karşısında hayal kırıklığına uğramış olmasını anlamak zor değildir. Soylu bir ailenin oğlu olarak doğan Lautrec'in geleceği hakkında ailesi tıpkı babası Alfons gibi siyasetle ilgilenmesini ve büyük bir kont olmasını düşünmüş ama sanatçının hastalığının anlaşılmasıyla bu düşünce gerçekleşememiştir. Lautrec'in geleneklere uygun yaşam tarzına aykırı olarak ressam olmak istemesi ve hatta bohem hayatı seçmesi babasının üzerinde yıkıcı bir etki yaratmıştır. Bu nedenle Lautrec'in yapıtlarını asla önemseyip, değer vermemiştir.1878 yılında sağ ayağını kıran ve bir yıl sonrada kırık ayağı iyileşmeden sol ayağını kıran sanatçının, normal şartlarda iyileşebilecek olan ama hastalığı sebebiyle iyileşme ihtimali kalmayan durumu, onun henüz 14 yaşındayken hareket kabiliyetini kaybetmesine neden olmuştur. Bu olaydan sonra büyümesi durmuş ve vücudu deforme olmuştur. Vücudundaki deformasyon zamanla dudaklarında ve hatta dilinde de belirginlik kazanmış, telaffuz yeteneğinin azalmasına sebep olmuştur. Ergenlik çağında ve tedavi sürecindeyken bu kazaları yaşayan ressam, hareket kabiliyeti kısıtlandığından, zamanını kitap okuyup, resim yaparak geçirmiştir. Bu dönemde babası Alfons'u seyreden Lautrec, onu at üstünde ve av esnasında gösteren birçok resim yapmıştır. Daha henüz okul yıllarındayken sade ama yetenek dolu av, şahin, at, atlı ve diğer av ile ilgili hayvan resimleri ve çizimlerini oluşturmuştur. 'iki Atla Seyis', 'Kont Alfons'e Toulouse Lautrec At Üstünde Şahin Avcısı', gibi eserleri, atlara olan hayranlığını gösterir. Bu resimlerinde sanatçı atlara soyluluğundan da kaynaklanmış olabilecek bir anlam yüklemiştir, atlar zenginliğin, soyluluğun ve asaletin simgesidir.[81]

Lautrec'in oturduğu yerden atları ve kadın portrelerini çizmesi onun ulaşamayacağı en büyük iki şey olmuştur belki de, fakat çizmekten hiç vazgeçmemiştir. 1880'de sanatçının annesi Kontes Adele oğlunun aradığı işi kendiliğinden bulduğunu anlayınca oğlunu hiç vakit kaybetmeden Paris'e götürmüştür. Paris'te ressam Princetau ile tanışmasını sağlamıştır. Bu ressam bilhassa at ve av sahneleri ile şöhretlenmiş olmasına rağmen Lautrec onun ruhsuz olduğunu düşünüp tatmin olmamış ve Toulouse geri

[81]Mısra Öncel Erkaya-Nil Yüzbaşıoğlu,*"Toulouse Lautrec"*,Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2010, s.5-9

dönmüştür. 1882 yılında yeniden Paris'e gitmiş dört yıl kadar Bonnat ve Cormon'un atölyelerinde çalışmıştır. Çalıştığı atölyeye bir gün Hollanda'lı bir ressam olan Vincet Van Gogh'un uğramasıyla, zaten sıkıcı ve yetersiz bulduğu Akademik anlayışı bırakmış ve bunun yerine yeni fikirler taşıyan insanların arasına karışmıştır. Dönemin yenilikçi ve ünlü sanatçılarının yaşadığı Montmartre mahallesine taşınmış, Degas'la komşu olmuştur. [82]

Resim 3.46. Lautrec, *Atlı eskiz,* 1873



Resim 3.47. Lautrec, *Atlı eskiz,* 1874



[82]Sadun Altuna, *"Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri"*, 2. Baskı, Hayat Kitapları, İstanbul 1970, s.69-72

Resim 3.48. Lautrec, *Lautrec, Le d' Anma*



1881, T.Ü.Y.B

Resim 3.49. Lautrec, *Kont Alphonse Toulouse Lautrec'in Dört Atlı Araba Sürüşü*



1881, T.Ü.Y.B, 38.5x51 cm, Gallery Musee Toulouse Lautreck, Albi Fransa.

Resim 3.50. Lautrec, *Köpek Araba*



1880, T.Ü.Y.B, 27x35 cm, Gallery Musee Toulouse Lautrec, Abi Fransa.

Sanatçıya göre resimde önemli olan figürdür ve manzara sadece yardımcı bir unsurdur. Resmi desteklemekten daha fazla bir şey yapmak zorunda değildir. Manzaranın işlevi resmedilen figürün karakterini daha iyi anlamamızı sağlamaktadır. Bu yüzden onun eserlerinde arka plan ayrıntısız ve geniş fırça vuruşlarıyla işlenmiş boya tabakalarından oluşmaktadır. [83]

İlerleyen sanat yıllarında asitli ve keskin renklerle bağıran, parlak ve doğal olmayan kuru boyalarla 1892-93'de 'Mouline Rouge' tablosundaki kadınların yüzlerindeki makyajlarını veya 1899 yılında yaptığı 'Rat Mort salonundaki Cocotte'nin Asık Yüzü' nü resimlemiştir. Kalemlerle çizilmiş çizgiler uzakta ve yarım kalmış duyguları ifade ederken, geleneksel yöntemlerden oldukça uzaklaşmıştır. Resimlerinde fondaki detaylara pek önem vermemiştir, sadece konun nerede geçtiğini ve nasıl bir ortam olduğunu tanımlamak onun için yeterlidir. Bohem hayat tarzı sanatçının resimlerinde konu olarak, alkol, fahişelik, gece hayatı ve eğlence hayatının bir parçası olan sirkleri seçmesine sebep olmuştur. Sanatçının

[83]Maurice Serullaz, *"Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi"*, (Çev. Devrim Erbil), Remzi Kitabevi, İstanbul 1983, s.200

değişen yaşamı, onu atları ve kadınları resmetmekten uzaklaştırmamıştır. Bazen Paris'in sokaklarında, bazen bir sirk eğlencesinde atları değişen ortamlarda çalışmıştır. Hayatı boyunca çok üretken bir sanatçı olan Lautrec'in yaklaşık yedi yüzün üzerinde resim, dört binin üzerinde çizim ve otuzu afiş olmak üzere dört yüzünün üzerinde litografi yapmış olduğu bilinmektedir.[84]

3.1.16. Franz Marc (1880-1916)

Münih doğumlu dışavurumcu akımın önemli temsilcilerinden biri olan Alman ressam Marc 1900 yılında Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. 1903 ve 1907 yıllarında bir süreliğine Paris'te bulunan sanatçı 1911 de August Macke, Wassily Kandinsky ve Münih Yeni Ressamlar Birliği'nden gelen bazı sanatçılarla "Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubunu kurmuştur. 1912 de Alman dışavurumculuğunun doruk noktası sayılan ilk Der Blaue Reiter sergisini açmıştır. Aynı yıl tanıştığı Fransız ressam Robert Delaunay'dan oldukça etkilenen sanatçı sanatında gittikçe yalın ve soyut bir doğayı yansıtmaya başlamıştır. Olgun yapıtlarının pek çoğunda genellikle doğal haliyle hayvanları resmeden Marc özellikle ata olan tutkusu ve sevgisi sebebiyle birçok at resmi yapmıştır. Marc'a göre at, bilincin ve gelişmiş toplumların göremediği masumiyetin temsilcisidir.[85]

Franz Marc panteizmden etkilenen bir doğa sembolizmi yaratmıştır. Bu sistemde hayvanlar sahiciliğin ve saflığın simgesi olarak kullanılmıştır. Marc'ın gözünde hayvanlar doğayla uyum içinde yaşadıkları için yaratılış düşüncesini temsil etmektedir. Ressam cennetimsi bir dünyaya ilişkin ütopyasını yeni biçimlerle ve sembollerle dile getirmek istediği için kendine özgü bir renk sistemi kurmuştur. Bu renk sisteminde mavi erkeği ve cenneti, sarı dişiyi ve güneşi simgelerken kırmızı renk de ölü malzemenin ve yeryüzünün rengidir.[86]

Sanatçının dinsel eğilimleri, resimlerini gerçekliğin arkasındaki mistik özü verme çabasıyla gerçekleştirmesine neden olmuştur. Çalışmalarına önce tanrı bilimi sonra felsefe ile başlayan Marc, toplumun dinsel birliği yitirmesinden dolayı yas tutmuş ve yeni bir

---

[84]Mısra Öncel Erkaya-Nil Yüzbaşıoğlu,*"Toulouse-Lautrec"*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2010, s.16-17

[85] D. İlhan Demiriz (Yayına Hazırlayan), *"Modern Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Her Şey"*, Tempo Yayınları İstanbul 2012, s.66

[86]Anna-Carola Krausse , *"Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü"*, Literatür Yayıncılık, Almanya, 2005, s.90

dinsel birlik yaratmak için sanatı bir yol olarak seçmiştir. Din olmadan hiçbir büyük sanatın var olmadığına ve olamayacağına inanmıştır.[87]

Marc'ın eğitimi sırasında oluşan doğalcı anlayışın yerini, yavaş yavaş basitleştirilmiş biçimlerle sunulan bir dışavurumculuk almaya başlamıştır. 1910 yılında tanıştığı Macke, ince renk duyarlılığıyla Marc'ı da renklerin evrenine sokmuştur. İki sanatçı bu yıllarda renklerin ideal düzeni, ruhsal etkileri ve müzikle olan ilişkisi üzerinde durmuştur. Bu dönemde tümüyle renksel duyarlılığı olan sanatçılarla birlikte olmuş ve rengin doğalcı bir anlayıştan çok simgesel bir anlayışla kullanıldığı hayvan resimlerini yapmaya başlamıştır. "Kırmızı Atlar" ve "Mavi Atlar" bu dönemin tipik örnekleridir. Marc hayvanlarında insan kadar güzel ve insandan daha tinsel bir varlık olduğuna inanmıştır. Bu dönem yapıtlarının hemen hepsi hayvanların gizli kalmış estetiklerini gözler önüne serer. Devinen hayvanlar aynı zamanda göze hoş gelen resimsel biçimlerde yaratırlar. Marc bunları renginde yardımıyla heykelsi bir yoğunluk içinde vermeye çalışmıştır.[88]

Sanatçı, "nesnelerin içindeki gerçeklerin" dışa vurulmasının gerektiğine ve ne kuramın ne de doğa incelemesinin bunun için yararlı olacağına inanmamıştır. Ona göre ancak düş gücü aracılığıyla bir yol bulunabilir. Bu nedenle ilerleyen yıllarda doğayı iyice inceleyerek kendi kendinin düş gücünü iyice geliştirmeye çalışmıştır. Doğanın yasalarını hayvan anatomisi yoluyla inceleyerek, hayalinde yeni yaratıklar doğurabilecek şekle getirmeye çalışmıştır. Bu yaratıklar doğa yasalarına göre tasarlandıkları için yine de gerçeğe uygundular. Böylelikle doğanın simgeselliğini, duyu uyandırma gücünü ve gizemini dışavurmak için biçimi yalına indirgemeyi ummuştur.[89]

Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) grubunun kurucularından olan sanatçı gurubunun adından da anlaşıldığı gibi hayvanlara ama özellikle atlara ilgi duymaktadır. Kendine özgü içerik ve teknikle çalıştığı yapıtların da at figürü, resimlerinde doğaya uygunluklarıyla, devinen hareketleriyle ve doğanın bir parçası olmasıyla adeta saflığın simgesi olmuştur. "Küçük Sarı Atlar" resmi bunun en güzel örneklerindendir.

---

[87] Lionel Richard, *"Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi"*, (çev. Beral Madra), Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s.79

[88] U.Tükel, "Marc Franz", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 2. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.1173

[89] Lionel Richard, *"Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi"*, (çev. Beral Madra), Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s.79

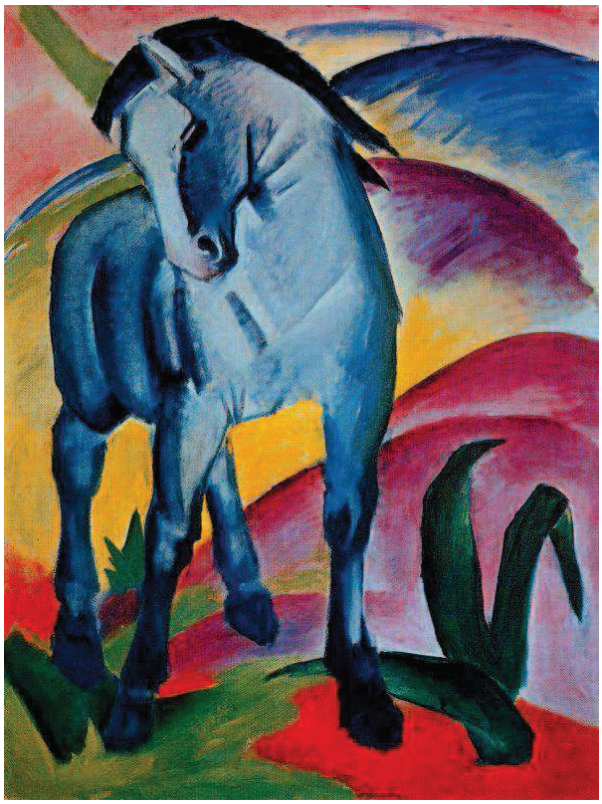
1912'de Macke'le birlikte Parise Delaunay'ı görmeye gitmiş ve her ikisi de Delaunay'ın Orfizm'inden oldukça etkilenmiştir. Marc'ın sanatına Kübist anlayışın girişi de bu gezinin sonunda olmuştur. Aynı yıl Münih'de açılan "Gelecekçilik" sergisinden etkilenen sanatçının resimlerinde içerik her zaman baskın olmuştur. "Tirol" (1914) adlı yapıtı Kübizm ve gelecekçilik'in etkisiyle vardığı soyut anlatıma bir örnektir. Bu dönemde farklı renklerle tanımlanan biçimlerin devingenliği hemen hemen bütün yapıtlarında görülmeye başlamıştır. Aynı yıllarda Kandinsky'nin kozmik görülerinin de (Visions) yardımıyla yapıtlarındaki temsil öğeleri elemeye başlayan sanatçı, giderek tümüyle soyut biçime (Soyut Sanata) yönelmiştir.

Resim 3.51. Franz Marc, *Küçük Sarı Atlar*



1912, T.Ü.Y.B, 66x104 cm , Lenbach Konağı'ndaki Şehir Galerisi, Münih

Resim 3.52. Franz Marc, *Mavi At*



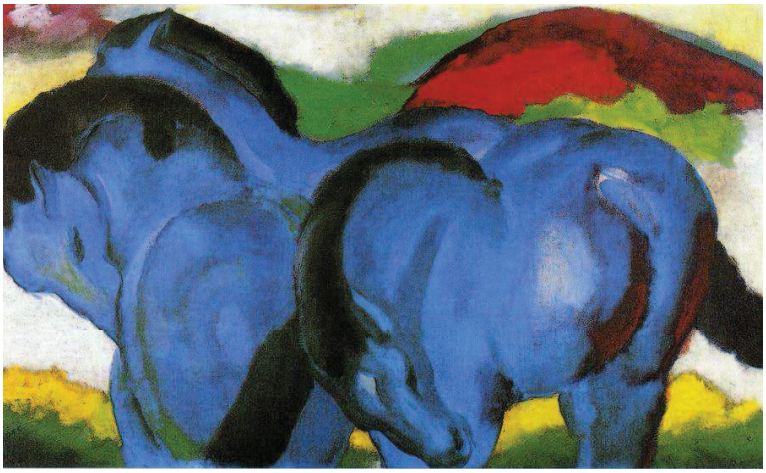
1911. T.Ü.Y.B

Resim 3.53. Franz Marc, *Kırmızı Atlar*



1911, T.Ü.Y.B, 120.97x182.88 cm, Unknown Galerisi, Varşova Polonya

Resim 3.54. Franz Marc, *Küçük Mavi Atlar*



1911. T.Ü.Y.B, 61.5x101 cm, Devlet Müzesi, Stuttgart

3.1.17. Pablo Picasso (1881-1973)

25 Ekim 1881 de İspanyanın bir taşra kasabası olan Malaga'da dünyaya gelen sanatçı, ressam ve resim eğitmeni olan babasından etkilenerek resim yapmaya başlamıştır. Okul dersleriyle arası iyi olmayan Picasso kendini resme adamış ve 20. Yüzyılın en tanınan sanatçısı olmayı başarmıştır. Sanatçının kendisi gibi ressam olan babası onun resminin ilk temellerini oluşturmuştur. İlk resim eğitimini babası tarafından alan sanatçıya babası öncelikle gerçeğe uygun temel resim kurallarını öğretmiş ve La Coruna'daki sanat okulu sınavlarına hazırlamıştır. 1892'de bu okula girmeyi başaran sanatçı kısa zamanda akademinin parlak öğrencilerinden biri olmuş ve sanat tekniği açısından ustaca bir üslup oluşturmuştur. Çocukluk yıllarında babasıyla birlikte sık sık gittiği boğa güreşleri en belirgin tutkularında biridir ve ilerleyen yıllarda bu konu resimlerine yansımıştır.

1897 de Picasso çalışmalarına devam etmek için Madrid'e taşınmıştır fakat oradaki eğitiminden çok sıkıldığı için okula gitmek yerine cadde ve meydanlarda dolaşarak insanları gözlemlemeyi ve büyük İspanyol sanatçıları El Greco ve Velazquez'in' resimlerini incelemek için Prado'yu ziyaret etmeyi tercih etmiştir. Küçük yaşlardan itibaren desen çizen Picasso'nun bilinen ilk eskizlerine bakıldığında onun hiçbir zaman amatörce ya da çocuksu bir tekniği olmadığı görülmektedir. 1896 yılında ilk resmini sergileyen sanatçının o dönemki resimleri genel olarak gerçeğe uygun, büyük boy, ahlak ve din temalı resimlerdir ve dönemin yaygın anlayışına çok uygundur. Üstün bir sanat

yeteneği olan sanatçı 16 yaşına geldiğinde akademinin ona öğretebileceği her şeyi çoktan öğrenmiş hale gelmiştir. “[90]

1898 yılında çok şiddetli bir hastalık sebebiyle Madrid’deki yılları son bulan sanatçı bir yıl sonra Barcelona’ya dönmüştür. Sanatçı burada Paris’teki Le Chat Noir (Kara Kedi) adlı kafeye benzer biçimde düzenlenmiş olan Els 4 Gats (Dört Kedi) isimli kafenin müdavimleri arasına girmiştir. Bu kafede sanatçılar ve entelektüeller bir araya gelip sergiler ve kukla tiyatroları düzenlemektedir. Böylece Picasso entelektüel ortama kendini kabul ettirmiş ve geniş bir sanat çevresi edinmiştir. Sanat hayatı boyunca birçok teknik ve konularda eserler üreten sanatçı çevresinde gelişen olayların resimlerine yansımasıyla çeşitli dönemlerden geçmiş ve bu dönemler onun sanat kariyerinde isimleşmiştir.

Picasso’nun en yakın arkadaşı ve Atölyesini paylaştığı ressam Casagemas’ın aşk acısı sebebiyle 1901 yılında intihar etmesi üzerine Picasso’nun ‘Mavi Dönem’ olarak isimlendirilen dönemi oluşmuştur. En yakın arkadaşının ölümünü bir türlü aklından çıkaramayan sanatçı, melankolik bir döneme adım atmıştır. Mavi ve yeşil ağırlıklı olan bu dönem resimlerinin bazılarında ölen arkadaşını konu etmiştir. Bu dönem sanatçının en ünlü resimlerini oluşturduğu dönem olarak bilinmektedir. Resimlerinde fakirlik, yaşlılık, hüzün, mutsuzluk, yalnızlık ve fiziksel özür gibi temaları işlemiştir. Sanat tarihinde eşine rastlanmayan bir seri olan Picasso’nun ‘Mavi Dönem’ i sadece renk ve ton benzerliği değil, aynı zamanda konu ve içerik benzerlikleri taşımaları açısından da önemlidir.

1904 yılında Fernande Olivier ile tanışan ve ona âşık olan sanatçının yaşamında olumlu değişiklikler görülmekte ve hayata dönüş yapan sanatçının yeni bir dönemi ‘Pembe Dönem’ başlamaktadır. Picasso’nun yaşamı yaşadığı yeni aşkla birlikte değişmeye başlamıştır. Bu değişim sanatçının resimlerindeki mavi tonları bırakarak daha iyimser pembe tonlara geçişine neden olmuştur. Evinin yakınlarındaki Medrano Sirkini sıklıkla ziyaret eden sanatçı buradan ilham aldığı konularda eserler üretmiştir. Palyaço ve akrobatlarını gösterilerin izleyicilerin gözünden sahnelemek yerine, sirk insanlarının yaşamını, sahne arkasındaki hayatı, onların üzüntü, sevinç ve kaygılarını resimlemiştir. Sirk insanlarının seyirci karşısında sergiledikleri neşe sahne arkasında yerini hüzne bırakmaktadır. Bu gezgin insanlar aslında sanılandan çok farklı bir hayat sürmektedir ve bu hayat Picasso’yu çok etkilemiştir. Sirk insanları Picasso’nun kendine has yoksulluk

[90] Elke Linda Buchholz-Beate Zimmermann**,** *“Pablo Picasso Hayatı Ve Eserleri”*, Literatür Yayıncılık, 2005, s, 8-11

temasını bir kenara bırakmasını ve resimlerinde iyimserliği işaret eden kendine özgü pembe ton kullanmasını sağlayarak yeni bir döneme geçmesinde büyük rol oynamıştır.

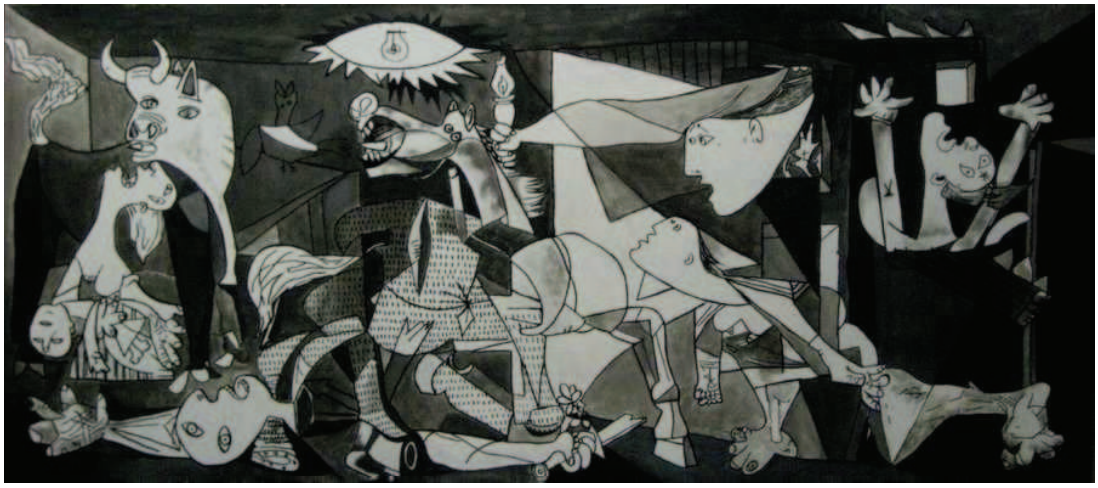
Picasso'nun sanattaki arayışı yaşamının hiçbir dönemi hız kesmemiştir. Hızlı ancak sağlam tellere oturtarak değiştirdiği tarzı kitleleri peşinden sürekler bir nitelik kazanmıştır. Tercihini daima konulu resimler yapama yönünde kullanan sanatçı 1906 yılında İspanyol heykelleri ve Cezanne'nin etkisiyle farklı nü çalışmaları yapmaya başlamıştır. Sanat tarihinde derin bir iz bırak Kübizm sanata bakışı kökünden değiştirecek nitelikler taşımaktadır. Cezanne doğanın "küreler, koniler ve silindirler" den oluştuğunu savunmuştur. Hem Picasso hem de Braque, Cezanne'nın ilkelerini daha da ileri götürmüş, doğadaki geometrik formları resimlerinde alabildiğine kullanmışlardır. Henri Matisse'in Braque'nin resimlerini bir sergide görmesini takiben kübik olarak nitelendirmesi sonucunda Kübizm Kelimesi sanat kavramları arasına girmiştir. İlk Kübist resmini 1907 yılında 'Avignonlu Kadınlar' adındaki eseriyle ortaya koyan sanatçı bütün dünyayı sarsacak bir akımın öncüsü olmuştur.

Hayatı boyunca çevresinin izleri ve duyguları resimlerine yansıyan Picasso'nun İspanyol iç savaşı ve Guernica kasabasının bombalanması olaylarıyla birlikte kariyerinin en büyük eserlerinden biri olan 'Guernica' resmi olmuştur. Genellikle politik görüşünü resmin dışında tutan sanatçı savaşın ve savunmasız Guernica kasabasında yapılan katliamın karşısında sessiz kalmamış ve Guernica resmiyle bu katliamın unutulmasına asla izin vermemiştir.'"[91]

Bu denli çeşitli sanat geçmişi olan Picasso'nun resimlerinde ve gravürlerinde at figürü oldukça sık görülmekte, onun en önemli resimlerinin en önemli figürü olarak karşımıza çıkmaktadır.

[91] Mısra Öncel Erkaya, Nil Yüzbaşıoğlu-Burçin Ünlü, *"Pablo Picasso"*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2006, s.6-20

Resim 3.55. Pablo Picasso, *Guernica*



1937, T.Ü.Y.B, 351x782 cm, Cason Del Buen Retiro, Prado

Picasso'nun Guernica resminde kendi üslup ve tarzıyla işlediği figürler savaşın ve vahşetin izlerini gözler önüne sermektedir. İnsanların ve özellikle resmin merkezinde bulunan atın portresinde savaşın, korkunun, acının ve dehşetin yansımaları görülmektedir. Savaş alanlarının vazgeçilmez öğesi olan atlar Picasso'nun savaş konulu resimlerine de girmiş fakat bu kez kahramanlığın ya da cesaretin değil korkunun ve savaş dehşetinin acı yüzünü simgelemiştir.

Resim 3.56. Pablo Picasso, *Parade için sahne perdesi*



1917, Kumaş Üzerine Tempera, 1.060x1.725 cm, Georges Pompidou Kültür Merkezi, Paris

Picasso'nun Pembe döneminde etkilendiği Sirk hayatından resmine yansıyan sahnede perde arkasında bir masada oturan kalabalık bir sirk insanı grubu görülmektedir. Parade'in perdesi sanatsal yaratıcılıkla ilişkili ritüellere ve Picasso'nun eserlerinde bulunan kültürel ve plastik önermelerin insanı büyüleyen bireşimine anıtsal bir övgü niteliğindedir. Ruhsal boyutun ele geçirilişinin simgesi saygısızca maymunla özdeşleştirilmiştir. Seyirci, evrenin yaradılışını yineleyerek onu kutlayan bir töreni izlemektedir. Top, bir mitoloji yaratığının ayaklarının dibinde durur: Bu, üzerinde başka bir kanatlı yaratığı kaypak bir biçimde dengede tutan kanatlı at Peassos'u temsil etmektedir.[92]

İnsanların yüzünde donuk bir şaşkınlık ifadesi hissedilmesine rağmen resimde bu insanlardan daha çok dikkat çeken beyaz kanatlı mitolojik attır. İnsan yaşamının her alanında yer alan atlar bu kez eğlence sektörüyle ilişkilendirilerek mitolojik ve mistik bir anlatımla ifade bulmuştur.

Picasso'nun çocukken babasıyla gittiği boğa güreşlerinden esinlenerek oluşturduğu, boğa güreşlerini konu aldığı resimleri vardır. Bu resimlerde de Matadorların güçlü atlarla beraber boğayla savaştığı görülmektedir. Resimlerde atlar gücün, cesaretin ve düşmana karşı savaşma cesareti sağlayan güvenin simgesidir.

Picasso'nun yağlı boya tuval resimleri hariç gravürlerinde de at figürü sıklıkla işlenmiştir. Özellikle 'Şövalyenin yola çıkışı' adıyla tanınan bir gravür serisi vardır. Bu seri kendine has konusuyla Picasso'nun grafik üretimi içinde özel bir yere sahiptir. Seride, bir mızrak yarışına mı, savaşa mı, yoksa haçlı seferine mi gittiği tam olarak anlaşılmayan bir şövalyenin uşağı eşliğinde, bazı gravürlerde arkasından bir kadının ve birkaç gencin baktığı bir şehir manzarası içinde görüldüğü yola çıkış hikâyesi işlenmiştir.[93] Şövalyelik teması, hele ki aynı konuya dair birçok çeşitleme yaptığı göz önüne alınırsa bu konu Picasso'nun sanatında gerçekten bilinmedik bir meseledir. Şövalyeliğin tema olarak işlendiği bir seride at figürü olmazsa olmazdır çünkü atsız hiçbir şövalye yoktur. Bu seride gördüğümüz atlar şövalye gibi zırh kuşanmış güçlü savaş atlarıdır ve üzerindeki askeri temsil etmektedir. Picasso'nun kendi üslubuyla oluşturduğu bu resimlerin bazılarındaki

[92]Pablo Picasso, https://burcingenc.wordpress.com/2014/05/30pablo-picasso/ , (18.06.2015)

[93] http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/sovalyenin-yolacikisi/

atlar şık ve iri olmasına rağmen yüzlerinde şapşalca bir sırıtma belirtisi vardır. Sanatçının bu ifadelerdeki amacı muallâktır."[94]

Resim 3.57. Pablo Picasso, *Şövalye ve Uşağı,* 1951



1951, Taş Üzerine Kurşun Klaem, Lavi, 52.2x38 cm

Resim 3.58. Pablo Picasso, *Şövalyenin Yola Çıkışı*



1951, Çinko Üzerine Lavi Kalem Ve Kazıma Bıçağı, 38.2x57.1 cm

[94]Cristobal Gonzalez, Aller Jurado, *"Doğduğu Evden Gravürler Ve Seramikler Picasso"*, Cermodern, Ankara Mayıs 2014, s.26

Resim 3.59. Pablo Picasso, *Ata Öncülük Eden Çocuk*



1906, T.Ü.Y.B, 220.3x130.6 cm, Museum Of Modern Art, New York City

Resim 3.60. Pablo Picasso, *At Başı*



1937, T.Ü.Y.B, Museum Of Modern Art, New York

Picasso sanat felsefesinde resimde aramanın hiçbir önemi olmadığını önemli olanın bulmak olduğunu savunmaktadır. Bu görüş belki de insanların kafasında soru işaretleri çıkaran en büyük söylemidir. O sanatında kullandığı çeşitli tarzlara bir evrim ya da bilinmeyen bir resim idealine giden aşamalar gözüyle bakmamıştır. Yaptığı her şeyi hep bu gün için yapmıştır ve hep bu günde kalacağı umuduyla yapmıştır. Araştırmacı bir ruhu hiçbir zaman dikkate almayan sanatçı, ifade edilecek bir şey bulduğu zaman bunu geçmişi ya da geleceği düşünmeden yapmıştır. Sanatçı hiçbir zaman deneylere ve denemelere girişmemiştir. Söyleyecek bir şeyi olduğunda bunun nasıl söylenmesi gerektiğini hissediyorsa o tarzda yapmıştır. Ona göre değişik itkiler kaçınılmaz olarak değişik ifade yöntemleri gerektirmektedir. Bu evrim ya da ilerleme anlamına değil, insanın ifade etmek istediği fikrin ve bunu ifadede kullanılacak araçların uyarlanması anlamına gelmektedir.

Picasso'nun görüşündeki olağan üstü yoğunluğun sırrı işte burada yatmaktadır. Tek bir at başında pek çok sanatçının tüm bir Çarmıha gerilme olayında bulunduğundan daha yoğun ve derin bir acı görülebilmektedir.

Sanat hayatı boyunca çalışkan bir ressam olan Picasso bu felsefe ile çok sayıda ve çeşitlilikte eserler üretmiş ve adını sanat tarihine yazdırmayı başarmış değerli bir sanatçıdır."[95]

3.1.18. Salvador Dali (1904-1989)

Katalonya'lı sanatçı avukat bir annenin ve noter bir babanın oğlu olarak doğmuştur. Sanatçının doğumu gelecekteki karakterinin oluşmasında en güçlü faktör olmuştur çünkü Dali erkek kardeşinin ölümünden bir yıl sonra dünyaya gelmiş ve ölen ağabeyinin adını almıştır. Böyle bir doğum hikâyesine sahip sanatçı 1973'de durumunu şöyle anlatmaktadır;

> Doğar doğmaz tapınılan bir ölünün ayak izlerinden yürümeye başladım. Beni seviyorken aslında hala onu seviyorlardı, belki de benden çok onu… Babamın sevgisinin bu sınırları yaşamımın ilk günlerinden itibaren çok büyük bir yara oldu benim için.[96] (Ünlü, Diker, Ulus, 2007 s.6)

İşte bu ruh hali Dali'yi küçük yaşlardan itibaren sahte histeri krizleriyle ailesinin dikkatini çekmeye, asla diğerlerine benzememe arzusuyla farklı karakterini kuvvetli şekilde hissettirmeye yönlendirmiştir. Çok küçük yaşlardan itibaren resim çizmeye

---

[95] John Berger, *"Picasso'nun Başarısı Ve Başarısızlığı"*, Metis Yayınları, İstanbul 2003, s.38-39

[96] Ceren Ünlü, Gülfam Diker, Hikmet Can Ulus, *" Salvador Da…"*, 2007, s.6

başlayan Dali kendisinden dört sene sonra dünyaya gelen ve çok sevdiği kız kardeşi Ana Maria'yı da model olarak kullanmıştır. Bu küçük desenler ve resimler Dali'nin babasının kendi evlerinde organize ettiği bir sergi ile gün yüzüne çıkmıştır. Bu sergi açıldığında henüz 13 yaşında olan sanatçı, Municipal Tiyatrosu'ndaki ilk halka açık sergisini 15 yaşında açmıştır. 1921 yılında Madrid San Fernardo Güzel Sanatlar Akademisine giren sanatçı bu okulda, yazar Federico Garcia Lorca ve ilerleyen sanat yaşamında birlikte film projeleri yapacağı Luis Bunuel ile tanışmıştır. 1922'de Kübizmi denemeye başlayan sanatçının eserleri o dönemde Madrid'de kübist ressam olmadığı için oldukça dikkat çekmiştir. Dali anarşist eğilimini ilk kez 1923'de gerçekleştirmiş ve okul yönetimine karşı bir isyan başlatmıştır. Okul yönetimi tarafından uzaklaştırma alan Dali tahribata sebep olduğundan dolayı otuz beş gün hapis cezasına mahkûm edilmiştir. 1925'de Okuluna geri dönen sanatçı aynı sene Barcelona'daki Dalmau Galeri'de ilk kişisel sergisini açmış ve yetenekli genç bir ressam olarak tanınmıştır. 1926 yılında okuldaki hocaların kendine teste tabi tutabilecek derecede yeterli olmadığına inandığını belirterek final sınavına girmeyi reddetmiş ve akademiden atılmıştır.

Akademiden ayrıldıktan bir yıl sonra Paris ve Brüksel'e ilk ziyaretini gerçekleştiren sanatçı Paris'te Pablo Picasso ve Juan Miro ile tanışmıştır. Miro aracılığıyla bazı Dadaist ve sürrealistlerle tanışan Dali'nin sanat algısı şekillenmeye başlamıştır.

Dadaizm 1. Dünya Savaşı sonrasında şair Tristan Tzara önderliğinde oluşmuş bir "Karşı Sanat" akımıdır. Dadaistler savaşan toplumların sanatı hak etmediği düşüncesiyle topluma karşı bir Vandalizm hareketi oluşturmuşlardır. Ancak bu grup fazla taraftar toplayamadığı için umduğu etkiyi yaratamamıştır. 1924 yılında Sürrealizm (Gerçeküstücülük) Dadaizm'in yerini almış ve Andre Breton'un yayınladığı "Sürrealizmin Manifestosu" büyük bir popülarite kazanmıştır. Duygu ve düşüncelerin aklın denetimine hapsolmasına karşı çıkan Sürrealizm akıl ve mantığı terk etmenin verdiği özgürlükle bilinçaltındaki sembolleri, bastırılmış güdüleri, çoğunlukla anlamlandırmaya çalışmadığımız rüyaları irdeleyen, kişiyi bunlar üzerinde düşünmeye sevk eden sıradışı ve karmaşık bir akım olarak büyük etki yaratmıştır. Sürrealizm'i aklın her türlü denetimi dışında, her türlü estetik ya da ahlaki kaygıdan sıyrılarak kendini düşüncenin akışına

kaptırmak' olarak tanımlayan Breton'a karşılık Dali Sonraları kendisine yöneltilen "Sürrealizm nedir?" sorusuna "Sürrealizm benim" şeklinde cevap vermiştir. "[97]

Gerçeküstücülük de Dadada olduğu gibi sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir. Sürrealistlerin bilinçaltına, rüyalara, görülen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle alakalıdır. Psikanalize olduğu kadar, Marksizme duydukları ilginin temelinde bu vardır; toplumu ve bireyi 'tarihsel gerçeklik' diye sunulan tarihsel aldatmacaların zincirlerinden kurtarmak misyonundan hareket etmişlerdir."[98]

Sürrealizm akımı zaten duygularını doruklarında yaşayan Dali için sonsuz bir özgürlüktür. Dali akademide kendine öğretilen sırlardan çok kendi yarattığı biçim yansımalarını geliştirmeyi tercih etmiştir. Bitip tükenmek bilmeyen yorucu düşleri sırasında gözüne takılan küflü karanlıkların belirsiz eğrilerini ve buna benzer belirsiz ve karmaşık nesneleri durmadan izlemektedir. Bulutlar kadar karmaşık ve anlamsız biçimlerde olan bu karmaşalardan yavaş yavaş somut bir hal alan git gide daha kesin, ayrıntılı ve gerçekçi bir kimliğe bürünen görüntülerin oluştuğunu görmüştür. "[99]

Sanatçı kendi yarattığı biçim yansımalarından oluşturan ve birçok kişi tarafından anlaşılamayan resim üslubu ve sanatsal çabalarıyla ilgili kendisini şöyle ifade etmektedir.

> Genelde düşmanlarımın, dostlarımın ve kamuoyunun resimlerime aktardığım imgeleri anlamıyormuş gibi yapmaları bana anlaşılır geliyor. Bizzat ben onların "yaratıcısı" olan ben bile onlardan çok az şey anlarken onların anlamalarını nasıl anlayabilirsiniz ki? Tablolarımı yaparken benim kendi resimlerimi anlamamam, bu resimlerin hiçbir anlamı olmadığı anlamına gelmez; tam tersine onların anlamları öylesine derin, karmaşık, tutarlı ve irade dışı ki, mantıklı sezginin en basit analizi bile bunlardan bir anlam çıkaramaz. Benim resimlerimi günlük lisanda tanımlamak, açıklamak için, olabilecek en tutkulu nesnel bilimsel titizlikle özel bir analize tabi tutmak gerekir. Ve resim bir olgu olarak var olduğu anda, ardından her türlü açıklama sökün eder".[100] (…*"İstanbul'da Bir Sürre…"*, 2008-09, s.353)

Bu kadar güçlü bir hayal dünyası olan sanatçının resimlerindeki figürler de en az konular kadar çarpıcı ve etkilidir. Onun resimlerinde at figürü daha önce hiçbir ressamın yapmadığı kadar ilginçtir. Dali bu atları ustaca bir deforme tekniği ve sürrealist bakış

---

[97]Ceren Ünlü, Gülfam Diker, Hikmet Can Ulus, *"Salvador Dali"*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2007, s.5-8

[98] Ahu Antmen, "*20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar"*, 4.Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, s.135

[99] Jean Louis Gaillemin,*"Dali Büyük Paranoyak"*,5. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009, s.16

[100]Sakıp Sabancı Üniversitesi Sergi Kataloğu, *"İstanbul'da Bir Sürrealist: Salvador Dali"*, Akbank Yayınları, 2008-2009, s.353

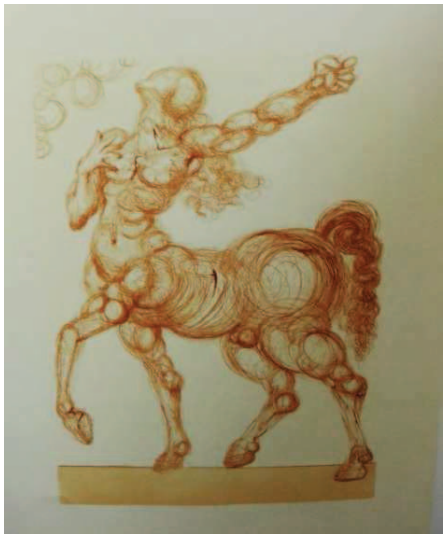
açısıyla insanı irkilten bir üslup ve çözümlenemeyen bir anlam yükleyerek oluşturmuştur. Yarattığı figürlerin benzersizliği kadar, eserlerine verdiği uzun ve karışık isimlerde sanatçıyı bir gizem kutusu haline getirmiştir. Onun resimlediği atlar bir rüya sonucundan mı, bir hayal ürünü olarak mı yoksa bir bilinçaltı betimlemesinden mi doğmuştur? Bilinmemektedir.

Resim 3.61. SalvadorDali, *"Gevşeme"*



1939-41 Arası, Kâğıt Üzerine Mürekkep,
9.5x12 cm, Salvador Dali Vakfı

Resim 3.62. Salvador Dali, *"Kentauros"*



1959-63 Arası, Ahşap Oyma Baskı,
33x26.4 cm, Gala-Salvador Dali Vakfı

Dali'nin değişik temaları at figürüyle birleştirip sunduğu ilgi çekici resimlerden biride, "Telefonu Isıran Kör Ata Hayat Veren Araba Enkazı" resmidir. Resmin ismi bile karmaşık bir yapısı ve teması olduğunu düşündürmektedir. Ancak bir rüya ortamında görülebilecek gerçeküstü bir mekânda ilginç bir at vardır. Kapalı bir odadaymış hissi veren eşyaları sanki bir boşluğa çizmiş de, o boşluktan geniş bir açık alana geçiş varmış gibi görünen mekânda hareketli bir at figürünü deforme ve gerçeküstü etkilerle çalışmıştır. Resimde ön bacaklarından biri olmayan atın eksik olan bacağının yerine enkaz bir arabanın geriye kalan tekerini monte edilmişçesine betimleyen sanatçı, enkaz bir arabanın ata hayat vermesini simgeler niteliktedir. Fakat at ne için telefonu ısırmakta ya da neden kör, bu Dali'nin olağanüstü bilinçaltına kalmıştır.

Resim 3.63. Salvador Dali, *Telefonu Isıran Kör Ata Hayat Veren Araba Enkazı*



1938, T.Ü.Y.B, 54x65 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Resim 3.64. Salvador Dali, *Mutlu Unicorn*



1977, T.Ü.Y.B, 109.22x119.38 cm

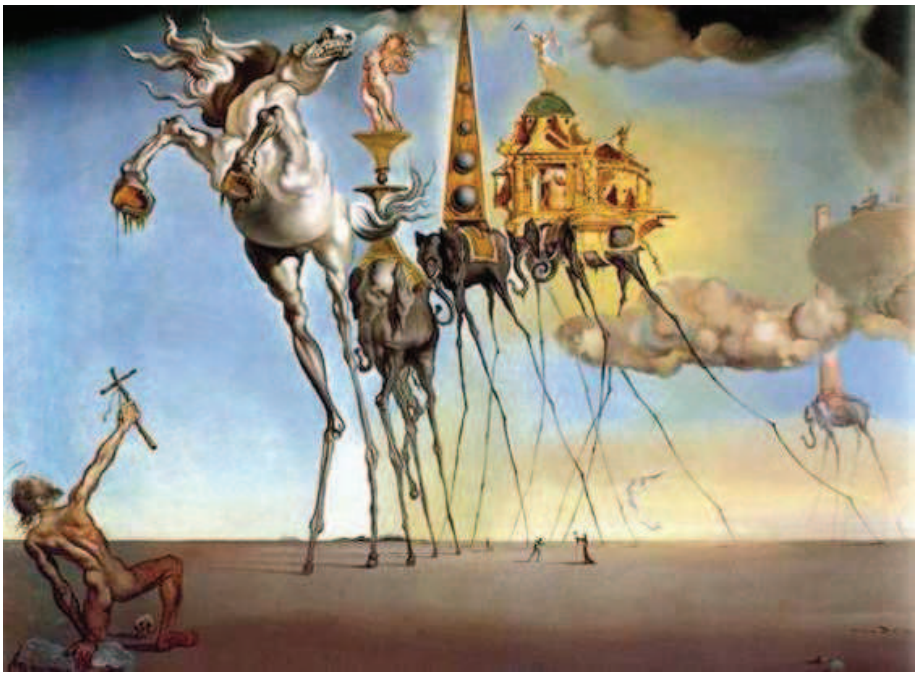
Resim 3.65. Salvador Dali, *Ölümün Atlısı*



1336, T.Ü.Y.B, 65x54 cm, Özel Koleksiyon

Dali "Ölümün Atlısı" eserinde ilerleyen sanat yıllarında kullanacağı birçok resim öğesini oluşturmuştur. Kullandığı renkler, kule servi ağaçları, iskelet ve tabi ki at figürleri Dali'nin resimlerinde sıklıkla kullandığı figürlerdir. Bu resimde Dali bir rüya âleminin içinde üstünde tamamen iskeletleşmiş bir atlı ve onu taşıyan yarı iskelet, yarı sağlıklı ve canlı kısmen de, sanki mimari bir sütun şeklinde resmedilmiş oldukça sıradışı bir at vardır. Dali bu resmin kendisine Bocklin'in "Ölüm Adası"ndaki "Dejavu" duygusunu hatırlattığını söylemiştir. Atlara yüzyıllardır yüklenen mistik ve doğaüstü misyon bu resimde de kendini göstermektedir. Ölüme yaklaşmış bir insanın bu dünyadan ayrılıp bilinmeyen başka bir dünyaya yolculuğu sırasında at üstünde ilerlemesi, Dali tarafından atların ilahe yönünün gösterilişidir.

Resim 3.66. Salvador Dali, *Aziz Anthony'nin Direnişi*



1946, T.Ü.Y.B, 89.7x119.5 cm, Royaux Des Beaux Sanat Müzesi Belgique, Brussels

Dali birçok ressam tarafında işlenmiş bir konu olan "Azizi Anthony'nin Direnişi "resminde kendi üslubuyla çalışmış ve etkileyici bir eser oluşturmayı başarmıştır. Aziz Anthony 3. Yy. da yaşamış ve bütün mal varlığını bırakarak Arap çöllerine doğru bir yolculuğa çıkmıştır. Bu yolculuk sırasında şeytan tarafından kandırılmaya çalışılan Aziz'in direnişi resme konu olmuştur. Anthony'nin karşı koyduğu günahlar at ve filler ile taşınmaktadır. En önde yer alan kısrak alev gibi görünen havalanmış yelesi ile coşkun cinsel tutkuları çağrıştırmaktadır. Korkunç yüzü ve ön toynakları ile Aziz'in ilk karşı koyduğu günahtır. Kısrağın güçlü ve dolgun gövdesi günaha teşvik eden kadın vücudunu temsil etmektedir. At figürü yüzlerce ressam tarafından pek çok kez işlenmiş olsa da, Dali bu figüre diğer ressamlardan çok daha farklı bir anlam yükleyerek ilginç bir simge haline getirmiştir.

Dali sanat hayatı boyunca resimlerinin onlarcasında at figürünü kendi özgün tarzıyla, birçok teknik ve biçimde işlemiştir. Atlara hiçbir sanatçının düşünmediği kadar farklı nitelikler ve algılar yükleyerek değişik bir bakış açısı kazandırmıştır.

3.1.19. Susan Rothenberg (1945-)

Amerikalı sanatçı Cornell Üniversitesinde eğitim almış ve 1975 yılında New York'ta ilk kişisel sergisini açmıştır. 1970 li yılların ortalarından bu yana sanatçı çağdaş dönemin en yenilikçi ve bağımsız sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Çağdaş sanat ortamına önemli katkılarda bulunan ressam yaptığı at resimleriyle bilinmektedir. Büyük ölçekli olarak oluşturduğu eserlerinde figüre minimalist bir duyarlılık getirerek soyutlama etkileriyle çalışmıştır.

Büyük boyutlu işlerinde neredeyse başka bir şeye dönüşerek puslu bir geri plandan çıkan insan ve ya hayvan formları vardır. Sanatçının eserlerinde garip, anlaşılmaz şekilde rahatsız edici ve insanın kendisini sorgulamasına neden olacak bir dürtü hissedilmektedir. [101]

At figürü üstünde yoğunlaşarak, atı resmin bir öğesi olarak değil de resmin merkezindeki karakter olarak işleyen sanatçı tarzıyla diğer çağdaşlarından kendini ayrıştırmaktadır. Sanatçının dışavurumcu bir bakış açısıyla ortaya koyduğu, stilize ve deforme etkilerinin yoğun şekilde görüldüğü atlarının neyi simgelediği konusunda kesin bir yargı yoktur. Eşsiz güzelliğin ve zarafetin temsili olan atlar sanatçının da ilgi odağı olmayı başarmış ve Rothenberg sayısız eserinde atları işlemiştir. Atlara olan tutkusu sanatçının günümüzde oluşturduğu eserlerine de yansımaktadır.

[101]Robert Cumming**,** *"Görsel Rehberler, Sanat"*, İnkılap yayınları, 2008, s.467

Resim 3.67. Susan Rothenberg, *Kısraklar ve Taylar*



2002. T.Ü.Y.B. 72x114 cm

Carnegie Sanat Müzesi Koleksiyonu, Pittsburgh, Pennsylvania

Resim 3.68. Susan Rothenberg, *Pontiac*



1979. Tuval Üzerine Akrilik, 88x61 cm, Miani Johnson Koleksiyonu

3.2. Türk Resim Sanatında At Figürü

Resim 3.69. Nakkaş Osman, *"At Koşusu"*



1588, Hünername, Topkapı Sarayı Kitaplığı

Türk resim tarihi, toplumsal yapının ve inanç sisteminin de etkisiyle 18. Yüzyıllara kadar minyatür resmi olarak sürmüştür. Minyatür resimler ilk önceleri metni aydınlatmak amacı ile kitap yapraklarına yapılmıştır. Minyatür doğal renklere yüz çeviren yüzeysel kompozisyonlara ve portrelere ağırlık veren bir resim türüdür. Minyatür resminde portreler modele bakılarak yapılmaz, savaş ve şenlik sahneleri ve de başka konular ustalıkla kümelenen bir tarzda resmedilmektedir. Renkler kişilerin ve nesnelerin doğal renkleri değildir beğeninin ve uyumun gerektirdiği renklerdir. Yüzyıllar boyunca yapılan minyatürlerde dönemin toplumsal yapısı, önemli olayları resmedilmiş ve bu minyatürler adeta belge niteliği kazanmıştır.[102]

[102]Günsel Renda, Turan Erol, *"Başlangıcından Bugününe Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi"*,1. Cilt, Tiglat Basımevi, İstanbul, s.12

Anadolu'da Selçuklu döneminde yönetici sınıf üyelerinin desteğinden oluşan sanat ortamında resim ağırlıklı olarak minyatür şeklinde var olmuştur. Minyatür sanatı 13. Yüzyılın çeyreğine kadar Artuklular'ın etkisi ve desteğiyle ilerlemiştir. Kültürel etkinliğin yoğun bir şekilde işlendiği minyatürün incelikleri, yurt içi ve yurt dışındaki kütüphanelerin kaynaklarında yer almaktadır. Bu eserlerdeki insan hayvan ve cansız nesnelerle simgeleştirilen renkler de salt siyah çizgilerle çevrelenerek oluşturuluştur. Osmanlı dönemi boyunca da varlığını devam ettiren minyatür resimlerin büyük çoğunluğunda at figürü yer almaktadır. Belge niteliğinde olan birçok minyatürde savaş, kahramanlık ve toplumsal olaylar gibi konular işlendiği için bu konuların hemen hemen hepsinde yer almıştır at figürü. [103]

Türk tarihinin bilenen ilk kaynaklarında bile atlara verilen önem göze çarpmaktadır. Atlar Toplum için o denli önemli ve kutsal olmuştur ki atların Gök kökenli olduğuna inanmışlardır. Türklerin Gök Tanrı inançlarına göre atlar için özel dini törenleri bile olmuştur. Gök Tanrının özenerek yarattığına inanılan atların Türklerin sayısız başarılarında payı büyüktür. Türk ulusu tarih boyunca zaferlerini atlıların gücü ile kazanmış ve başka hiçbir ulus savaş alanında atlardan Türkler kadar yararlanmamıştır. Kısacası Türk ulusunun doğuşu, yaşayışı ve ilerleyişi at üzerinde olmuştur diyebiliriz. Bozkırdaki Türk boyları için At öncelikle bir av hayvanı olmuş, etinden sütünden yararlanılmıştır. Giderek Türklerin ulaşım aracı, savaş arkadaşı ve zamanla her şeyleri olmuştur. Bu nedenle bozkır kültürüne "Atlı göçebe kültürü" adı verilmiştir.[104]

Böyle bir geçmişe sahip olan bir toplumun sanatında atların olmaması mümkün değildir. Minyatürlerde sıklıkla gördüğümüz atlar Türk kültürünün bir parçasıdır. 18. yüzyılda Lale Devri ile başlayan batıya açılma süreci, Türk sanatında da yenileşme harekelerinin başlamasını sağlamıştır. Batı tarzında resme geçişte başlangıçta manzara resimleri yer almış, ilerleyen sanat dünyası içinde zamanla figür oluşumları da başlamıştır. Figürün Türk resmine girişiyle at figürü birçok ressamımız tarafından resimlenmeye başlamıştır. At figürünün batı tarzında ilk örnekleri Şehzade ve Halife Abdülmecid Efendi'nin eserlerinde görülmektedir. O Oryantalist bir anlayışla, gerçekçi şekilde betimlediği atlarını parlak, ihtişamlı, güçlü ve soylu bir şekilde resmetmiştir. Ülkenin

---

[103] Zeren Tanındı, *"Türk Minyatür Sanatı"*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996, s.3

[104]Reşat Köstem, *"Tarihsel Sürecinde Atçılığımızın Yapısı ve Yarışçılığımızın Oluşumu"*, Türkiye jokey Kulübü Yayınları, 2000, s.23-25

değişen siyasi ve toplumsal yapısı sanat üzerinde etkili olmuş ve Milli mücadele yılları da sanatçılarımız tarafından büyük bir özveriyle işlenmiştir. Milli mücadelenin en çetin savaş sahneleri ve bu sahnelerde askerler ve süvariler kadar etkili Türk atları resimlere konu olmuştur. Asker Ressamlar,1914'kuşağı ve diğer gruplar gibi, oluşan ressam gurupları içinde savaşı ve savaş atlarını konu alan, Sami Yetik, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Ali Cemal, Avni Arbaş gibi önemli sanatçılarımız yer almaktadır. Savaş sonrası cumhuriyet dönemi Türk resminde Figüratif ve Toplumsal gerçekçi eğilimler etkisinde Anadolu insanının hayat mücadelesini anlatan ressamlarımızın eserlerinde de at figürleri karşımıza her daim çıkmıştır. Cemal Tollu, İbrahim Balaban, Fikret Otyam, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılarımız at figürünü toplumun gerçek bir parçası olarak betimlemişlerdir. Çağdaş Türk resminde, günümüzde de atı konu ve tema olarak seçen çağdaş sanatçılarımız vardır. At figürünü kendine özgü üslubuyla, farklı tekniklerde çağdaş bir yaklaşımla yorumlayan Süleyman Saim Tekcan önemli sanatçılarımızdandır.

3.2.1. Halife Abdülmecid (1868-1944)

Osmanlı hanedanının son veliahdı ve halifesi Abdülmecid Efendi, Osmanlı siyasal yaşamında olduğu kadar sanat ortamında da derin izler bırakmış bir Osmanlı Şehzadesidir. Şehzade, veliaht ve halife kimliği sanatının oluşmasında önemli rol oynamıştır. Onun resim konusunda yetişmesinde Türk çağdaş resminin öncü ve büyük isimlerinden biri olan Şeker Ahmet Paşanın etrafında olması çok etkili olmuştur. Ressam kimliğinin yanında hat, müzik ve edebiyat alanındaki etkinlikleri ve öncelikle sanat koruyuculuğu Osmanlı sanatındaki yenilikçi hareketlerin gelişmesini sağlamıştır. Desteklediği sanat etkinlikleriyle, Osmanlı kültür ve sanat ortamının Batılaşması ve modernleşmesindeki rolü çok büyüktür.[105]

Gerek yaptığı portreler gerekse günlük yaşam sahneleri ve tarihi resimleri onun belirli ideolojilerin savunucusu olduğunu göstermektedir. Siyasal görüşü, toplumdaki aydınlara verdiği destek, kadın imgesinde öngördüğü modernizm onun ne kadar yenilikçi biri olduğunun ispatıdır. Abdülmecid Efendi'nin en etkili olduğu sanat dalı resimdir. Şüphesiz hanedan bilincini, inançlarını, siyasal görüşlerini ve estetik kaygılarını yansıtan ve şimdiye değin yaşatan resimleridir. Ne yazık ki tüm resimlerine, özellikle Türkiye'den

[105] V. Belgin Demirsar Arlı, *"Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine"*, Toprak Bank, Creative Yayınları, 2000, s.220-223

ayrıldıktan sonraki yaptıklarına bu güne kadar ulaşmak mümkün olmamıştır. Abdülmecid Efendi'nin resimlerinde portrecilik önde gelir. Otoportrelerin yanında, saray çevresindeki yakınlarının ve aydınların portrelerini yapmıştır. Geçmiş Osmanlı hükümdarlarının portrelerini ve özellikle babası Sultan Abdülaziz'in anıtsal boyutlarda portrelerini yapmıştır. Sanatçının siyasal içerikli resimleri de vardır. Örneğin Yıldız Sarayı Küçük Mabeyn Köşkün'de II. Abdul Hamit'in tahtan indirilişini gösteren büyük boyutlu tablosu bu çok önemli olayın görsel belgesidir. Osmanlı'nın Rumeli'de toprak kaybıyla sonuçlanan Balkan Savaşı'nın yarattığı sıkıntılara iki ayrı resminde yer vermiştir. 1914 Paris Salon Sergisi'ne kabul edilen "Tarih Dersi" adlı tablosu Şehzadeyi çocuklarına harita üzerinde ders verirken göstermiştir. Bu eser Paris Salon Segisi'ne katıldığı zaman tablonun üzerindeki bir çerçeve içerisine vatana yapılan hakaretlerin affedilmemesi gerektiğini belirten bir dizenin konmasını istemiştir. Başka bir değişle Avrupa'ya siyasal bir mesaj iletmek istemiştir. "Ben Büyüyeyim de" adlı resminde de, biri kız biri erkek iki çocuk bir Rumeli haritası önünde gösterilmiş, yine benzer içerikli siyasi mesaj veren ve gençlere vatan sevgisi aşılayan bir eseridir.[106]

Abdülmecid Efendi Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin aynı adla yayınlanan dergisine (1911-14) ve 1917'de kurulan Şişli Atölyesi'ne (1914 Kuşağı) destek vermiş, atölyede bizzat çalışmamasına rağmen 1918 Viyana ve Berlin sergisine dört eser yollamış, ayrıca önemli bazı Türk ressamların Avrupa'da resim eğitimi almasını sağlamıştır. [107]

Abdülmecid Efendi'yi ressam olarak değerlendirirken, onu alışılmış kalıp ve akımlara sokmaktan çok neler gerçekleştirebildiğini görmek gerekmektedir. Bazı araştırmacılar onu Oryantalist olarak değerlendirirken bazıları ise neo-klasik eğilimli ya da İzlenimci olarak değerlendirmektedir. Ama onun sanat yapıtındaki gelişimler ve aşamalar kendiliğinden meydana gelmiştir. Erken yapıtlarında Oryantalistleri anımsatan yaklaşımları vardır. Nitekim bu gün hala çoğu Dolma Bahçe Sarayı'nda korunan, ama eski doküman kayıtlarına göre çok daha zengin olduğu anlaşılan Avrupa Resim Koleksiyonu'nda Oryantalist ressamlar çoğunluktadır. Abdülmecid Efendi bazı tablolarında Guillemet, Boulanger, Gerome, Zonaro ve Valeri gibi sanatçılardan etkilenmiştir. Ancak eserlerinde Avrupalı Oryantalistlerin etkileri görülmez. 'Avluda Kadınlar', 'Sarayda Kahveci Güzeli',

---

[106]Ömer Faruk Şerifoğlu, *"Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi"*, 1. Baskı, Türk Ressamları 8, Yapı Kredi Yayınları-2094, İstanbul 2004, s.11-19

[107] S. Tansuğ, "Abdülmecid Efendi", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*,1. Cilt, Geliştirilmiş 2 Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.31

'Unutulmuş Bir Sahife', 'Zeybekler' gibi resimleri Oryantalist konulu resimleridir fakat onun çalışmalarında fanteziye kaçmayan, çok daha gerçekçi Figür ve öğelerden oluşan kompozisyonlar yer almaktadır. Kompozisyon ve figür düzenlemeleri arasında dikkat çeken onlarca at etüdüne rastlanmaktadır. Atlara olan bağlılığı çevresi tarafından bilinen sanatçı, özel olarak at yetiştiriciliğine ve biniciliğe ilgi duymuştur. Abdülmecid Efendi'nin tercih ettiği resim konuları arasında portreler, günlük yaşam sahneleri, Tarihi konulu resimler, manzaralar, natürmortlar, tuğra ve armalar, anatomi çalışmaları ve hayvan figürlü resimleri yer almaktadır.[108]

Babası Abdülaziz'i ve bazı eski Osmanlı hükümdarlarını at üstünde gösteren portreler yapmıştır. Abdülmecid Efendi'nin resimlerinde atlar hanedanlığa yakışır bir şekilde, heybetli ve asil görünmektedir. Eyerlerinden ve yanındaki kişilerden, Doğulu olduğu anlaşılan bu atlar, kimi zaman asaletin ve soyluluğun simgesi olurken kimi zamanda gücün ve cesaretin simgesi olmuştur. Abdülmecid Efendinin "At ve Seyis", "At ve Köpek" gibi etkileyici at resimlerinin yanında birçok karakalem, füzen ve pastel boya ile oluşturduğu at eskizi vardır.

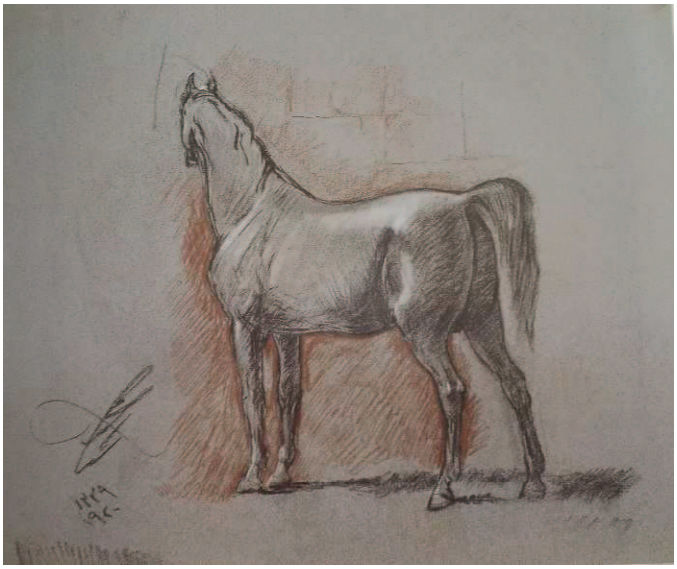
Resim 3.70. Halife Abdülmecid Efendi, *Beyaz At*



1888, T.Ü.Y.B, 63.5x71 cm

[108]Ömer Faruk Şerifoğlu, *"Hanedandan Bir Res…*, s.19-84

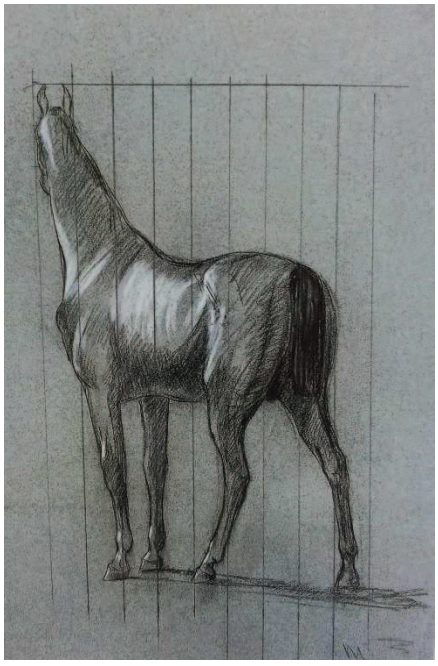
Resim 3.71. H. Abdülmecid Efendi, *Desen At*



1920, Fon Kartonu Üzerine Kuru Boya/Füzen, 70x55.5 cm, TGNA

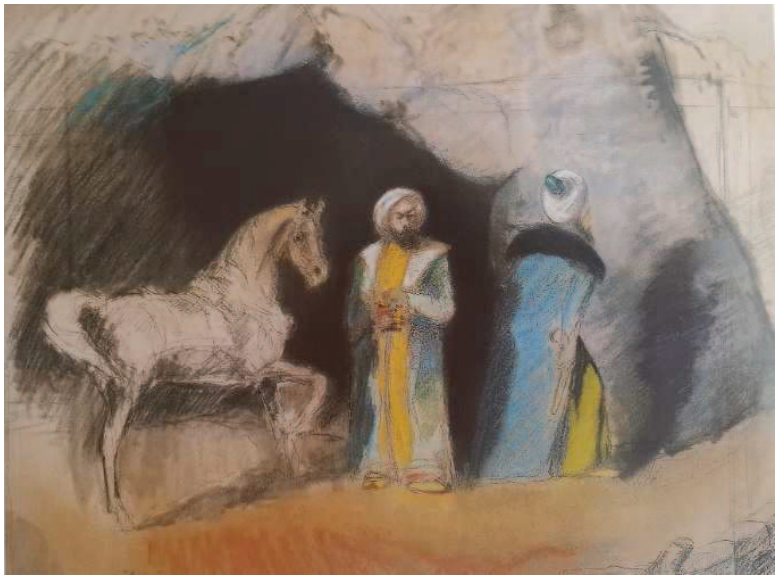
National Palaces Collection

Resim 3.72. Halife Abdülmecid Efendi, *Desen At*



Fon Kâğıdı Üzerine Pastel-Kuru Boya, 37.5x55.5 cm

Resim 3.73. Halife Abdülmecid Efendi, *At Ve Seyis*



Kâğıt Üzerine Füzen/Pastel Boya, 54.5x70 cm, TGNA National Palaces Collection

Resim 3.74. Halife Abdülmecid Efendi



Abdülmecid Efendi Atölyesinde; II. Mahmut ve Sultan Abdülaziz portreleriyle

3.2.2. Sami Yetik (1878-1945)

İstanbul doğumlu ressam savaş konulu resimleri ve İzlenimcilik anlayışındaki manzara resimleriyle tanınmaktadır. Bir süre Mekteb-i Mülkiye'ye gittikten sonra askerliğe olan ilgisinden dolayı buradaki eğitimini yarım bırakarak Kuleli Askeri İdadisi'ne gitmiştir. Resme olan ilgisi okuldaki resim hocası Osman Nuri Paşadan aldığı resim dersleriyle başlamıştır. 1896'da Mekteb-i Harbiye'ye geçen sanatçı, burada Hoca Ali Rıza'nın öğrencisi olmuştur. 1898'de mezun olmuş, ertesi yıl Eyüb Askeri Baytar Rüşdiyesi'ne resim öğretmeni olarak atanmıştır. 1900 yılında Sanayi-i Nefise Mektebine giren sanatçı bu dönemde daha çok akademik kurallara bağlı olarak çalışmıştır.[109]

1906 yılında okuldan mezun olmuş ve Paris'e resim eğitimi alması için devlet tarafından gönderilmiştir. 1910-12 arasında Julian ve Pijien Akademilerine devam ederek Jean-Paul Laurens'in öğrencisi olmuş ve İzlenimci renk anlayışına yönelmiştir. 1921 yılında Türkiye'ye dönen sanatçı Kuleli Askeri İdadisi'ne resim öğretmeni olarak atanmış, aynı yıl katıldığı Balkan Savaşı'nda esir düşmüş ve bir süre Sofya'da kamıştır. Bu tarihten sonra büyük boy savaş resimleri yapmaya başlayan sanatçının bu resimlerinde, canlı bir fırça vuruşuyla etkili bir anlatım görülür. 1917'de Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından Şişli'de açılan atölyede, Mehmet Ruhi, Hikmet Onat, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Ali Sami Boyar, Ali Cemal (Beyrut) gibi sanatçılarla çalışarak, 'Tuna Önünde Keşif Kolu' gibi bir dizi büyük boyutlu savaş resmi gerçekleştirmiştir.[110]

Asker ressamlar kuşağının cumhuriyet döneminde yaşayan ve en olgun yapıtlarını bu dönemde vermiş olan son ve en önemli temsilcilerinden biri olarak Sami Yetik'in kurtuluş ve bağımsızlık idealiyle bütünleşen savaş konulu eserleri, aynı konuyu işlemiş sivil ressamların yanında uzmanca bir duruş sergilemektedir.[111]

Savaş konulu resimler aslında Türk resminin o dönemki sanatçı kuşağını çok etkilemiştir. Savaş alanı, hücum sahneleri, süvariler, atlar, silahlar ve bunlara benzer savaşa dair birçok şey resim unsuru olmuştur. Sami Yetik'in 'Doğu Cephesi' ve 'Yunan Topçularına Baskın' gibi resimlerinde de aynı öğeler yer almaktadır. 'Doğu Cephesi' adlı

---

[109]…*"Yurt Gezileri Ve Yurt Resimleri"*, Milli Reasürans Art Gallery, İstanbul, s.199

[110]N. Arslan, "Yetik Sami", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 3. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.1637

[111]Kaya Özsezgin, *"Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi"*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.106

yapıtında savaşın yorgunluğu ve bezginliği, hayvan ve insan figürlerinin işleniş biçiminden sezilmektedir. Yüzyıllardır savaş alanlarıyla bütünleşen atları, Sami Yetik kendi tarz ve tekniğiyle başarılı bir şekilde betimlemiştir. Onun resimlerinde atlar savaşın, zorluklarla mücadelenin, cesaretin ve gücün simgesi olmuştur.

1933'te Binbaşılıktan emekli olan sanatçı, bir grup ressam arkadaşıyla birlikte Türk Ressamlar Cemiyeti'ni kurmuş ve uzun yıllar burada fırçasıyla, kalemi ve geniş kültürüyle hizmet vermiştir. Paris'te Empresyonizmin zafer yıları içinde geçen atmosferde yetişen sanatçı, resimlerinde, canlı ve parlak renkler kullanmış, özgüveni yüksek ve serbest haraketli resimler üretmiştir. Resme gönül veren sanatçı, çok iyi hocalardan eğitim almış olmasıyla güçlü bir temelle sanat hayatına başlamış, yurdun tehlikeye düşmesiyle silaha sarılmış, fakat sanat çabalarından bir an olsun vazgeçmemiştir. Savaş yıllarında ateş altında bile fırsat buldukça durmadan çalışmıştır. Bu sıralarda meydana getirdiği etütler onun için bir kaynak teşkil etmiş, sonraki yıllarda meydana getirdiği Hamasi kompozisyonlarda bu etütlerin etkisi büyük olmuştur. İstiklal savaşından esinlenerek oluşturduğu resimlerinde Türk kadının cepheye mühimmat taşıması sanatçıyı derinden etkilemiştir. 'Kağnılar', 'Milli Mücadelede Efeler', 'Çanakkale' gibi eserleri savaş yıllarını konu aldığı değerli eserleridir.[112]

Sanatçı savaş konularının yanı sıra Türk köy hayatından da oldukça etkilenmiş ve sık sık köy yaşantısından kareler resimlemiştir. Başlangıçta izlenimciliğe yakın olan ressamın, sanat üslubu ilerleyen sanat yıllarında gerçekçi bir hal almıştır. Figürlerin daha iç dünyasıyla ilgilenerek yansıtmaya çalışmıştır. Geniş ve rahat fırça vuruşlarıyla ve doğaya uygun renk anlayışıyla yaptığı resimlerinde, 1930'lu yıllarda yavaş yavaş figürden uzaklaşmış, ölü doğa ve manzara resimleri yapmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin bir üyesi olan sanatçı, cemiyetin çıkardığı dergilerde düzenli olarak yazmış ve 1940'da 'Ressamlarımız' adlı bir kitap çıkarmıştır.[113]

---

[112]Nüzhet İslimyeli, *"Asker Ressamlar ve Ekoller"*, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları 1, Doğuş Matbaası, Ankara 1965, s.74-75

[113]N. Arslan, "Yetik Sami", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 3. Cilt, Geliştirilmiş 2 Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.1637

Resim 3.75. Sami Yetik *Yunan Topçularına Baskını*



T.Ü.Y.B

Resim 3.76. Sami Yetik, *Sarı Kamış Bozgun*



1906, T.Ü.Y.B, 110x205 cm, Sakıp Sabancı Müzesi

3.2.3. İbrahim Çallı (1882-1960)

Türk İzlenimcilerinin (İzlenimcilik) önde gelen isimlerinden olan Çallı bir dönem sanatçı kuşağına adını verecek kadar önemli bir ressamdır. İzmir'in Çal kasabasında dünyaya gelen sanatçı, genç yaşlarda İstanbul'a gelmiş küçük memuriyetlerde çalıştıktan sonra, Şeker Ahmet Paşa aracılıyla 1906'da Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiştir. 1910

yılında bu okuldan mezun olan sanatçı ertesi yıl devlet tarafından Paris'e eğitim alması için gönderilmiştir. 1914'e değin burada Fernand Cormon'un atölyesinde eğitim görmüştür. O dönemde Avrupa sanat ortamında yaygın olan Avangard sanat akımlarına ilgi duymamış, daha çok İzlenimciliğin teknik ve renklerini benimsemiştir. Birinci Dünya Savaşının başlamasıyla, Avni Lifij, Feyhaman Duran, Hikmet onat, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran gibi diğer Türk sanatçılarla birlikte ülkeye dönmüş ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde göreve başlamıştır. 1917'de Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Şişli'de açtığı atölyede Ali Sami Boyar, Ali Cemal (Beyrutlu), Mehmet Ruhi, Namık İsmail, Hikmet Onat ve Sami Yetik'le birlikte 'Türk Topçuları' (1917), 'Milli Mücadele'; 'Gece Baskını' (Aker'i Müze İstanbul) ve 'Yaralı' gibi savaş resimleri yapmıştır. [114]

Sanatçının milli mücadele yıllarında yaptığı resimlerde, savaşın çetinliğini ve dönemin zor koşullarını görmek mümkündür. Savaş alanlarının vaz geçilmezi olan atlar, Çallı'nın betimlediği savaş sahnelerinde de görülmektedir. Özellikle 'Türk Topçuları' (1917) ve 'Kızıltaş Süvarileri' gibi resimlerinde belirgin bir biçimde resmedilmiştir. 'Türk Topçuları' resminde atların çok ağır topları çekişi gösterilmektedir ve böyle zor şartlar altında insanların atlara ne kadar ihtiyacı olduğu hissedilmektedir. Bu eserde atlar gücün simgesi ve savaşın bir unsuru olarak resmedilmiştir. 'Kızıltaş Süvarileri' adlı eserinde süvarileri, kılıçlarını çekmiş ve atlarını süratle düşmana süren bir hücum şeklinde gösteren sanatçı, yine atları ustaca betimlemiştir. Atların ve süvarilerin hareketlerinden, sanatçının kullandığı renklerden olay anın sıcaklığı ve heyecanı sezilebilmektedir. Çallı'nın bu resminde atlar hızın ve cesaretin simgesi olmuştur. Sanatçı, birçok resminde atları kullanmış ve özellikle yine 'Zeybekler' ve 'Süvari' gibi resimlerinde atları gösterişli biçimde işlemiştir.

Çallı kendi kuşağının bayraktarı olarak yaşamı boyunca fazla değiştirmediği sanatçı tutumunu Akademi'de gördüğü ve Cormon Atölyesinde pekiştirdiği disiplinle sınırlı tutmamış, bu sınırları yumuşatıcı esnek bir eğilim de geliştirmiştir. Sanatçının Akademi'ye girdiğinde, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve Osman Hamdi Bey gibi isimleri tanıyor olması, onların eserlerini izleme fırsatı bulmuş olma olasılığını arttırmıştır. Bu sebeple Çallı ve arkadaşları, Osman Hamdi kuşağını izleyen ve Sanayi-i Nefise'nin yetiştirdiği ilk etkin grup sayılabilir. Çalının resimsel üslubu genellikle ışık-gölge tekniğine dayanırken,

---

[114]Osman Erden, *"19'Uncu Yüzyıldan 1960'a Kadar Türk Resim Sanatı hakkında Bilmemiz Gereken Her Şey"*, Tempo Yayınları, Nisan 2012, s.49

konuları peyzaj, natürmort, milli mücadele, portre ve çıplak gibi temaların çevresinde oluşur. Konu ile birlikte gelişen ve tablonun doğasını bu bağlamda tipik kılan uygulama yeteneğinin, fırça tekniğinin, kavrama ve yansıtma gücünün de Çallı'nın sanatında belirleyici işlevler taşıdığı görülmektedir. Konu bütün bu özelliklerle kendini kabul ettirmektedir. Ayrıca Çallı'da İzlenimci estetiğin genel geçer ilkelerine uyum söz konusu olmakla beraber, bu uyumun sonuna kadar sürdürüldüğü söylenemeyebilir. Örneğin İzlenimciler, konunun saygın olmasına, akademik anlamda doğru çizilmesine ve bilimsel perspektif kurallarına uygun olmasına önem vermezken, Çallı'nın bu unsurları geri plana attığı ve ya önemsemediği söylenemez.[115]

Batılı Empresyonistlerin atmosferik değişimleri tuvalde yansıtmak kaygısı ile renk faktörünü ön plana almış, desen ve çizgi yapısına önem vermemişlerdir. Biçimler ve planlar çizgilerle değil, sıcak ve soğuk olarak iki gruba ayrılan renklerle, renklerin ifade ettikleri ışık daha doğrusu güneş oyunlarıyla tasvir edilmektedir. Çallı'da gördüğümüz bu sisteme dayalıdır. Ancak Batılı Empresyonistlerde beliren plan ve tablo düzeni Çallı'da daha yumuşak daha belirsiz görülmektedir. [116]

Sanatçı İbrahim Çallı'nın Türk resmindeki yeri ve önemi tartışmasız çok büyüktür. Sanatçı ve arkadaşları Türkiye'ye Fransız İzlenimcilerinin yoğun etkilerini getirmişler ve Çallı Kuşağı olarak da adlandırılan 1914 Kuşağı sanatçılarının öncü isimlerinden olmuşlardır. Sanatçı canlı, parlak renkler ve serbest fırça vuruşlarıyla geliştirdiği kendine has tekniğiyle, çok başarılı bir sanat hayatı geçirmiştir.[117]

---

[115]Kaya Özsezgin, *"İbrahim Çallı"*, 1. Baskı, Türk Ressamları 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s.12-25

[116]Nurullah Berk, Adnan Turani, *"Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi"*, 2. Cilt, Tiglat Yayınları, s.29

[117]S. Tansuğ, "Çallı İbrahim", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 1. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.344-345

Resim 3.77. İbrahim Çallı *Türk Topçuları*



1917, T.Ü.Y.B, 180x270 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi

Resim 3.78. İbrahim Çallı, *Zeybekler*



T.Ü.Y.B, 118x154 cm, Ankara Resim Ve Heykel Müzesi

3.2.4. Ali Cemal (Beyrutlu), (1881-1941)

Uzun süre Akşam Gazetesi ressamlığı yapan Ali Cemal, Harbiye'den 1920'de çıkmıştır. Daha sonra Sanayi-i Nefise girmiş ve 1906'da mezun olmuştur. Enver Paşa'nın

açtığı Şişli Atölyesinde Sami Yetik, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Avni Lifij ve Namık İsmail gibi arkadaşlarıyla, harp konulu kompozisyonlar oluşturmuştur. 1. Dünya Savaşının zor koşulları ve Türk ordusunun azimli mücadelesini başarıyla resmetmiştir. Milli mücadele yıllarında yaptığı bu eserler arasında 'Biraz Su', 'Süvari', 'Dobrica'da', 'Yaralı, 'Maydos'dan', 'Süvari Hayvanını Sularken' gibi resimleri yer almaktadır. Savaşın ve Süvarilerin simgesi haline gelmiş atlar, Ali Cemal'in resimlerinde de yer almıştır. Özellikle, 'Süvari' ve 'Biraz Su' resimlerinde at figürünü belirgin şekilde gösteren sanatçının resimlerinde atlar savaşla ve süvarilerle özdeşleşmiş, hızın ve cesaretin simgesi olmuştur. Sanatçı sadece savaş konulu resimler yapmakla kalmamış, bunun yanında, portre, peyzaj, Natürmort gibi eserler de vermiştir. [118]

Resim 3.79. Ali Cemal, *Biraz Su*



1917. T.Ü.Y.B, 146x117 cm, Genel Kurmay Karargâh Koleksiyonu

" Biraz su" resminde atından inmiş Türk askeri yerde yaralı olarak oturmakta olan, Karşı cephe askerine su vermektedir. Burada savaşın duygusal, insancıl yönü ele alınmıştır. Savaşın yorgunluğu ve zorluğu, atın bitkinliğinden ve askerlerin halsizliğinden anlaşılmaktadır. Resimde savaş alanlarının vazgeçilmezi olan at yine bir süvarinin yoldaşı

[118]Nüzhet İslimyeli, *"Asker Ressamlar ve Ekoller"*, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları 1, Doğuş Matbaası, Ankara-1965, s.84

olarak dikkatleri çekmektedir. Ali Cemal'in At Figürünü oldukça heybetli ve güçlü resimlediği diğer bir eseri ise " Türk Süvarisidir" Sanatçının bu eserini Şişli Atölyesini gösteren bir fotoğrafta duvarda asılı olarak görmek mümkündür. Rahat bir anlayışla ele aldığı resimde sanatçının kendine özgü renk üslubu gözlenmektedir. Atın üzerinde elinde mızrağıyla dikkatli ve kendinden emin bir şekilde duran Türk süvarisinin güveninde ve cesaretinde kendisini savaş alanında güçlü ve hızlı kılan atının da etkisi oldukça fazladır. [119]

Resim 3.80. Ali Cemal Beyrutlu, *Türk Süvarisi*



1917. T.Ü.Y.B, 73.5x53.5 cm, İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi

3.2.5. Namık İsmail (1890-1935)

Türk İzlenimcileri olarak adlandırılan 1914 kuşağı sanatçılarındandır. 1912 de Mekteb-i Sultani'den (Galatasaray Lisesi) ayrılan sanatçı, Paris'e giderek önce Julian Akademisi'nde sonra Fernand Comon Atölyesi'nde eğitim almıştır. 1914'te tatil için İstanbul'a dönen sanatçı 1. Dünya savaşının patlamasıyla Paris'e geri dönememiş ve aynı

[119] … *"Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi Ve Viyana Sergisi"*, (Proje Sorumluları, Sema Şener-Yalçın Sadak), Şişli Belediyesi-İstanbul Resim Ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul 1997. s.87

yıl içinde askere alınarak cepheye gönderilmiş, fakat cephede tifüse yakalanınca İstanbul'a geri yollanılmıştır. 1917'de Harbiye Nazırı Enver Paşanın açtığı Şişli Atölyesinde, Mehmet Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, Ali Cemal Beyrutlu, İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Sami Yetikle birlikte savaş resimleri yapmış, 1918'de bu yapıtların Viyana ve Berlin sergilerindeki hazırlıklarıyla ilgilenmek üzere Cemal Esad Arseven'le birlikte Almanya'ya gitmiştir. Savaş bitene değin burada kalan sanatçı 'Kurtuluş' adlı bir dergide sanat yazıları yazmıştır. 1927'de GSA müdürlüğüne atanana değin çeşitli görevler almış, 1920'de İtalya'ya, 1922'de Paris'e gitmiştir. Sanatçı her ne kadar Türk İzlenimciliği kuşağına dâhil edilse de, yapıtlarında salt bir Fransız İzlenimciliği gözlenmez. Özellikle teknik açıdan Alman İzlenimcilerinden etkilenmiştir. Parlak ve bilinçli renk karşıtlıkları, kalın ve yoğun boya hamuru ve kalın fırça vuruşları kullanmıştır. Hareket ve Işık onun resimlerinin ortak özelliğidir. Ana temanın üzerinde yoğunlaşan bir ışık huzmesi altında cansız varlıklar bile durağanlıktan kurtulur. Sanatçı, savaş resimleri, Natürmort, Portre, Figür ve Manzara konularını kullandığı resimlerinde kendi üslubuyla başarıyı yakalamıştır. Özellikle bir dönem bizzat yaşadığı savaşı tıpkı diğer dönem arkadaşları gibi yoğun bir şekilde çalışmıştır. Bu çalışmaları içinde, 'Harp Sahnesi', 'Al Bir Daha (Son Mermi)'. 'Zafere Doğru/Süvari Hücumu' adlı savaş konulu resimleri bunlardan bazılarıdır. Ressamın özellikle Zafere Doğru Süvari Hücumu adlı resmi çok hareketli bir savaş sahnesinin betimlemesidir. Atlarının üzerinde cesur süvariler bir hücuma kalkmış ve atlarını dörtnala sürmektedir. Atların şahlandığı, hızlandığı ve coştuğu bu resimde ortamın zorluğu atların dehşet dolu bakışları ve hareketlerinden anlaşılmaktadır. Savaş alanlarının en önemli silahlarından biri olan atlar Namık İsmail'in fırçasından cesaretin simgesi olarak çıkmıştır. Atlar hızlarıyla ve güçleriyle askerlere güven ve cesaret vermiştir.[120]

Namık İsmail, Türk resim sanatında kişisel üslup ayrımlarının belirginlik kazanmasını sağlayan büyük ustalardan biridir. Temalara biçimsel yaklaşımı belli sınırları aşmayan bir deformasyon eğilimi yansıtmaktadır.[121]

Çallı kuşağı içinde kendi kişiliğini ortaya koyan sanatçının yenilikçi denemelere açık olduğunu çalışmalarından anlamak mümkündür. Zira sanatçı, sanat yaşamı boyunca belli bir sanat anlayışı içinde olmamış, değişik tarz ve tekniklere açık kalmıştır. Güçlü bir

---

[120]Z. Rona, "İsmail Namık", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 3. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 2007, s.1334-1335

[121]Sezer Tansuğ, *"Çağdaş Türk Sanatı"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003, s.370

desene ve ustaca fırça vuruşlarına sahip sanatçı, gerçekçi bir figür ressamı olduğu kadar da izlenimci bir peyzaj ressamıdır.[122]

Namık İsmail'in ilk yıllarından başlayarak üslup ve teknik gelişimi belli bir çizgide gitmediği açıkça görülmektedir. Aynı yıl içinde bile bir birinden farklı teknik ve üsluplarda resimler ürettiği görülmektedir. Sanatçı Fransa'da Empresyonist, Almanya'da Akademik Empresyonist ve Ekspresyonist ressamlardan etkilenmesine karşın, konuya göre içinden geldiği gibi çalışmayı tercih etmiştir. Namık İsmail renkçi bir anlayışı doğa karşısında edinilen izlenimlerle yoruma ulaştırmaya özen göstermiştir. Güçlü ve parlak ışıklar, parlak ve vurucu renkler ve yoruma ağırlık veren resimleme yeteneğine sahiptir. İyi bir sanatçı olduğu kadar iyi ve yenilikçi bir eğitimcide olan ressam yeni atölyeler, bölümler, Laboratuarlar açmış ve yurt dışından yeni hocalar getirtmiştir. Uyguladığı yeni yöntemlerle Türk resminin gelişiminde büyük bir özveriyle çalışmıştır. [123]

Resim 3.81. Namık İsmail, *Girdabı Zaferi*



T.Ü.Y.B, 106x137 cm

[122]Gönül Gültekin, *"Batı Anlayışında Türk Resim sanatı"*, T.C Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri, Ankara 1992, s.30

[123]Yelda Ertürk, *"Bursa Ve Resim Sanatı Tarihi Türk Resim sanatında Bursa'nın Konu Olduğu Resimler Ve Ressamlar"*, Nilüfer Akkılıç Kütüphanesi Yayınları, Bursa 2012, s.54

3.2.6. Cemal Tollu (1899-1968)

Sanatçı Kübist anlayışını Anadolu sanatındaki biçim ve hacim anlayışıyla birleştirme çabasıyla tanınmaktadır. Tollu ortaöğrenimini bitirdikten sonra Sanayi-i Nefise mektebine girmiş fakat Kurtuluş Savaşı'nın başlamasıyla okulu yarım bırakarak savaşa katılmıştır. Savaş bittikten sonra Sanayi-i Nefise mektebindeki eğitimine kaldığı yerden devam eden sanatçı, mezun olduktan bir süre sonra Almanya ve Fransa'ya gitmiş ve Münih'te Hofmann, Paris'te Lhote, Leger, Gromaire ve heykelci Despiau'nun atölyelerinde çalışmıştır. 1932 yılında Türkiye'ye dönenen sanatçı Erzincan Lisesi'ne resim öğretmeni olarak atanmıştır. 1933'te kurulan D Grubu'nun kurucuları arasında yer alan sanatçı, 1935 yılında Ankara Arkeoloji Müzesi'ne (Anadolu Medeniyetler Müzesi), müdür yardımcısı olarak atanmış ve bu görevini sürdürürken 1937'de GSA'ne asistan olarak girmiş ve bir süre sonra da atölye öğretmeni olmuştur. İlerleyen yıllarda Akademide resim bölüm başkanı olan sanatçı, 1. Devlet Resim ve Heykel Sergisinde ikincilik, 3. Ve 21. Sergilerde ise birincilik ödüllerini almıştır. Dönemin siyasi bir girişimi olan Halk evleri Projeleri kapsamında yurt gezilerine çıkan sanatçı, 1938'yılında Antalya'ya ve daha sonra da Burdur'a gönderilmiştir.[124]

1939-47 yılları arasında yumuşak renk ayrımlarıyla duygusal yorumlara yer veren sanatçı, yapıtlarında çizgisel anlatım yerini leke düzeyine bırakmıştır. Doğa çalışmalarına yer verdiği bu dönemde peyzaj, portre, natürmort yapıtlarında renk armonileriyle dikkat çekmektedir. Ancak 1950 yılında yaptığı 'İstihsal' adlı yapıtıyla kübist etkiler yeniden çizgi, renk, form olarak egemen olmaya başlamıştır. Bu yönelişte Ankara Arkeoloji Müzesinde çalışmasının, bu sırada Sümeroloji ve Arkeoloji üzerine araştırmalar yapmasının ve Hitit ve Mezopotamya sanatını yakından incelemesinin etkisi yoğun olmuştur. Sanatçının bu dönem yapıtlarındaki üslup, Asur ve Hitit formlarını anımsatan, geometrik kitlesel yapılı, siyah konturlu figür ve motifler, ayrıntısız bir işleyişle anlatıma girmiştir. Renk yerini geniş gri alanlara bırakmıştır. Donuk gri, mavi ve kahverengi tonları ile nötr renkler kullanan sanatçı, nesnelerin yapısal değerlerini inşacı bir görüşle düzenleyerek biçim ve kuruluşa önem vermiştir. Sanatçının ilerleyen yıllarda oluşturduğu

---

[124]E. Dal, "Tollu Cemal", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 3. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.1516

'Tımar' (1964) gibi yapıtlarında, formlar yumuşamış, konturlar dağılmış ve kalın boya dokusu kullanılmıştır. [125]

Tollu'nun bu eserinde at figürleri yapısal ve hacimsel olarak bir sağlamlık içindedir. Resim iki at ve bu atların yanında yer alan iki insan figüründen oluşmuştur. Atların bedenlerinin deformasyona uğratıldığı ve bu yöntemin plan ayrımını somut biçimde ortaya çıkarıcı bir sonuca yol açtığı gözlemlenmektedir. Sol yandaki atın yukarı yükselen başıyla sağ yandaki atın öne kıvrılan boynu kompozisyonu iki yönden sınırlayıcı bir hareket düzeni yaratmıştır. Açık koyu ayrımların, kütleyi soyutlamacı bir teknik düzeyinde ortaya çıkaran resimsel düzen etkisi tablonun kübist bir sorunsallık bağlamında ele alındığını göstermektedir. Fazla renkten ve ayrıntıdan kaçınarak, temel formları yapısal bir yalınlık içinde, kompozisyonun vazgeçilmez öğeleri halinde örgütlemekten, düzenlemekten kaynaklanan kişisel yaklaşımın, Cemal Tollu'nun bu resminde egemen olduğu görülmektedir.[126]

'Tımar' ya da 'Atlar' resminde görülen üslup değişikliğine rağmen konularında büyük değişimler olmamıştır. Resimde siyah ve beyaz iki atı kendi özgün tarzıyla yorumlayan sanatçı çağdaş resim anlayışında, deforme, sitilizasyon ve soyutlama etkilerinin görüldüğü kübik bir yaklaşımda oluşturmuştur. Siyah ve beyaz rengin kontraslığı ve atların hareketleri resme duygusal bir anlatım yüklemiştir. Sanatçının at figürleri üslupsal açıdan farklılık gösterse de, içselliğin simgesi olmuş ve doğallıktan uzaklaşmamıştır. Ressamın 'Arabalar' adlı yapıtında da gördüğümüz at figürleri yine sade ve doğal bir anlatımla dikkat çekmektedir. Bu resimde günlük hayatın sıradan bir parçası olan atlar, ressamın kullandığı renkler ve atlara bakış açısıyla ayrı bir durağanlık ve duygusal bir anlatım ifade etmiştir.

Sanat yazılarıyla da dikkat çeken Sanatçı, 'Yunan Mitolojisi' ve 'Şeker Ahmet Paşa' gibi kitaplarından başka, bazı gazetelerde uzun yıllar haftalık eleştiri inceleme ve

---

[125]Gönül Gültekin, *"Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı"*, T.C Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri, 1992, s.56

[126]Kaya Özsezgin, *"Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi"*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.104

denemeler yazmıştır. Klasik sanata ve bu sanatın temel ilkelerine bağlı kalmakla birlikte çağdaş sanata da ilgi ve uyum gösteren sanatçı 1968 yılında hayatını kaybetmiştir.[127]

Resim 3.82. Cemal Tollu, *Tımar*



1964, T.Ü.Y.B, 195x134 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi

3.2.7. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)

Bedri Rahmi, ressamlığı, dekoratörlüğü, seramikçiliği, yazarlığı ve şairliğiyle Türk sanatına yeni yollar açmış bir sanatçıdır. Türk sanatında modern bir üslupla ama Batı etkilerden kaçınarak yerel bir sanatın temellerini atmış ve onunla Türk resmi ilk olarak Anadolu kaynağından cömertçe belenmeye başlamıştır. [128]

Türk öğelerini kullandığı yapıtlarıyla kendine özgü bir tarz oluşturmuştur. Zeki Kocamemi'nin etkisiyle İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine girmiş ve sırasıyla Nazmi Ziya Güran ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalışarak, Çallı atölyesinden mezun olmuştur.

---

[127]Yelda Ertürk, *"Bursa Ve Resim Sanatı Tarihi Türk Resim sanatında Bursa'nın Konu Olduğu Resimler Ve Ressamlar"*, Nilüfer Akkılıç Kütüphanesi Yayınları, Bursa 2012, s.82

[128]Nurullah Berk-Adnan Turani, *"Başlangıcından Bu Güne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi"*, 2. Cilt, Tiglat Yayınları, İstanbul 1981, s.106

1931'de Fransa'ya gitmiş orada Gauguin'den kopyalar çalışmıştır. Bir yıl sonra 1932'de tekrar Fransa'ya giderek Lhote'un atölyesinde bir yıl kadar çalışmış ve İstanbul'a dönmüştür. 1934'te D Grubu'nun dördüncü sergisine resim vererek sergiye katılan sanatçı, aynı zamanda gruba da katılmış ve son sergilerine kadar grup üyeliğini sürdürmüştür. Paris'e ikinci kez gidişinde tanıştığı kendisi gibi ressam olan Romanyalı, Eren (Ernestine'in) çabaları sonucunda 1935'de Bükreş'te ilk kişisel sergisini açmıştır. 1936 yılında Eren'le evlenip İstanbul'a dönen sanatçı farklı işlerde çalışmıştır. Aynı yıl içinde Moskova'da düzenlenen 'Çağdaş Türk Sanatı Sergisi'ne katılmıştır. 1937'de GSA'da Levy'nin asistanlığına başlamıştır. Dönemin siyasi projelerinden olan Halk Evleri projesi kapsamında 1938'de Edirne'ye 1941'de ise Çorum'a gönderilmiştir. Sanatçı, Çallı atölyesinde eğitim aldığı öğrencilik yıllarında, Van Gogh'un resimlerinden ve halk kilimlerinden etkilenmiştir. Fransa'ya gittiği yıllarda yöresel özellikler taşıyan, halk türkülerinden esinlenilmiş resimler üretmiştir. Sonraki yıllarda Matisse ve Dufy'e ilgisi artan sanatçı Doğu'yu incelemeye başlamıştır. Anadolu görünümlü ve Anadolu'ya özgü konuları işlediği resimlerinde, yaptığı "Yurt Gezilerinin" payı büyüktür. Sanat hayatının ilerleyen zamanlarında duvar resmine ilgisi artan sanatçı mozaik çalışmaları da yapmıştır. Hayatı boyunca Anadolu kaynaklı halk sanatı örneklerine eğilen ressam, Batı resminin teknik olanaklarından faydalanarak Anadolu duyarlılığını işlemiştir. Bu çabaların başlangıcı 1930'lu yılların başında gerçekleştirdiği 'Karpuzla Çıplak' (1932), 'Oda İçi' (1937), ve 'Deniz Kızları' (1937) gibi resimlerinde açıkça görülmektedir. Sanatçı Anadolu kültürünün tek bir örgesi ile yetinmediği gibi tek bir resim tekniğiyle de sınırlı kalmamıştır. Yağlı boya, oyma baskı, Gravür, mozaik ve seramik gibi alanlarda da çalışmalar üretmiştir. Eserlerinde kullandığı renkler beslendiği halk sanatı örneklerinin canlılığını taşır. Bütün etkilenmelerine karşın sanatçı, kullandığı halk öğelerini olduğu gibi aynen kopya etmemiştir. Onun amacı, örgelerin biçim ve renk zenginliğini çağdaş teknikleri kullanarak bir bireşime ulaştırmaktır. Bu anlayışla yaptığı çalışmaları, giderek renk ve çizginin soyutlama etkilerini arttırmasıyla birlikte gelişmiştir.[129]

Sanatçı sanat hayatının başlangıcından sonuna kadar belli bir estetik algı içinde kalmıştır. Geleneksel süsleme sanatlarından, minyatürden, hattan, yöresel konulardan hareket etmiş ve Anadolu folklarına eğilmiştir. Türk süsleme sanatının değişik, zengin

[129]E. Dal, "Eyüboğlu, Bedri Rahmi", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 1. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.501

biçim ve renk klavyesini kullanan Eyüboğlu, modern bir yorumlamayla kültürümüzün motiflerine yepyeni bir bakış açısı kazanmıştır. Bu kültürel motifleri başarılı bir sentez gücüyle, yağlı boya tabloya, gravüre, mozaik ve seramiğe aktarmıştır. Sanatçı Anadolu'ya ait çorapları, çevreleri, yazmaları, kilimleri uzaktan ya da yakından hatırlatan bir çizgi ve renk cümbüşü içindeki resimleriyle kuşkusuz modern Türk Sanatına geniş bir katkıda bulunmuştur.[130]

1950'li yıllardan yeniden Paris'e gitmesiyle sanat anlayışında farklı yönelimler olan sanatçı ilkel dönem eserlerini inceleme fırsatı yakalamıştır. İlerleyen yıllarda, dokuma, kilim, yazma ve nakış gibi, halk el sanatlarındaki motifleri özgün bir sitil ile kaynaştırarak mozaik çalışmalarına yönelmiştir. 1960-62 yılları arasında Amerika'da bulunan Eyüboğlu burada Rokoko'dan etkilenmiştir. Kendisinin de kabul ettiği 'Amerika Dönemi' sanatına başka bir boyut kazandırmıştır. Görülmedik bilinmedik renkler bulabilmek için denemeler yapmış, plastik tutkal, plastik boyalar, kum, talaş ve buruşturulmuş Japon kâğıdı gibi farklı materyaller kullanarak farklı tekniklikler denemiştir.[131]

Bedri Rahmi'nin Geleneksel Türk Sanatından etkilenerek, modern bir üslupla birleştirdiği resimlerinde, Türk kültürüyle bütünleşmiş olan at figürüne de rastlanmaktadır. Sanatçının, 'Karabaş', 'Kız Kaçırma' ve diğer bazı resimlerinde at figürü kültürün bir parçası olarak görülmektedir. 'Kız Kaçırma'(1942) adlı eserinde kullandığı malzeme ve teknikle mozaik hissini veren bir görünüm oluşturan sanatçı, konu olarak da kültürümüzden bir gerçeği işlemiştir. Sevdiği kadını atının terkisine atıp kaçıran bir adamı ve ona sıkıca sarılmış kadını dörtnala giden bir atın üstünde duygusal bir imgelemem olarak göstermiştir. At figürü bu durumda hızın ve kültürel bir geleneğin simgesi olarak işlenmiştir.

Anadolu insanın yakın geçmişe kadar yaşattığı bu geleneğe göre bir birini seven çiftler birlikte kaçıp evlenmektedir. Sevdiği kadını kaçıran erkekler bunu atlarıyla birlikte yapmaktadır. Eyüboğlu kültürümüzde derin bir yere sahip olan at sırtında kız kaçırma geleneğini resimlerine yansıtmıştır. Anadolu kültüründen hem içerik hem de biçimsel açıdan oldukça yararlanan sanatçı resminin yerli içeriğini ve ana temalarını Çorumda saptamıştır. Bu dönem konu dağarcığını doldurduğu yılları kapsamaktadır. O bu

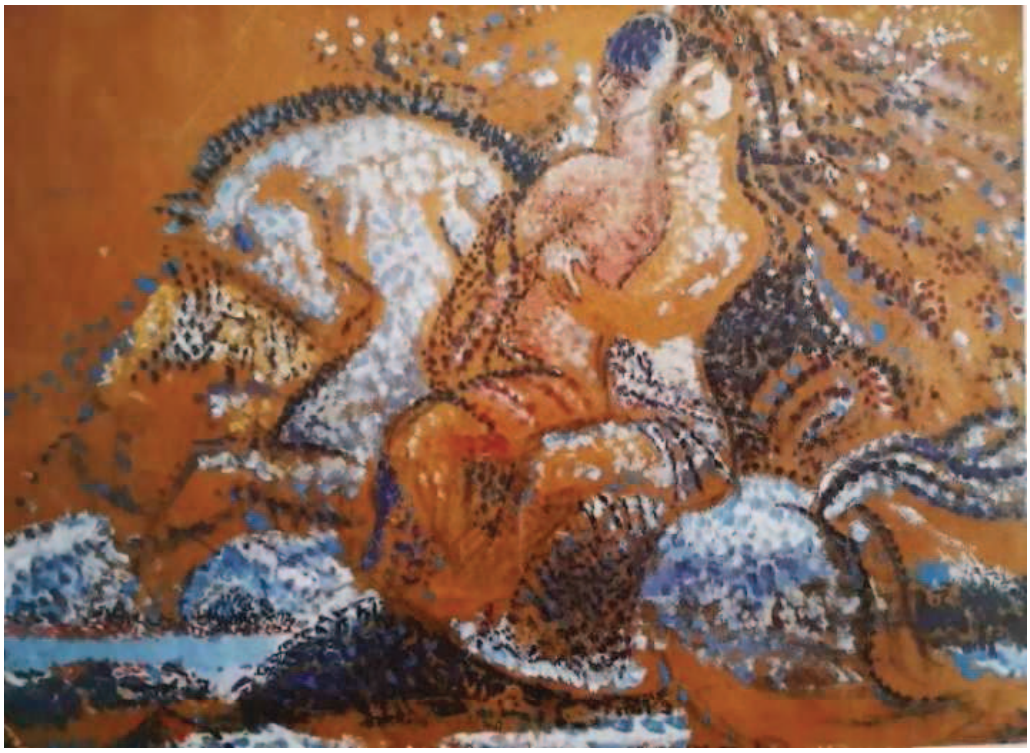
---

[130]Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, *"Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi"*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, s.66

[131]Veysel Uğurlu, *"Bedri Rahmi Eyüboğlu"*, Yapı Kredi Kültür Merkezi, İstanbul 1993, s.9-10

dağarcıktan zaman zaman çıkardığı konuları, yeni biçimsel sorunların ve malzeme olanaklarının belirlediği sınırlar içinde tekrar tekrar işlemiştir. "Uçan At Üstünde Âşıklar ve At Üstünde Âşıklar" konulu resim dizileri de bu konu dağarcıkları içinden seçilmiştir. 1930'lu yıllarda oluşturulan âşıklar temalı bu resimlerde at figürü, mistik bir anlam yüklenmenin yanı sıra, Anadolu kültüründe yüzyıllardır var olan bir geleneğin de gösterilişinde kullanılmıştır. Türk kültüründe bir birini seven genç çiftlerin at üstünde kaçması gibi bir geleneğin varlığını, sanatçı atlara yüklediği mistik anlamla bütünleştirerek Anadolu motifleriyle bezenmiş bir tarz oluşturulmuştur. Eyüboğlu Türk resim sanatına kendince getirdiği yenilik ve özverili çalışmalarıyla resmimizin önemli isimlerinden biri olmuştur. [132]

Resim 3.83. Bedri Rahmi Eyüboğlu *Kız Kaçırma*



1942, Duralit Üzerine Yağlıboya, 90x125 cm

[132]Turan Erol, *"Bedri Rahmi Eyüboğlu"*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984, s.82

Resim 3.84. B. Rahmi Eyüboğlu

Kız Kaçırma

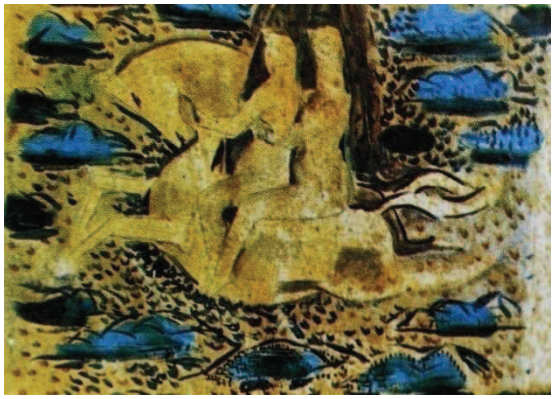


1942. Kâğıt Üzerine Karışık Teknik,

25x32 cm

Resim 3.85. B. Rahmi Eyüboğlu

Uçan Atlı Âşıklar



1946. Yağlı Boya Eskiz,

100x120 cm

Resim 3.86. B. Rahmi Eyüboğlu, *Uçan Atlı*



1950. Duvar Resmi İçin Eskiz, Guaş Boya, 17x48 cm

3.2.8. Cihat Burak (1915-1994)

Sanatçı Galatasaray lisesinden mezun olduktan sonra, Güzel Sanatlar Akademisi mimarlık bölümüne başlamış ve 1943'de mezun olmuştur. Uzun süre mimarlık yapan sanatçı bu alanda birçok projede yer almıştır. 1951'de Bayındırlık bakanlığında mimar olarak görev almış ve bakanlıkça aday gösterilerek Birleşmiş Milletler bursuyla Fransa'ya gönderilmiştir. 1952-55 yılları arasında Fransa'da kalan sanatçı Türkiye'ye döndükten sonra Proje Tanzim Fen Heyeti müdürlüğüne atanmış ve 1961'de yeni bir proje izlemek üzere burslu olarak tekrar Fransa'ya gönderilmiştir. Fransa'da geçirdiği bu dönemde resim çalışmalarına başlayan sanatçı 1965'de Türkiye'ye dönmüş ve Özel Işık Mimarlık Okulunda resim dersleri vermeye başlamıştır. 1960'lı yıllarda toplumsal psikoloji, toplumsal eleştiri ve toplumsal gerçekçilik anlayışını, açık bir anlatım ve fantastik bir yönelimle, tuvale aktarmıştır. Yapıtlarındaki mizah duygusunun kaynağı halka özgü espiri anlayışıdır. Ancak bu mizah bir eğlenmeden çok yozlaşan değerlerle alay ve eleştirilerden kaynaklanma, toplum yaşantısının çelişkilerine eğilmektedir. Bu nedenle resimleri bir tür eleştirel gerçekliğe sahiptir. Konularını Naiflere özgü bir duyarlılık ve özgür bir bakış açısıyla ele almaktadır. Fakat Burak gerek eğitimi gerekse sanat birikimi ve bilincinden ötürü saf bir Naif sayılmaz. Günlük yaşam kesitlerini, anılara ve bir düş âleminde bağlayan sanatçının yapıtlarında, derin bir öyküsel anlatımla ilişkiler kuran zengin bir iç dünyanın yansımaları görülmektedir. Özellikle çirkinliği ve yozluğu vurguladığı şehir görünümlerinde gerçekleri bu bağlam içinde yansıtmıştır. Sanatçı mimar olmasından ötürü, mimarca kuruluş ve görünüme önem vermekle birlikte, kullandığı çizgi ve boya, ressamca bir serbestlik ve duyarlılık taşır. Boya kullanımındaki dokusallık, karşıt renler ve duygu sanatçının bir noktada Dışavurumcu anlatıma yakınlaşmasını sağlamaktadır. Çizgisel değerleri vurguladığı yapıtlarında tüm öğeler en ince ayrıntısıyla incelenmiştir. Dolayısıyla Oyma Baskı tekniğini kendine yakın bulan Burak'ın Paris'te kaldığı süre içinde gerçekleştirdiği 'Yayın Balığı' (1961), 'Notre Dame' (1962), 'Toulosse Lautrec' gibi eserlerinde, çizgi herhangi bir kurala bağlı kalmaksızın kalın, koyu ve doymuş boya dokularıyla biçimlendirilmiştir. Kadın temasını işlediği 'Brigitte Bardot'ya saygı' adlı resmi, erotizmin ve mizahın birleştiği bir eseridir. 'Üç Güzeller'(1966), 'Yabancı Olduk Şimdi' gibi yapıtlarındaysa, süsleyici öğeleri Dışavurumcu bir anlatımla kaynaştırıp eleştirel gerçekçi bir anlatıma ulaşmıştır. Ölüm temasını işlediği mezar taşlarında yer verdiği bezemesel öğeler öz-biçim karşıtlığını ortaya koymaktadır. 'Kanaryam Güzel

Kuşum, Ben Sana Vurulmuşum' (1971), ölüm düşüncesinin yansıdığı önemli resimlerindendir.[133]

Cihat Burak'ın sanatsal vizyonu onu diğer akademik ressamlardan bir parça ayırmaktadır. Sanatçı akademi atölyesinde resim tarzı ve eğilimlerine müdahale edileceği kuşkusuyla mimarlık bölümüne girmeyi yeğlemiştir. Ressam kişiliğinin çok genç yaşta bu denli savunmalı ve bu denli belirgin olduğu çok sayıda örnek yoktur. Ama yine de bu kişisel güven Cihat Burak'ı desene yönelik akşam kurslarını izlemek ve resim çevrelerinde olup biteni gözlemlemekten alıkoymamıştır. Böylece akademik resim eğitiminin hem içinde hem dışında olmak, sanatçının özgün ressam kişiliğinin pekişip yoğunlaşmasında ülke realitesinin de yansıdığı ikili bir etken rolü oynamış olmaktadır. Burak, resim sanatının piyasa koşullarıyla beslenen özel ve serbest atölye etkinliğine sahne olmadığı bir ortamda 'akademik eğitim statükosu'nun büyük birey fantezisiyle aşılabilmesinde uzlaşmalı, ama o ölçüde çetin direnişli bir yol bulmuştur. [134]

Çok yönlü bir sanat anlayışı olan Burak, yaşadıklarını, düşündüklerini ve duygularını çeşitli anlatım araçları kullanarak dile getirmiştir. Çarpıcı ve modern istiflemelerle eskinin tadını yeniden yaratarak halk sanatıyla Osmanlı sanatının öğelerini Batılı bir yöntemle bağdaştırıp aktarmıştır. Özellikle yağlı boya resimlerinde Cumhuriyet dönemi Türk insanının değişim sürecini her yönüyle görmek mümkündür. Sanatçı, mimari yozlaşmaya, kültürel değerlerin yok oluşuna, politikanın yapaylığına yönelik öfkesini yansıtırken, toplumsal eleştiriyi inceden inceye iğneleyerek yapmıştır. Çocukluğunu, anılarını, yitirilen kültürü, geçmişin duyarlılığını yansıttığı resimlerinde ise, alabildiğine şiirsel, akıcı ve sevecen bir üslup sergilemektedir.[135]

Cihat Burak resimlerinde teknik açıdan çizgisel anlatımında detaya inen bir işleyişe yer vermiştir. Bu eğilimi gravür tekniğindeki yapıtlarında, tablonun her tarafını ince çizgilerle doldurması ile kendini göstermektedir. Fakat sanatçının renkçi tarafı, yağlı boya eserlerinde yumuşak ve duyarlı iç dünyasını yansıtmaktadır.[136]

---

[133]N. Arslan, " Burak Cihat", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 1. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.273

[134]... *"Cihat Burak"*, (Sezer Tansuğ "Cihat Burak" Yazısı), Ada Yayınları, İstanbul 1991, s.9

[135]… *"Cihat Burak Retrospektifi"*, (Yayına Hazırlayan, Cem İleri), İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul Modern Sanat Vakfı-2007-2008, s.7

[136]Gönül Gültekin, *"Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı"*, T.C Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992, s.136

Eserlerin konularını Osmanlıdan, Cumhuriyetin ilk yıllarından, bozulan düzenden ve halktan alan sanatçının resimlerinde at figürünü sıklıkla işlemesi, atın Türk kültüründeki varlığının bir yansımasıdır. Sanatçının oluşturduğu kalabalık kompozisyonların birçoğunda başrolde olmasa da at figürü resmin kıyısına köşesine muhakkak yerleştirilmiştir. At, sanatçının bazı resimlerinde Anadolu halkının yanında gündelik hayatın içinde, bazı resimlerinde Osmanlı padişahlarının, soylularının ve askerlerinin yanında asaletiyle, bazı resimlerinde ise yozlaşan kültürün alakasız bir toplumunda ironik bir anlam yüklenerek birçok kez çalışılmış bir figürdür. Onun resimlerinde sabit bir fikri ifade etmeyen atlar resimlerin konularına göre bir anlam yüklense de sanatçının karmaşık ve anlamlandırılması güç resimlerinde neyi ifade ettiği kesin bir şekilde anlaşılmamaktadır. At figürünü çeşitli yöntem, teknik ve anlamlarla resmeden çok sayıda ressamdan biri olan Burak, atları kendine özgü Batılı bir teknikle ama Anadolu duyarlılığıyla ayrıntılı bir tarzda çalışmıştır.

Eserlerini konu ve anlayış çeşitliliği içinde meydana getiren sanatçı üretken bir sanat kariyerine sahip Türk resim sanatının önemli bir ismidir. Bu güne kadar 20'ye yakın kişisel sergi açmış ve birçok karma sergide yer almıştır.

Resim 3.87. Cihat Burak



Resim 3.88. Cihat Burak



Resim 3.89. Cihat Burak, *Eğlenenler*



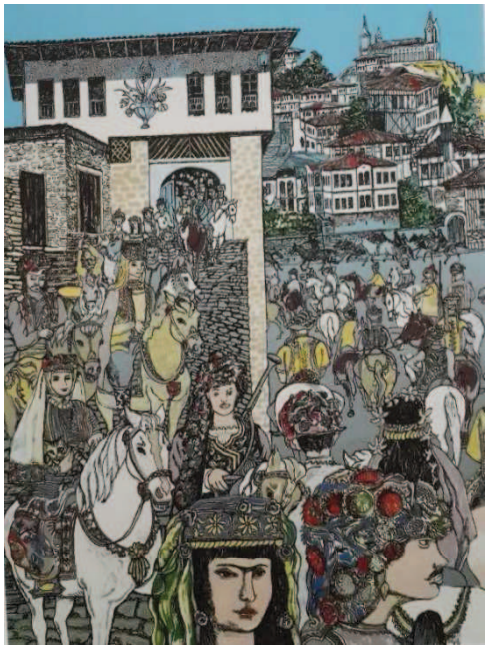
T.Ü.Y.B, 140x140 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi

Resim 3.90. Cihat Burak, *Harman*



1930'lar, T.Ü.Y.B, 35.5x45 cm**,** Özel Koleksiyon

Resim 3.91. Cihat Burak, *O Güzel İnsanlar O Güzel Atlara Bindiler Gittiler*



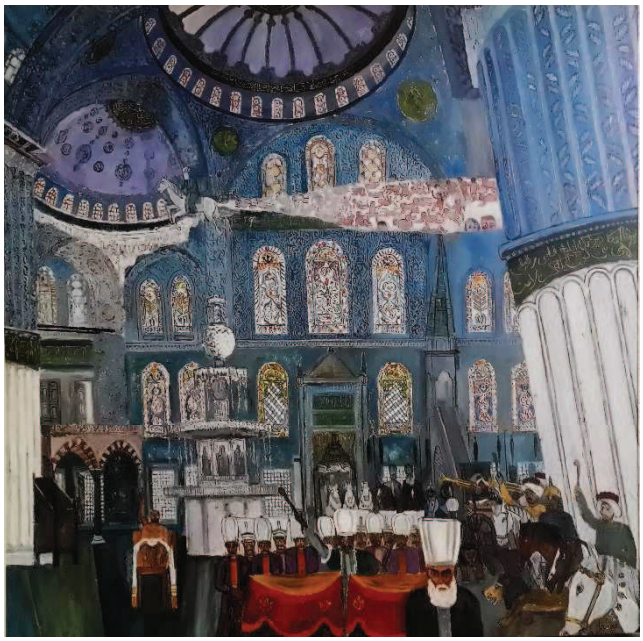
1981, Serigrafi, 50x37.5 cm, Özel Koleksiyon

Resim 3.92. Cihat Burak, *Hikâye-i Şehadet*



1985, Kâğıt Üzerine Suluboya, Pastel, 57x80 cm, Gökşin Sipahioğlu Koleksiyonu

Resim 3.93. Cihat Burak, *I. Ahmet'in Rüyası*



1983, T.Ü.Y.B, 100x100 cm

3.2.9. Nuri İyem (1915-)

Toplumsal Gerçekçilik anlayışıyla ele aldığı iri gözlü köylü kadın portreleriyle tanınan sanatçı, 1933'te Nazmi Ziya Güran'ın öneresi üzerine Güzel Sanatlar Akademisine girmiş ve öğrencisi olmuştur. Daha sonraki yıllarda 1935'te Hikmet Onat'ın, 1936'da İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. 1937'de akademiden birincilikle mezun olan sanatçı, 1940'ta yeni açılan yüksek bölümünü tamamlamak için akademiye geri dönmüş ve Levy atölyesinde eğitim almıştır. Aynı yıl bir grup arkadaşıyla Liman Resim Sergisi'ni düzenlemiş, ertesi yıl aynı arkadaşlarıyla Yeniler Grubu'nu kurmuştur. [137]

1944-45 yıllarında öğrenci olaylarını karıştığı gerekçesiyle iki kez tutuklanıp yargılanmış ve tahliye edilmiştir. 1946'da ilk kişisel sergisini açan sanatçı, birçok grup sergilerine de katılmıştır. İyem Yeniler Grubu üyeleriyle birlikte resimde toplumculuk anlayışını benimsemiş bir sanatçı olarak görülmektedir. 1949'a değin gerçekçi ve anlatımcı

[137]Sezer Tansuğ, *"Çağdaş Türk Resim Sanatı"*, 6. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul 2003 s.380

resimler üreten sanatçı, bu tarihten sonra giderek iç gerçeğini yansıttığı soyut denemeler yapmıştır. Bu eserleriyle Türkiye'de ilk soyut çalışan ressamlar arasında olan İyem'in çalışmaları manzara ve nesnelerin özelliklerini yitirmeden soyutlanmaları biçimindedir. Sanatçı 1950'li yılların sonuna doğru yeniden figüratif resme yönelmiştir. Resimlerinde işlediği kadın başları, toplumsal kaygıyla yaklaştığı Anadolu kadının simgesidir. İyem desendeki güçlülüğü ile biçimlerin geometrik ağırlığını yansıtmış ve figürlere anıtsallık kazandırmıştır.[138]

1950'den sonra yöneldiği soyut resim anlayışını 60'lı yıllarda bırakarak, köyden kente göç eden insanları, gece kondu yaşamını ve genç kadınların portrelerini tema olarak seçtiği görülmektedir. [139]

Sanatçı çoğunluğu kadın başlarından oluşan figüratif yapıtlarında, Güneydoğu Anadolu insanının toplumsal psikolojik yapısını yansıtmıştır. Kübizm'den hareketle biçimlerin sadeleştirilmesine ve Picasso'nun ilk dönem yapıtlarında görülen, zenci masklarını anımsatan ifadesi güçlü yorumlara ulaşmıştır. İyem resimlerindeki, kadın portrelerinde yüzü tüm yüzeyi kaplayacak şekilde büyütmüş ve böylece resme belli bir zaman ve uzam bağlantısı içinde bir ikon anlamı kazandırmıştır. Simgesel olanla temsili olanı, figürle kavramsalı birleştirmiştir.[140]

Sanat hayatına hisli bir Realizmle başlayan, ilerleyen yıllarda ise Kübizm etkisinde bir çağdaş sanat anlayışına yönelen sanatçı konularını da kırsal insanların hayatlarından ve yaşam koşullarından seçmiştir. Kırsal insanların hayatlarından seçtiği bir konu olan 'Nalbant' resmi, İyem'e Yüksek Resim Bölümü'nden mezun olurken birincilik kazandıran bir başyapıttır. Bu resimde Anadolu insanın gerçek yaşamından bir sahneyi, sanatçı kendi özgün üslubuyla yorumlamıştır. Türk toplumuyla özdeşleşen Atlar Türk resmine de toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla yansımıştır. Bu bağlamda İyemin Resmindeki at toplumun bir gerçeği olarak kültürel bir yansımadır. Sanatçı varlıklarıyla İnsanların hayatlarını kolaylaştıran atları olduğu gibi resimlemiştir.

---

[138]E. Dal, "İyem Nuri", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 2. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, 2008, s.780

[139]Ahmet Kamil Gören, *"50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu"*, İstanbul 1998, s.126-127

[140]Gönül Gültekin, *"Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı"*, T.C Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992, s.88

Resim 3.94. Nuri İyem, *Nalbant*



1944, T.Ü.Y.B, 120x100 cm

3.2.10 Avni Arbaş (1919-)

Belirli bir akıma dâhil olmayan sanatçı, yaptığı Soyut ve Figüratif resimleriyle tanınmaktadır. 1940-46 yıllarında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Levy'nin atölyesinde eğitim almış ve bir grup arkadaşıyla Yeniler Grubu'nun oluşmasında çalışmıştır. Akademiden mezun olduktan sonra Fransız hükümetinin bursunu kazanmış ve eğitim almak için Paris'e gitmiştir. Hayatını uzun yıllar boyunca Paris'te sürdüren sanatçı, burada pek çok sergi açmış ve soyut sanatı destekleyen 'Mayıs Salonu' (Salon de Mai) üyesi olmuştur. 1970'lerin sonunda Türkiye'ye dönen sanatçının Türkiye'ye özgü öğeleri işlediği resimlerinde soyutlamalar giderek artsa da, sanatçının figüratif anlatıma karşı eğilimi her zaman baskın olmuştur. Tüm resimlerinde ayrıntılar atılmıştır ve figürler renk-leke ağırlığı taşır. Ressamın erken dönem resimleri ve son çalışmalarına değin kişiliğinde dikkati çeken desen ve renk uyumlarının süreklilik taşımış olmasıdır. Sağlam bir çizgi ve desen temeli

üzerinde renk arama çabası özellikle 1960'lardan sonra sanatçının üslubunu güçlendirmiştir.[141]

Avni Arbaş'ın resim tarzı başlangıcından bu güne, yarım yüzyılı aşan bir süre içinde çok az değişmiştir. O tutuğu yolla derinleşmek istemiş ve bunu gerçekleştirmeyi başarmıştır. 1942'de Dönemin hükümeti tarafından oluşturulan "Yurt Gezileri" projesiyle Anadolu'nun farklı yerlerine giden sanatçı özellikle Doğu Anadolu insanlarının hayatlarını konu aldığı ve yöreyi anlattığı birçok resim oluşturmuştur. "Anadolu Gezileri" sırasında yaptığı resimlerin hemen tümü kaybolmuş ve ya zarar görmüştür. Arbaş'ın kendi tarzındaki tutarlılığı, o yıllarda yaptığı geziler sırasında oluşturduğu, özellikle Siirt gezisi sırasında oluşturulduğu tahmin edilen elde kalmış birkaç örnekten anlaşılmaktadır. Sanatçı yıllar sonra Paris'te, bu geziler sırasında Doğu Anadolu'da gördüğü yoksulluğu anlattığı "Bizim Köy" adlı bir resim dizisi oluşturmuştur.[142]

Ressam, Avrupa'da ve Anadolu'da geçirdiği sanat hayatı boyunca birçok konuda resim yapmıştır. Onun konuları arasında, bir kız çocuğu, bir çıplak, bir insan yüzü, bir demet çiçek, bir tekne, bir deniz kıyısı, bir balık, bir köpek, bir kedi ama her zaman at ve atlılar yer almıştır. Sanatçının resimlerinde, öyküleme hiçbir biçimde söz konusu değildir. Onun resimlerinde hiçbir öykü anlatılmaz, hiçbir metafor yoktur, hiçbir simgeyle karşılaşılmaz. Sanatçı renklerle, biçimlerle yaratacağı etkiden başka bir şey düşünmemiştir. Resimlerindeki öyküyü, metaforu ve simgeyi izleyiciye bırakmıştır. Böyle bir sanat anlayışına sahip, sanatçının yapmaktan hiç vaz geçmediği at figürlerinde simgesel bir anlam aranmamalıdır. Atlardan neden bu kadar etkilenmiş olduğu ise Kuvayi-Milliye'ci bir Süvari zabitinin oğlu olmasına bağlanabilir. Paris'te Nazım Hikmet'in ünlü şiirine konu olan bir dizi "Kuvayi Milliye Atları" serisini gerçekleştirmiştir. Onun resimlerindeki bu atlar, dörtnala doludizgin koşan, savaşan, mücadele eden atlardır. Sanatçı çocukluğundan beri atlara büyük bir aşkla bağlanmıştır. O çocukluğunda tanıştığı, o kokuyu, o teri, o dörtnalı, o burundan solumayı, yıllar sonra başarılı bir ressam olduğunda, eline aldığı fırçasında tek tek ayrımsar gibidir. Ressam bu duygular ile oluşturmuştur at ve atlı süvari resimlerini. Avni'nin atları Gericault'un ya da Delacroix'in atları gibi tarihsel bir olayın tablosu içinde yer almaktadır. Onun Atlarının yeri coğrafyası yoktur ama atların koştuğu

---

[141]E. Dal, "Arbaş Avni", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 1. Cilt Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.119

[142]…*"Yurt Gezileri Ve Yurt resimleri 1938-1943"*, Milli Reasürans Art Gallery, İstanbul 1998, s. 90

yer Anadolu bozkırıdır. Bu resimlerde ki atlar binicileriyle birlikte doludizgin gitmektedir, sanki geçmişten geleceğe ulaşmak istemişçesine.[143]

Avni Arbaş'ın at ve atlı süvarileri betimlediği eserlerinden oldukça etkilendiğinden bahsettiğimiz büyük şair, Nazım Hikmet bu hayranlığını şu dizelerle dile getirmiştir.

Bu atlar Avni'nin atları
Kuvayi Milliye atları
Kara yamçı altında ak sağrı dolgun
Titrer burun kanatları
Bu atlar Avni'nin atları… N. Hikmet." [144] (Edgü, 2011 s.148)

Aslında şair bizlere Avni Arbaş'ın resimlerindeki atların betimlemesini kısaca yapmıştır. Sanatçının hem üslubundan hem de ata olan tutkusundan olsa gerek Nazım Hikmet "Bu atlar Avni'nin atları" diyecek kadar emin bir dilde yazmıştır bu şiiri.[145]

Resim 3.95. Avni Arbaş *Kuvayi Milliye Atlıları*



1973, Yağlı Boya, 130x162 cm, Özel Koleksiyon

[143]Ferit Edgü, *"Avni Arbaş"* , Türkiye İş Bankası, Sanat Dizisi 184, İstanbul 2001, s.25-31

[144] Ferid Edgü, "Görsel Yol…" s.148

[145]Ferid Edgü, *"Görsel Yolculuklar, Toplu Sanat Yazıları"*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2011, s.147-148

Resim 3.96. Avni Arbaş *Atlı Mustafa Kemal*



1988, Yağlı Boya, 72x59 cm, Kemal Bilginsoy Koleksiyonu

Resim 3.97. Avni Abaş, *Kuvayi Milliye Atlıları*



1995, Yağlı Boya, 47.5x54.5 cm, Yılmaz Gürsoy Koleksiyonu

Resim 3.98. Avni Arbaş *Atlılar*



1990, T.Ü.Y.B, 93x73 cm, Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu

3.2.11. İbrahim Balaban (1921-)

1921 yılında Bursa'nın Seç köyünde dünyaya gelen sanatçı, Anadolu insanın yaşamından ve halk geleneklerinden biçim ve içerik yönünden esinlenip bu geleneği çağdaş bir temele oturtarak, yapıtlar üretmiştir. 1931'de ilköğrenimini tamamladıktan sonra, bir süre çobanlık, taş kırma ve tarım alanında çalışmış, 1937'de kaçakçılık, 1942'de ise adam öldürme suçlarından Bursa Cezaevinde yatmıştır. Burada bulunduğu süre içinde tanıştığı Nazım Hikmet'ten resim yapmayı öğrenen Balaban, 1950'de genel afla serbest bırakıldıktan sonra da resim çalışmalarını sürdürmüştür. 1953'de Maya Galerisi'nde açtığı ilk sergiyle Toplumsal Gerçekçi anlayışa yönelmiştir. Akademik eğitimi olmayan Balaban kendi kendini yetiştirmiş, konuları genellikle kırsal kesim insanları ve yaşantılarından seçmiştir. Anadolu insanı ve yaşam biçimlerini kendine özgü bir figür anlayışı içinde incelemiştir.[146]

[146]N. Arslan, "Balaban İbrahim", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*,1. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.172-173

Sanatçı yaşamı boyunca özelliklede hapishane yıllarında durmadan, çizmiş, yazmış, boyamış, yontmuş, dokumuş çok yönlü bir sanat yaşamına sahiptir. Çok üretken bir sanat yaşamı olan ressamın sanat anlayışının odağında desen vardır. 1940'lı yıllardan 2004 yılına kadar çeşitli tarihlerde çizilmiş yüzlerce desene sahip sanatçının, çizginin ve biçimin tüm olanaklarını zorlayan bir desen yelpazesi vardır[147]

Naif bir ruhla içinde bulunduğu toplum ve kültürün resimlerini kendi üslubuyla yorumlayan sanatçı, her resmin bir özü olduğunu düşünmektedir. Hiç kimseye öykünmeden kendi bildiği biçimde resim yapmakta, figürlerini ise açık koyu leke endişesi duymadan kendi özüne uygun biçimde boyamaktadır. Özenilmeden, acemice yanlış çizimler, anatomik çarpıtmalar onun resimsel özellikleridir. Bildiği köy yaşamından seçtiği görüntüler ve Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi klasik ortaçağ aşk hikâyelerini büyük bir duyarlılık ile konu olarak seçmiştir. Kompozisyonlarında halk resminin istifleme biçimi ya da yazmalardaki gibi ortadan başlayarak etrafa açılan bir dağılış görülürken, figürlerinde ise Naif kişiliğinin sonucu bir deformasyon görülmektedir.[148]

1950'li yılların köyden kente göç sorunlarının ele alan ve çoğu kez deformasyona yer verip rengin dışavurumcu niteliklerini kullanarak, büyük boyutlu kompozisyonlar gerçekleştiren sanatçının, figürleri masal tipleri gibi düşsel bir görünüm içindedir. Kırsal yaşamın ve köy halkının hayatlarının bir parçası olan at figürü Balaban'ın eserlerinde de çarpıcı bir şekilde resmedilmiştir. Bazen tarlada çalışan köylülerin yanında bazen de kırsalın doğal bir parçası olarak gördüğümüz atlar, dönemin kıtlığının, fakirliğinin ve zor hayat koşullarının göstergesi gibidir. Deforme etkileri ve naif tarzıyla, zayıf, yorgun ve bitkin olan bu atlar adeta kırsal hayatın zorluğunu simgelemektedir. 1959'da Yeni Dal Grubuna katılan Balaban, Grubun 1961'deki sergisi nedeniyle bir süre tutuklanmıştır. 1980'lerde 'Bereket Anaları' ve 'Ana çocuklar' başlıklı sergilerinde görüldüğü gibi, Anadolu kadınlarının günlük yaşantılarını konu aldığı resimlerinde düzenli istifleme anlayışından uzaklaşarak dağınık bir düzenleme uygulamıştır. Balaban yapıtlarını 'Dağınık', 'Nakışsı' ve 'Ağıraksak'; sanat ve toplumsallık üzerine düşüncelerini de

[147] Remzi Oğuz Yılmaz, *" Yaşamın Çizgileri/Desenler Balaban"*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 2004, s.7

[148] Ayla Ersoy, *"Günümüz Türk Resim Sanatı 1950'den 2000'e"*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998, s.164

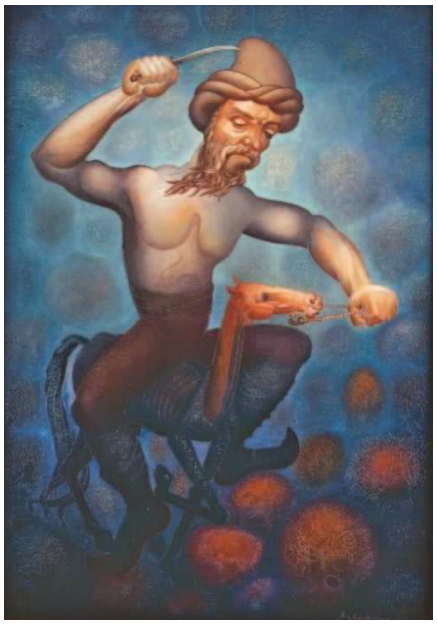
'Balaban' (1962), 'İz' (1965), 'Şair Baba ve Damdakiler' (1968) ve 'İz Düşümü' (1969) adlı kitaplarda toplamıştır.[149]

Resim 3.99. İbrahim Balaban



1974, Duralit Üzerine Kabartma, 53x76 cm

Resim 3.100. İbrahim Balaban, *Köroğlu,* T.Ü.Y.B, 80x100 cm, Özel Koleksiyon



[149]N. Arslan, "Balaban İbrahim", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 1. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.172-173

3.2.12 Orhan Peker (1927-1978)

27 Mayıs 1927 de Trabzon'da doğan sanatçı çocukluk yıllarından itibaren ailesinin de desteğiyle güzel bir sanat ortamı içinde büyümüştür. Yalnız kalmaktan hoşlandığı çocukluk yıllarında okumaktan büyük zevk aldığı kitapları resimleyerek resim yapmaya başlayan sanatçı, ortaokul yıllarına geldiğinde adını yeni yeni duyduğu Güzel Sanatlar Akademisine gitme hayalleri kurmaya başlamıştır. 1946 yılında Akademiye girmeyi başaran sanatçı, yaklaşık altı ay kadar Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde eğitim almıştır. [150]

Figüratif anlayış üzerine temellendirdiği, lekeci çalışmalarıyla tanınmaktadır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümünde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde öğrenim gören Peker, öğrencilik yıllarında Doğu-Batı sentezinin olanaklarını araştırmış, 1947'de bir grup arkadaşıyla Onlar Grubu'nu kurmuştur. Akademiden mezun olduktan bir süre sonra Avusturya'ya giderek Kokoschka'nın Salzburg Yaz Akademisine devam etmiştir. Avusturya, Almanya, Hollanda'da çeşitli çalışma ve araştırmalar yaptıktan ve bir sürede Paris'te kaldıktan sonra 1953'de Türkiye'ye dönmüş ve ilk kişisel sergisini açmıştır.[151]

1950'lerin başında doğayı açık-koyu lekeler halinde yorumlamaya yönelik bir anlayışla çalışmaya başlamış, 1950'lerin ortasına doğru, yapıtlarında biçimin gerisinde anlama ve kavramları çağrıştıran imgeler belirmeye başlamıştır. 1959'da Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Yayınlar Dairesi grafik işleri sorumluluğuna getirilmiş, bu sırada yaptığı Turizmle ilgili bir afişle Japonya'da düzenlenen bir yarışmada Uluslararası Onur Ödülü'nü kazanmıştır. 1960'dan sonra çalışmalarını özellikle at başları ve portreleri üzerinde yoğunlaştıran sanatçı, tekli, ikili ya da üçlü at gruplarını betimlemiş bu çalışmalarıyla figüratif-soyut karşıtlığı bağlamında çeşitli çözümler aramaya yönelmiştir. Figüratif kökenli, lekeci anlatımdaki bu yapıtlarda, biçimler rengin ön plana çıkarılması ve çeşitli renk farklılaşmalarıyla oluşmuş, nesneler lekeci bir yapıya ulaşmıştır.[152]

---

[150] ... *"Orhan Peker-İspanyol Defteri"*, (Genel Yayın Yönetmeni-Enis Batur), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s.11-28

[151] Sezer Tansuğ, *"Çağdaş Türk Resim Sanatı"*, 6. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003, s.382

[152] N. Arslan, "Peker Orhan", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 3. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.1226

Orhan Peker'in kendilik bilgisiyle kurguladığı estetik âlemindeki belirleyici öğe; dış dünyadan gelen her şeyin sanatçının arketiplerine çarparak deforme olması ve yeniden değer kazanmasıdır. Çünkü sanatçının biricikliğine çarpan her nesne artık onun olur ve o anda resimlediği nesne ya da obje hemen onun tarafından hızlı bir biçimde benimsenmiştir. Tam da bu nedenle bir gaz ocağını, ütüyü, tuzluğu, yumurtayı, kırmızı sandalyeyi resimleyebilmiş, resimlediği her şey kendinin olduğu için, estetik boyut kazanan her şeyi kendinin kıldığı için, sanatçı dış seçimler yapma eğilimde bulunmamış ve gerek duymamıştır. Peker'in maddeye yeni bir kütle boyutu katma girişiminde büyük hacimler lekelere, lekeler aykırı biçimlere bürünebilmiştir. Şöyle ki bir eşeyi yabani bir bakışla ya da prehistorik bir ressam gibi, sanki mağara duvarına çizermişçesine yassı ve kütlesel bir ifadeyle betimleyebilmiş, resim yapmamış, adeta madde boyutunu sorgulamış, irdelemiş, bozmuş, deforme etmiştir. Varlık aşamasında bütünle ilişki kurma yolunda parçayı önemsememiştir. Sanatçı ışık ve ışığın nesne üzerindeki oyunlarına aldırmadan kendi ışığıyla yol almayı seçmiştir. Resimlerinde bir vahşilik, bir aldırmazlık, bir kafa tutuş hem tematik seçiminde hem resim tekniklerinde hemen dikkat çekmektedir. 1960 sonlarında yaptığı 'At Başı' serileri; Beygir, Örtülü Beygir, At Başı, Beygirler, Torbalı At Başı gibi eserleri Alta-Mira mağara duvarlarında görülen tarih öncesi ressamın çizimleri gibi yüzeyle özdeş, yalın, korkusuz ve ilkel tarzda çalışılmış eserlerdir.[153]

Peker lekeciliği sürekli bir form biçiminde sunmaya çalışmaktadır. Hiçbir zaman soyut çalışan bir ressam olmamasına rağmen ustaca bir soyutlamaya dayanan yüzeyci eserlerinde figürlere yeni yorumlar getirmekte, çarpıcı lekesel görüntüler ilk bakışta figürleri vurgulamasa da anlamlı biçimsel bir dil oluşturmaktadır. Rengin yanı sıra ışığın aldatıcı yardımı ile nesneler kendi yapılarını ve düzelerini ortaya koymakta, resmin gerçeği içinde nesneyi var ederek yeni boyutlar kazandırmaktadır. [154]

Sağlam ve korkusuzca betimleyerek ortaya koyduğu eserlerinde sanatçı, estetik bir bakış açısıyla ilerlemiştir. Doğadan ve çevreden herhangi bir şeyin sanatçının estetik algısını tetikleyebileceği gerçeğini düşünürsek atlar bu tetikleyicilerin başında yer almıştır. Onun resimlerinde atlar sanatçının özünden bir parça olduğu için adeta içselleşerek simgeleşmiştir.

---

[153] Gülseli İnal, *"Çağdaşlar Güzel Sanatlar Akademisi 51 Mezunları"*, 1. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2006, s.181-182

[154] Ayla Ersoy, *"Günümüz Türk Resim Sanatı 1950'den 2000'e"*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998, s.85

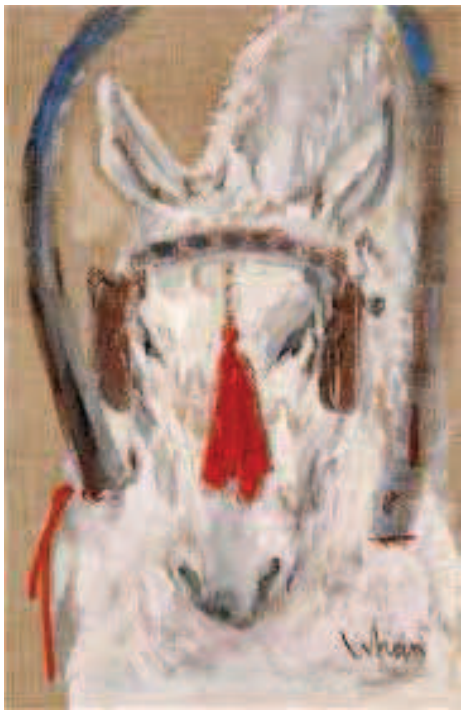
Gerçekleştirdiği hemen hemen tüm figüratif çalışmalarında leke sanatçının üslubunu belirleyen önemli bir öğedir. Peker aynı yıllarda yöresellik anlayışına da benzer bir tavırla yaklaşmış, özellikle Ankara ve çevresinde gerçekleştirdiği yapıtlarında Anadolu'nun bozkır havasını tüm gerçekliğiyle ancak kendine özgü bir yorumla yansıtmıştır. 1965 yılında 26. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde 'Beyaz Atlar' adlı yapıtıyla birincilik ödülünü alan Peker, 1966'da Yılın Ressamı seçilmiş, aynı yıl İspanya'ya giderek, bir yıl Madrid'de çalışmış çeşitli sanat etkinliklerine katılmıştır. Kariyeri başarılarla dolu sanatçı 1970'te Osaka Dünya Sergisi'nde (Expo 70) Türk Pavyonu iç düzenlemesi yarışmasını, mimar Ragıp Buluç'la birlikte hazırladığı projeyle kazanmış ve Japonya'ya giderek düzenlemeyi gerçekleştirmiştir. 1970'li yıllarda Ayvalık'ta bulunan sanatçı uzun süre burada çalışmış; at, kuş, kedi, horoz gibi çeşitli hayvan resimlerini lekeci bir anlayışla gerçekleştirmiştir. Bu yapıtlarında figürü yitirmemiş, yoğun anlatım gücünü tasvirciliğe düşmeden simgesel renk lekeleri içinde yansıtmıştır. Gerçek olanla alegorik ve simgesel olanı aynı yapıtta işlemiş, bu birliktelik resmin bütünselliğini daha da vurgulamıştır. Bozkırın hüznüyle Akdeniz'in coşkusunu birleştirerek renkçi yapıtlar üretmiştir. Sanatçı aynı zamanda kitap resimleri de yapmıştır.[155]

Resim 3.101. Orhan Peker, *At Portresi, T.Ü.Y.B*



[155]N. Arslan, "Peker Orhan", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*,3. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.1226

Resim 3.102. Orhan Peker, *At Portresi, T.Ü.Y.B*



Resim 3.103. Orhan Peker, *At Arabaları*



Mukavva Üzerine Karışık Teknik, 48x63 cm

Resim 3.104. Orhan Peker, *Atlar*



1963, T.Ü.Y.B, 55x44 cm

3.2.13 Fikret Otyam (1926-)

Konya Aksaray'da doğan sanatçı, 1953'te İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin Yüksek Resim Bölümünden Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde eğitim görerek mezun olmuştur. Öğrencilik yıllarında, 1952'de Maya Sanat Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açmış ve On'lar Grubu'nda (1946) yer alarak yoğun çalışmalar yapmıştır. Sanatçı ilerleyen yıllarda gazetecilik ve yazarlığı kendine meslek edinmiş ve Son Sanat, Ulus ve Cumhuriyet gazetelerinde çalışmıştır. Doğu ve Güneydoğu Anadolu halkını, gerçek yaşamları içinde tanımış, araştırmış ve onlarla röportajlar yapmıştır. 1953'den sonra gezdiği bölgelerden derlediği fotoğraflarda, Anadolu insanın yaşantısını, acısını, sevincini ve iç dünyasını objektifiyle yansıtmıştır. Bu fotoğraflarla 1975'te 'Memleketimden İnsan Manzaraları' adıyla İstanbul ve Ankara'da sergilemiştir. Gezi, röportaj yazarlığı, fotoğraf sanatçılığı sürerken resimle olan ilgisini hiç kesmeyen sanatçı, aynı zamanda kitap kapağı ve iç resimleri de yapmıştır. Sanatçı fotoğraf ve yazıyla dile getirdiği Doğu Anadolu gerçeğini tullerine de yansıtmıştır. Yöre insanın gerçeğini onlarla iç içe yaşamanın verdiği bir özümseme ile öze yönelen bir yalınlık içinde sevecenlik ve duyarlılıkla ele almıştır. Üslup

olarak, figür soyutlamaları ve lekeci bir anlayışla açık-koyu dengesini dikkate alarak fakat gerektiğinde detaydan kaçmayan bir tavırla işlediği resimleri sıcak ve samimidir. [156]

Sanatçının resimlerinde genellikle, tek, ikili, üçlü figür düzenlemeleri yer almaktadır. Sürmeli ve ak poşulu resmettiği Anadolu kadınını kendine has doğal bir çevre içinde yorumlayan sanatçı, Anadolu'ya özgü resim unsurlarını da kullanmıştır. Kültürümüzün en önemli gerçeğinden biri olan atlar da, sanatçının resimlediği bu figürlü kompozisyonların bir parçası haline gelmiştir. Özellikle göçer ve göçebe olarak resimlediği kadın figürleri süslü, açık havada veya at sırtında olarak betimlenmiştir. Eserlerindeki atlara Anadolu motifleriyle kültürel bir zenginlik katan sanatçı aynı zamanda Türk kültüründe atların önemli varlığını da göstermektedir. Onun resimlerindeki bu süslü kadınlar ve neredeyse kadınlar kadar süslü atlardan derin bir hüzün akmaktadır. İnsanlığın varoluşundan beri onlara yoldaşlık eden bu hayvanlar sanatçının resimlerinde adeta, kültürün ve zor hayat şartlarının simgesidir. 'Beritanlı Göçebeler' adlı yapıtı bu örneklerden biridir.

Resim 3.105. Fikret Otyam, *Göçebeler*



[156]Gönül Gültekin, *"Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı"*, T.C Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992, s.134

Resim 3.106. Fikret Otyam *Beritanlı Göçebeler*



3.2.14 Turan Erol (1928-)

Renk lekelerinin egemen olduğu Lirik Soyutlamacı kompozisyonlarıyla tanınan ressam, Ortaöğrenimini Milas'ta tamamladıktan sonra 1944'te İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine girmiştir. Dört yıl Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde eğitim alan sanatçı, 1948'de Onlar Grubu'nun kurucu üyeleri arasında yer almış ve 1951'de akademiden mezun olmuştur. 1952-60 yılları arasında Diyarbakır'da, Ziya Gökalp Lisesi'ne atanmış, resim ve sanat tarihi dersleri vermiş, aynı zamanda yöneticilik yapmıştır.1960'da Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğünde, Şube Müdürlüğüne atanan sanatçı, bu görevinin yanı sıra, Ankara Kız Lisesi'nde sanat tarihi öğretmenliği yapmış ve 'Dost' ve 'Ulus' dergileriyle 'Ulus Gazetesi'nde haftalık yazılar yazmıştır. 1961'de bir yıl için Fransa'ya giden Erol, bu süre içinde Paris, Amsterdam ve Brüksel müzelerinde incelemeler yapmış, ayrıca Oymabaskı (Gravür) teknikleri üzerine çalışmıştır. 1963 yılında Fransız Hükümeti'nin bursuyla, çağdaş sanat akımlarını incelemiş ve tekniğini geliştirmiştir. Aynı yıl Güzel Sanatlar Şube Müdürlüğü görevinden ayrılan sanatçı, Gazi

Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü öğretim üyeliğine atanarak, bu görevi 1975'e değin sürdürmüştür.[157]

1938-44 yılları arasında dönemin hükümeti tarafından düzenlenen 'Yurt Gezileri Sergisi' bir yandan Devlet Resim Ve Heykel Sergisi'ne de zemin hazırlayan öncü bir sanatsal hareket olmuştur. Bu bağlamda birçok ressamımızı etkilediği gibi Erol'u da etkileyen Yurt Gezileri konu seçimi yönünden sanatçılarımıza kaynak oluşturmuş ve Anadolu'ya bakış açılarını etkilemiştir. Sanatçı yöresel değerlere eğilmiş ve Anadolu'nun zenginliğinden faydalanıştır.[158]

Turan Erol'un resmi, aydınlık, duru doğanın resmidir. Ovalar, kırlar, yatağına çekilmiş denizler, duru gökler, bırakılmış sokaklar, evler, bulutlar, çiçekler, ağaçlar, insanlar, hayvanlar bütün karartılarını, acılarını, küskünlüklerini, yalnızlıklarını atarak girmiştir sanki onun tuvaline. Sanatçının eserlerinde bütün fanteziler ve yıkımlar sıfıra indirilerek ve eşyanın o duru tadına bürünerek gelip yerini almış bir sakinlik görülmektedir. Erol, doğada hiçbir karaltı görmemekte hiçbir karaltıya elini sürmemekte ve hiçbir eşyaya gölge düşürmemektedir çünkü ona göre aydınlıkta olan, duru olan ancak yaşamaktadır. Resminin şaşırtmaması, dengeyi hep korumasından, yanlışlara, imgeleme yüz çevirmemesinden kaynaklanmaktadır bu yüzden eli yüzü düzgün bir resim ortaya koymaktadır. Dengenin ve ölçünün dışında bir soluk alma yoktur bundan dolayı da ayrıntılar atılmıştır.[159]

1950 ve 60'lı yıllarda sanatçının resimlerinde geometrik bir stilizasyon egemendir. Ön planda yer alan figürün konumu, biçimsel yapısı, eylemi tuval yüzeyini kübik bölümlere ayırırken, köy yaşamından seçilen bir kesitle çağrıştırılan konunun anlatım bütünlüğünü sağlamayı başarmıştır. Erol'un sanatında sert çizgilerin geometrik eylemi kısa sürmüş, hemen ardından doğanın görsel dilini gizemli bir yakınlıkta aktaran yumuşak renk lekelerinin dağılımına ağırlık veren lekeci Dışavurumcu bir eğilim derinlik kazanmıştır.[160]

---

[157]K. Giray, "Erol Turan", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 1. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.478

[158]Ferhat Özgür, *"Turan Erol"*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s.16

[159]İlhan Berk, *"Turan Erol"*, Ada Yayınları, İstanbul 1990, s.6-7

[160]K. Giray, "Erol Turan", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*, 1. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.478

Sanatçının renk, biçim, düzenleme ve fırça yönünden kuşağı arasında kendine özgü olduğu görülmektedir. Biçimde olduğu gibi renkte de ekonomik olması sanatçının belirgin özelliklerindendir. Renklerdeki tutumluluğuna karşın, rengin ışığına ve gizemine doğa ve insan bilincini de katarak özgünlüğe ulaşmıştır. Erol'un eserleri yabancılaşmış, susuz Anadolu toprağının bekleyişini suskunluğunu ve dinginliğini çağrıştırmaktadır. Sanatçının insan ve hayvan figürleri de bu doğa içerisinde aynı suskunluk ve dinginlik içerisinde yer almaktadır; yalın, yakınmasız, çekingendirler. Bazen bir ağaç ya da bir figür bir fırça izinden oluşmuştur. Ama kolayca çiziktirilmiş gibi görünen bu soyutlanmış beneklerde bile yaşamsallığın inandırıcılığı vardır. Anadolu doğasından ve insanından çıkan sanatçı birçoklarının düştüğü, yalın bir öykücülük çıkmazına ya da akademik donukluğa düşmemiştir.[161]

Turan Erol'un sanatçı kişiliğinin belirgin öğeleri, denetim altında tutulan bir coşku, ustalık tehlikesini, ustalığı nerde, nasıl ve ne kertede kullanması gerektiğini bilmekle oluşmuştur. Çevreden etkilenmekten korkmamış ama tüm aldıklarını kendi yaratıcı potasında özümsemiştir. Yaptığı işi bilen ve seven, doğayla olduğu gibi kendinden önceki sanatçıların yapıtlarıyla hem ilişkisini hem hesaplaşmasını sürdüren, bunlar olmadan yaratıcılığın ve büyük ressamlığın söz konusu olamayacağını düşünen bir fikirle hareket etmiştir.[162]

Doğanın gizemli atmosferine dağılan renk lekeleri soyut bir anlatımın öncülüğünde, kırsal kesimin somut yaşam izlerini sunmaktadır. Mor lekelerden geçen bir üslup köy yaşamına ve gecekondular serisine kadar uzanmaktadır. Sanatçının yapıtlarında rengin görsel etkisi, lekenin soyut yalınlığı, boyanın arıtılmış dokusu, yaşamdan alınan bir görünüm, bir kesitle bütünleşmekte ve lirik, akıcı, duygusal bir anlam yüklenerek doğa, insan, yaşam bağlamını aktarmaktadır. Buralarda izlenen temel değer, doğaya ve yaşama duyulan sevgi ve saygı dolu duyarlılıktır. Doğayı özümlerken öznel değerleri çarpıtmadan, yaşamsallığına yorumsal bir deformasyonun ağırlık kazanacağı kaygısı, Erol'un bu konuya ilişkin birkaç örnekle yetinmesine sebep olmuştur. Sanatçı 1970'lerde gecekondulardan zeytin ağaçlarına, Bodrum Görünümlerinden İstanbul Manzaralarına uzanan resim çalışmalarını aralıksız sürdürmüştür. İlerleyen sanat yıllarında yapıtlarında, güncel bir

---

[161]*Havva Altun (Editör), "Turan Erol"*, Baskı; Haccet Tepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi, Ankara 2011, s.32

[162]Ferit Edgü, *"Görsel Yolculuklar Toplu Sanat Yazıları"*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2011, s.270-271

sorun olan enerji konusuna yer vermiştir. Enerji konusuna yeni bir boyut kazandırmış; aydınlığın ve uygarlığın temel çıkışı olan elektrik enerjisinin taşıyıcı öğeleri çelik direklerin kent görünümüne egemen konumları, sanatçının özgün üslubuyla biçim bulmuştur. Sanatçı bu bağlamda 'kömür' konusunu da incelemiş, 'Kömür Dağıtım Yeri' adlı dizisini oluşturmuştur. Canlı renkli kamyonlar, at arabaları ve resmin ağırlık lekesi olarak kömür kümeleri betimlenmiştir. Sanatçının bu dizisindeki at arabaları ve çoğunlukla beyaz renkte betimlediği atlar, lekeler arasındaki kontraslığı güçlendirmiş ve resimleri doğal bir canlılıkta göstermiştir. Resimlerinde işlediği atlar günlük hayattan kesitler sunmaktadır. Ağır yükler çekmekten zayıf düşmüş bu hayvanlar yorgunluğun ve bitkinliğin simgesi olarak görülebilir. Sanatçının betimlediği atların cılızlığı ve yorgunluğu, izleyiciyi üzüntü ve acıma hissi veren bir duygusallığa sürüklemektedir.[163]

Turan Erol'un Resimlerindeki atlar bu güne kadar atların simgelediği asalet, güç, hız, kahramanlık ve benzeri niteliklerden uzak, salt varlığıyla resmedilmiştir. Bu atların yorgunluğu, zayıflığı ve dönemin gündelik işleriyle meşgul olurken ki halleri sanatçı tarafından pozitif bir bakış açısıyla ele alınarak harika bir tema haline getirilmiştir. O resimlerinde ayırt edici bir detay haline gelen atlar ve at arabalarını bir sahil kasabasında, bir ağaç gölgesinde, bir evin bahçesinde gibi farklı zaman ve mekânlarda birçok kez kullanmıştır.

[163]K. Giray, "Erol Turan", *"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi"*,1. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.478

Resim 3.107. TuranErol, *Kömür Dağıtım Yeri* 1



1985, T.Ü.Y.B, 80x100 cm, Özel Koleksiyon

Resim 3.108. Turan Erol *Kömür Dağıtım Yeri* 2



1986, Tuval Üzerine Pastel, 92x98 cm, Özel Koleksiyon

Resim 3.109. Turan Erol, *Kömür Dağıtım Yeri*nde Ateş Yakanlar 3



1987, T.Ü.Y.B, 90x115 cm, Özel Koleksiyon

Resim 3.110. Turan Erol, *Kömür Dağıtım yeri 4*



1986, T.Ü.Y.B, 80x60 cm, Ayrıntı, Özel koleksiyon

Resim 3.111. Turan Erol, *Firuze, Ev Ve Çitlembik Ağacı*



1989, T.Ü.Y.B, 70x100 cm, Özel Koleksiyon

Resim 3.112. Turan Erol, *Çınar Dibi ve Kırmızı Ev*



1989, T.Ü.Y.B, 70x100 cm, Özel Koleksiyon

3.2.15 Süleyman Saim Tekcan (1940-)

Trabzonlu sanatçı Süleyman Saim Tekcan, 1963 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş Bölümünden mezun olduktan sonra, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde lisans eğitimini, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlilik eğitimini tamamlamıştır. Bir süre İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsünde öğretim görevlisi olarak çalışan sanatçı, 1975'te Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde çalışmaya başlamıştır. Bu kurumda Dekanlık ve Grafik Bölüm Başkanlığı gibi görevlerde bulunan ressam, 1970-71 yıllarında baskı eğitimi üzerine araştırmalar yapmak amacıyla Almanya'ya gitmiştir. Çağdaş Türk Sanatının önemli bir ismi olan Tekcan, Çamlıca Sanat Evi, Artess ve İMOGA-İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi'nin kuruculuğunu yapmanın yanı sıra birçok kurumda da baskı resim atölyelerinin oluşturulmasını sağlamıştır. Sanatçı, Yeditepe Üniversitesi güzel Sanatlar Fakültesi kurucu dekanı olarak da görev yapmıştır. Sanat hayatı boyunca sayısız ödül ve başarı elde etmiş olan ressam 20'si yurt dışında olmak üzere 70'in üzerinde kişisel sergi açmıştır. 2007 yılında yine kurucu dekanlığını yaptığı Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Öğretim üyesi olarak çalışmakta olan sanatçı ayrıca 2004 yılından bu yana, İMOGA-İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi Kurucu Yönetim Kurulu Başkanlığını yapmaktadır. Süleyman Saim Tekcan'ın kendine özgü üslubuyla oluşturduğu eserlerinde araştırmacı ve yenilikçi kişiliği ortaya çıkmaktadır. Sanatçı eserlerini, "Uygarlık", "Rembrandt'a Saygı", "Atlar ve Hatlar" gibi isimler altında toplamıştır. Işık, renk, mekân, kompozisyon, saydamlık gibi resim sanatının temel plastik sorunlarını önemsemiş ve bu unsurlara vurgu yapmıştır. Yağlı boya etkisi veren elek baskı çalışmaları yılların verdiği deneysel birikimlerin ve çalışmaların ürünüdür. Sanatçının özgün ve belirleyici tarzı, yer yer ince bir boya kullanımı, bunların arasında bir zıtlık olarak dokulu yüzeylerin kullanılması, bir boya tabakasının altından diğer bir rengin görülmesini öngören ve alt yüzey tarafından emilmişte tekrar püskürtülüyormuş hissi veren saydam bir kompozisyon sanatçının ayırt edici yönleridir.[164]

Sanatçının eserlerinde Anadolu Hitit güneş kursları, geyik, at, kaligrafik öğeleri ve minyatür gibi tarihsel kültürümüzden simgesel anlamlar taşıyan motiflere dayanan

[164]Hayri Esmer (Koordinatör),*"Süleyman Saim Tekcan", "Türkiye'de Baskı Resme Bakmak,* Anadolu Üniversitesi Yayınları no:2413 Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları no:76,Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesisleri, Eskişehir, Aralık 2011, s.98

desenleri, bir biri üstüne kurumadan uyguladığı zengin renk tonları formlar üzerinde sürekli değişim sağlamakta, biçim kimi yerde renk erimeleriyle dağılırken çok yumuşak geçişler, kimi yerde ise şeffaf alanlar oluşturmaktadır. İçeriğini Anadolu'nun yüzyıllar ötesine uzanan zengin tarihsel birikiminden alan sanatçı, geleneksel olandan aldığını özgün sanatçı bakış açısıyla birleştirerek çağdaş bir teknik oluşturmuştur. Geometrik bölünmeler ve soyut düzenlemelerin yanı sıra hayvan figürlerinde özellikle de at figürlerinde derinlik etkisi dışlanarak yüzeysel formlara dönüşmüştür. Çoğunlukla siyah ve kırmızı bir zemin üzerinde ışığa bağlı olarak resmin içinden dışarı doğru gelişen yapı ve doku zenginliği, içerik benzerlikleri olsa da form farklılıklarıyla çeşitlenmektedir.[165]

Tekcan'ın resimlerinin büyük bir kısmında dikkatleri çeken kompozisyon öğesi atlardır. 1980'li yılların sonundan başlayarak at gerek sanatında gerekse hayatında önemli bir yer almaya başlamıştır. Sanatçı bu yıllarda sık sık at çiftliklerine gitmeye, hafta sonlarını onların arasında geçirmeye ve onların desenlerini çizmeye başlamıştır. Hatta atlara olan tutkusu ona Riva sahillerinde bir çiftlik evi inşa ettirmeye kadar götürmüştür. İstanbul dışında geçirdiği ve boşta kaldığı bütün zamanlarda neredeyse vaktinin tamamını atların arasında geçirmekte olan sanatçı atlara olan tutkusunu şöyle ifade etmektedir.[166]

> "Atlılar ve atlar Ortaçağdan beri tüm sanatçıların ilgi alanına giren bir konu. Sanıyorum atın insandan sonra figür olarak altın kesim dediğimiz ölçütlere uygunluğu, estetik boyutlarının verimliliği beni de etkiledi. Ayrıca kendi kültürümüzle çok bağı var atın. Osmanlı'dan, Orta Asya'dan beri Türk insanı ve atalarının atla bağları sıkı fıkı. O yüzden minyatürümüzde de çok yer alır. Atlar üzerine büyük bir varyasyona girdim, çok değişik şeyler etüt ettim daha da edeceğim. Bunlar bazen yağlıboya, bazen suluboya, bazen özgün baskı teknikleriyle kendi yapılarını oluşturdu. [167] (Uçkan, 1996, s.102)

Süleyman Saim Tekcan'ın minyatürün anatomisine nüfuz etmek için giriştiği deneylerin, yoğun araştırmaların, "Düşsel Notlar"ının atlar dizisinin gelişimde etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Kuşkusuz bu etkiyi abartmamak koşuluyla yansıtmaktadır. Selçuklu ve Osmanlı minyatürlerinde rastlanan çok sayıda canlı rengin kullanıldığı yüzey bezemelerinin, iç desenlerde karmaşık dokular oluşturan motiflerin hatta kaligrafinin resmin içine sızmasının etkisi bu işlerde zaman zaman hissedilmektedir. Ama en önemlisi, bizzat at figürünün minyatürün evrenini kuran temel öğelerden biri olarak ortaya çıkmasıdır. Minyatürlerde at bu evrene dinamizm getirirken geçmişimizde insanla at arasında var olmuş efsanevi ilişki yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Gerek "Atlar ve

---

[165] Ayla Ersoy, *"Günümüz Türk Resim Sanatı 1950'den 2000'e"*,Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998, s.172

[166] Özgür Uçkan, *"Süleyman Saim Tekcan"*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1996, s.102

[167] Uçkan, 1996, s.102

atlılar" serisi gerekse daha sonra at figürü ekseninde gelişen farklı tekniklerde oluşturulmuş işler bu geçmişe referanslarla yüklüdür. "Atlar ve Atlılar" önceki soyutlamaya dayalı serigrafilerden farklı olarak, iç ışığı güçlendirecek bir biçimde karanlık bölgelerden merkeze doğru giderek aydınlanan haleler yaratarak üst üste çalışılmış şeffaf bir renk düzeniyle kurulan merkezi figürün ön plana çıktığı yalın bir kompozisyon düzlemine sahiptir. Doku zenginliği figürün iç desenlerinde yoğunlaşmaktadır. Tekcan'ın diğer işlerinde rastladığımız kaligrafik ritmi hatırlatan ve gravürlerinde kaligrafinin iç desen olarak kullanımının ipuçlarını veren iç içe geçmiş karmaşık çizgisel formlar, bir birinin üstüne binen ustaca renk modülasyonlarıyla ışıklı hareket çizgileri oluşturarak atların ve atlıların gövdelerini saf ışık hareket kitlelerine dönüştürmektedir. [168]

Sanatçının büyük bir titizlikle oluşturduğu eserlerinde, atlar teknik ve üslupsal açıdan ayırt edicilik ve özgünlük içindedir. Sanatçının içsel yolculuğunun bir simgesi haline gelen at figürü, günümüzde hale Tekcan tarafından resmedilmeye devam etmektedir.

Resim 3.113. S. Saim Tekcan, *Kan Kırmızı Ve Buz Beyaz*



1995, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 85x110 cm.

[168]Özgür Uçkan, *"Süleyman Saim Tekcan"*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1996, s.102

Resim 3.114. S. S. Tekcan, *At ve Uygarlık Buluşması I*



1982, T.Ü.Y.B, 80x110 cm

Resim 3.115.S. S. Tekcan, *At ve Uygarlık Buluşması II*



1982, T.Ü.Y.B, 80x110

Resim 3.116.S. S. Tekcan, *Tek At*



1994, Kâğıt Üzerine Renkli Kuru Kalem, 85x50 cm

Resim 3.117. S. S. Tekcan, *Mavi At*



1994, Suluboya, 60x80 cm

3.2.16 Jale Nejdet Erzen (1943-)

Erzen, Türk ressam, eğitimci ve sanat eleştirmenidir. Figürü temel alan resimleri ve sanat yazıları ile tanınmaktadır. Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nden mezun olan Erzen iki yıl süre ile İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü'ne devam ettikten sonra 1968 de Los Angeles'a gitmiştir. Yükseköğrenim gördüğü Sanat Merkezi Tasarım Yüksek Okulu'nun (Art Center College Of Design) Güzel Sanatlar Bölümünde Gerçeküstücülük akımının ilk izleyicilerinden ve Batı Kıyısındaki ilk soyut ressam sayılan Lorser Feitelson'ın (1898-1978) Öğrencisi olmuştur. Yaklaşık yedi yıl süren eğitimini yüksek lisans derecesiyle tamamlayarak 1974'te Hunter College'de sanat tarihi derslerini izledikten sonra Türkiye'ye dönmüş ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde göreve başlamıştır. Sanatçı kimliğinin oluşumunda aldığı yoğun sanat eğitiminin yanı sıra, sanat tarihi (özellikle Batı Resim Sanatı) eleştirisi ve estetiği önemli rol oynamıştır. Yurt dışında olduğu dönemlerde Avrupa ve Amerika sanatının verilerini düzenleyen ve değerlendiren çeşitli müzelerde araştırmalar yapmış; Batı resim sanatının figür geleneğini yıllarca incelemiş ve bunu resimlerine sindirmiştir. Figür üzerinde estetik açıdan biçim çözümlemeleri yapan ve felsefeyle yakından ilgilenene Erzen, figürün çeşitli anlam ve gizil gücünü kavramak için farklı yorumlamalara dayanan çizimler gerçekleştirmiştir. Delacroix, El Gereco, Michelangelo, H. Moore ve Picasso'nun yapıtları figür kaynaklı araştırmalarında sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Resimlerinde ağırlıkta olan figür, yoğun bir devinim içindedir. Erzen için vücut daha genel ve evrensel bir konu olmuştur. Sanatçı yüzü hiç betimlemeden vücudu bir portre olarak kullanmaktadır. Hem duyguyu, hem aklı bir arada yürütmeye çalışan ikilem, resminde de belirgindir. Dışavurumcu tavrının (Dışavurumculuk) temelinde güçlü bir strüktür yatar. Serbest fırça darbelerindeki akıcılık ve tuval üstündeki hızlı kesintisiz hareket, resminin ana öğelerinden biridir ve resme kendine özgü bir ritim kazandırmaktadır.[169]

Erzen'e göre resmi yorumlamak ile gördüklerini yorumlamak arasında sıkı bir ilişki vardır. Sanatçı insan bedeninin hareketini ve mekân içindeki dinamizmini biçimlendirirken gerek formların serbest ve elastik hareketi ile gerekse fırça vuruşlarının yarattığı dokular ve ritimler ile resminde bir tür soyutlama oluşturmaktadır. Bu nedenle resmin içeriği ilk bakışta kendini ele vermez; resimler zaman içinde kendini deşifre etmektedir. Bu süreç ise

[169] B. Pelvanoğlu, "Erzen Jale Nejdet", *"Eczacıbaşı sanat Ansiklopedisi"*, 1. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s. 481-482

bakan kişinin resimdeki harekete, dinamizme, canlılığa katılması için elzemdir. Sanatçının resim tekniğinde fırça darbeleri müzikte olduğu gibi, ya da denizin dalgaları gibi birbirlerini şartlandırıp, adeta bir sonraki çizgiyi koşullandırmaktadır. Resimlerinde mekânsal derinlik, ya da perspektif aramasa da, çizgilerle oluşan dokular, dalgalanan inişli çıkışlı yüzeyler resmin mekânsal bütünlüğünü oluşturmaktadır. Bu tür hareketlerin, derinlik yanılsamasından daha etkili olduğunu ve izleyenle resim arasında yaşantısal bir yakınlık doğurduğunu savunmaktadır. Sanatçının eserlerinde başlıca iki tür içerik gözlenmektedir. Beden ve doğa. Biçimler farklı olsa da, doğayı yeryüzünün bedeni gibi anlamlandıran sanatçı, hareketli, değişken, akışkan biçimleriyle deniz ve dağların bir bedenden farklı olmadığını düşünmektedir. Doğa resimlerinde hareketlerin tuval üzerindeki değişimleri kadar o, renklerden de esinlenmiştir. Renk doğadan kaynaklanan bir nitelik ve doğanın hallerini ifade ederken ruh halimizi derinden etkilemektedir. Sanatçı figürün ön planda olduğu resimlerinde rengi ikinci planda tutmuştur; siyah beyaz ve monokrom fırça darbeleri ile daha ziyade salt yaşamsal bir canlılığı ifade etmek istemiştir. Doğa resimlerinde ise renk ön plandadır ve fırça vuruşlarını etkileyen renktir. Doğadaki hareketleri renk kontrastları ya da kroma ile belirtmek istemiştir. Doğadaki biçimleri belirleyen de renk ilişkileridir, renk ve ışık tonaliteleri ruh hallerinin sembolleri gibi belirmektedir. [170]

Erzen'in resimlerindeki en belirgin figürlerden biri kuşkusuz atlardır. Başarılarla dolu kariyeri boyunca sanatçı atı konu aldığı birçok resim oluşturmuştur. Atlara olan bağlılığı ve sevgisini sanatçı kendisi şu şekilde açıklamaktadır.

> Atlar en büyük tutkularımdan. Çocukluğumdan beri atlar benim için izah edemediğim şekilde değerli oldu. 1974'de Ankara'ya yerleştiğimden beri atım oldu ve her gün ata bindim. Atlar doğanın en güzel biçimlerine, en anlamlı hareketlerine sahip hayvanlar; güçleri yanında sabırları, sessiz anlayışları, insana yakınlıkları sihirli bir çekicilik taşıyor. Birçok resmimde atları kullandım, insan bedeninin biçimleri ile atların eşsiz bir uyumu var; atların insanlarla ilişkisi resim tarihinde de önemli bir yer tutuyor. Gericault'nun, Delacroix'nın atları büyülü bir dinamizm ve gizem taşıyor; Picasso'nun atları ise güç ve dinginlik sembolü. Atlar o kadar çok anlam ve nitelik taşıyor ki her ressam onları farklı anlatabilmiş. Ancak, bazı ilişkileri, duygu ve anlamları sözlere dökmek imkânsız, onların sözlerden önce ve sözler ötesi, insanın en erken tarihinden beri oluşan anlamları var. Bu nedenle atlar yaşamımda ne denli önemli yer tutsa da bunu sözlerle ifade edemem, ancak resim ve derinden aktardığı anlamlarla bu değerler ifade edilebilir ve yorumlanabilir."[171] (Erzen, 2014, s. 9)

---

[170] Jale Nejdet Erzen, *"Resim Dünyamda Bir Gezinti"*, Anka Sanat, Jale Nejdet Erzen Resim Sergi Kataloğu, Ankara 2014, s.5-9

[171] Jale Nejdet Erzen, *"Resim Düny…"*, 2014, s. 9

Erzen, tarih öncesi devirlerden günümüze kadar olan dönemde şartlar ve koşullar, hayatlar ve zamanlar değişse bile atın sanatın içinde her daim var olduğunu belirtirken her sanatçının ata farklı bir anlam yüklediğinin altını çizmektedir. Sanatçı sözlerden çok ata olan bağlılığı ve tutkusunu, yoğun bir devinim ve ritmik bir uyum içinde yansıtmaktadır. Bazen çok renkli bazen de gri tonlardan oluşturduğu paletinde atlar çekici bir güzellikte resmedilmiştir.

Resim 3.118. Jale Nejdet Erzen, *Dörtnala*



2014, T.Ü.Y.B, 125x225 cm

Resim 3.119. Jale Nejdet Erzen, *Atlar*



2010, T.Ü.Y.B, 90x90 cm

BÖLÜM IV

PROJE ÇALIŞMALARI





At benim için yeryüzünde yaratılmış hayvanların en güzelidir. Atların karakterlerindeki insani yön, onların sonsuz sadakati ve dostluğu bu hayvanlara duyduğum yoğun sevginin sadece bir parçasıdır. Atların cesur, hızlı, kıvrak ve atılgan olması kadar, sahibine olan yoğun bağı, karşılıksız sevgisi ve itaatkârlığı da insanlar ve atlar arasında güçlü bir bağ kurulmasını sağlamıştır. Atlar her durumda sahibini memnun etmeye çabalar. Yorgunluğa bakmaksızın kendini çatlatmak pahasına da olsa bütün gayret ve kuvvetiyle itaat uğruna koşarlar ve çalışırlar. Sahibine olan sevgisi ve uyumu kendini heba edecek kadar güçlü olması bu hayvanları özel ve değerli kılmaktadır. Atların huy güzelliği kadar eşsiz olan fiziki güzellikleri onları izlemesi güzel, estetik bir imgeye dönüştürmektedir. İnsanların asalet, zarafet, soyluluk, gibi üstün karakter özelliklerini atlarla bütünleştirmesi onların hareket, karakter ve vücut güzelliğinin kusursuz uyumundan kaynaklanmaktadır.

Atların doğasından gelen güzellikleri onları sadece plastik sanatlarda değil, sanatın her alanında konu ve tema haline getirmektedir. Edebi sanatlarda da bu güne kadar atların konu olduğu birçok roman, şiir vb. örnekler verilmiştir. Bu konuda Kısakürek'in "Ata Senfoni" kitabında yaptığı at betimlemesi oldukça etkileyicidir.

> "Cemaddan (Ruhu olmayan cansız madde, cisim) nebata (Bitki), nebattan hayvana, hayvandan insana namütenahiliğe (Sonsuz olma durumu) akan terraki (İlerleme) hamlesinin en çilekeş memuru insana ve insandaki manevi fatihlik cehdine (Çaba) Allah'ın en fazla yakıştırdığı bedii (Güzellik ölçütlerine uyan) ifade ve bu ifade içinde sayısız fayda…
>
> At edebiyat fatihi insanın göz ve estetik planında, bütün çizgileri, hareketleri ve kabiliyetleriyle en ihtişamlı kahramanlık sembolü…"[172] (Kısakürek, 2000, s.10)

[172]N. Fazıl Kısakürek, *"Ata Senfoni"*, Türkiye Jokey Kulübü Yayınlar, İstanbul 2000, s.10

Atın insana sağladığı yararlar, gördüğü işler veya biyolojisi değil, insana nasıl göründüğü ve neler hissettirdiği yönü beni daha çok etkilemektedir. Küçük yaşlardan itibaren hayranlıkla seyrettiğim atlar bu gün bu satırların oluşmasını sağlamıştır. Yaradılışları itibariyle zarif, estetik, asil ve güçlü olan bu hayvanlar, insan üzerinde âdeta kendi ruhundan bir parça taşıdığı hissi veren karmaşık ve mistik bir duygu oluşturmaktadır. Çocukluk yıllarından itibaren dinlediğim birçok masalda, okuduğum birçok kitapta, izlediğim birçok filmde atlar hep var olmuştur.

"Atlara Fısıldayan Adam" ve "Savaş Atı" gibi atın başrolde olduğu filmlerde izlediğim, atlarla insanlar arasındaki etkileyici bağ mükemmel bir yansımadır. Necip Fazıl Kısakürek" Ata Senfoni" adlı kitabında insan ve at arsındaki kutsal yoldaşlığı, kusursuz bir betimlemeyle anlatmaktadır. Abbas Sayer'in Dünyayı bir atın gözünden anlattığı "Yılkı Atı" adlı kitabındaki dramatik çaresizlik atları konu alan etkileyici kitaplardandır. Delacroix'in resimlerinde gördüğüm tuvale sığmayan dörtnala doludizgin atlar, Nazım Hikmet'in şiirlerindeki "Rüzgâr Kanatlı Atlılar", Melih Cevdet Anday'ın "Troyo Önünde Atlar" şiirinde bahsettiği ruhları olan atlar ve bunlara benzer yazılmış, çizilmiş, söylenmiş birçok at konulu yayınlar onların resimlerime yansımasında oldukça etkili olmuştur.

Yüzyıllar boyunca atlar insanlara sadece faydacı bir çıkar sağlamamış, insanların kendini güvende hissetmesini sağlayan, insanlarla bütünleşmiş bir yol arkadaşı olmuştur. Kazanılan birçok zaferde, bilinen birçok kahramanlık efsanelerinde insanlar kadar büyük bir rolü olan bu yol arkadaşı hayvanlar tanrının insanlığa olan en özel hediyelerinden biridir. At üstünde dörtnala koşulan yollar, kimi zaman özgürlüğe açılan kapıların simgesi, kimi zaman yeni bir hayatın başlangıcı olmuştur. Büyük imparatorların ya da kahramanların at üstünde tutuştuğu çetin mücadelelerin başarısı atlarla gelen zaferlerdir. Gerek tarihte gerçekten var olmuş gerekse senaryo olarak anlatılan ve ya yazılan çok sayıda hikâyede korkusuzca üstünde taşıdığı insanla bütünleşip çarpışan atlar cesaretin simgesi sayılmaktadır.

Ruhen bu denli kusursuz ve insani bir yanı olan bu hayvanların beden güzelliklerinin de etkileyiciliği tartışmasız bir gerçektir. En ufak bir hareketlenmede kırılacakmış hissi veren ince ve naif dört tane bacağın, görünenin aksine çok güçlü ve hızlı olması yaratılışlarından gelen bir mucizedir. Bu mucizevî bacakların üzerinde dünyanın en uyumlu gövdesi, en kibar boynuyla en görkemli kafası vardır. Atlar bütün bunlarının

yanında ışıl ışıl parlayan kürkleriyle ve ipek gibi yeleleri ve kuyruklarıyla estetiğin ve asaletin simgesi sayılırken yürüyüşlerindeki incelikle de zarafetin simgesi olmuşlardır.

Böylesi güzelliğe sahip olan atların hareketlerindeki devinim, belirgin, çevik ve anlaşılır hatlara sahip anatomileri ve yürüyüşlerindeki soyluluk onların resimlerini yapma dürtüsü oluşturmuştur. Bu duyguyla birçok at çiftliğini ziyaret ederek onlarla bire bir vakit geçirmek, onları daha yakından tanımamı ve daha da çok sevmemi sağlamıştır.

4.1. Yılkı Atları

Resim 4.120.Ş.Gül Karabıyık**,** *Yılkı Atları*



2014, T.Ü.Y.B, 70x100 cm

At hayran olunası güzellikte asil ve zarif bir hayvandır. Bu fikirde olan birçok Sanatçı da 'at' üstüne çok fazla konu yazmış, çizmiş, oymuş ve söylemiştir.

Bu resim, Sayar'ın "Yılkı Atı" adlı kitabını okumuş olmamdan kaynaklanan, bir bilinçaltı betimlenmesiyle oluşmuştur. Kitapta yıllarca sahiplerine sayısız fayda sağlayan, namı her yere yayılmış çok güzel bir kısrağın nasıl yılkı olduğu anlatılmaktadır. Yıllarca sahibine birçok yarış kazandırmış ve her türlü işe koşulmuş bir kısrak biraz yaşlanıp güçten düşünce, vicdansız sahibi tarafından olumsuz maddi şartlar bahane edilerek, kışların çok çetin geçtiği bir coğrafyada kapı dışarı edilmektedir. Bunca zaman evcil bir hayat yaşamış bu narin kısrağın zor koşullar karşısında hayatta kalma mücadelesini bir atın gözünden anlatan yazar onlara olan ilgimin daha da artmasını sağlamıştır.

Yılkı atlarının kaderi çoğunlukla bu bahaneyle gelişmiştir. Anadolu köylüleri aslında ihtiyaç duydukları atları besleyecek maddi imkân olmadığı için onları kış aylarında doğaya kendi kendine yiyecek bulup yaşayabilmesi için salmıştır. Köylüler bunu, sıcak mevsimlerin gelmesiyle onları tekrar bulup getirme fikriyle yapmaktadır. Bunun dışında hayvanın yaşlanması ve iş göremez bir hal alması da bir etkendir. Bu kaderi paylaşan atlar

doğada birbirini bulmakta ve guruplar oluşturmaktadır. Bu guruplardaki atların çiftleşmesiyle doğan atlarla birlikte, guruplar büyümüş ve yabanileşmiştir. Yani ‘yılkı’, kışın doğaya salınan atlara ve doğadaki başıboş ve yabani atlara verilen isimdir.

Yılkı atlarının zor hayta kalma mücadelesinin betimlendiği resimde, atların yalnızlığı, doğa içinde tek başına bırakılışlarının etkisi, tuvalde büyük boşluklar içinde ele alınarak vurgulanmıştır. Bir arada görülmelerine karşın onları bekleyen zorluklara dikkat çekilmiştir. Resimde kırmızı ve sarı gibi sıcak renklerin geniş yüzeylerdeki yoğun kullanımı ritmik bir enerji ile kışın, karın ve buzun soğuk renklerine bir gönderme yapmaktadır.

4.2. Karda Beyaz Yılkılar

Resim 4.121.Ş. Gül Karabıyık, *Karda Beyaz Yılkılar*



2013-14, T.Ü.Y.B, 110x130 cm

"Azgın tipi yılkıları bir yerde durdurmuyordu. Bir kuytudan birine telaşlı bir yolculuk başladı. Yürüyüş soğuğun etkisini azaltıyor, bir dakikalık duruş soğuğu iliklere işletiyordu. Sabaha denk başlarını öne eğip bir ot artığı kopartmadılar. Kuytu koyu gittiler geldiler. Bazen yel tutan düzlüğe çıkmak zorunda kaldılar.[173]

Bu satırlar resmin betimlemesinin az da olsa açıklamasıdır. Sayar'ın 'Yılkı Atı' Kitabından bir sahne, karlı ve fırtınalı bir gecenin içinde yaşam mücadelesi veren atlar resmin ilham kaynağı olmuştur. İnsanlar üzerinde mutlaka duygusal bir iz bırakan bu hayvanların, dostluk bağıyla birbirine bağlanarak verdikleri yaşam mücadelesi mucizevî bir durumdur. Soğuk ve karlı bir gecede ay ışığı, kar ve bu karlar üzerindeki süt beyaz yılkı atları adeta geceyi aydınlatmaktadır. Karanlığın içinde karlara bata çıka ama ağır, sakin ve kendinden emin bir şekilde uçsuz bozkırda ilerleyen bu beyaz atlar ışığın, umudun, gücün ve cesaretin simgesidir.

[173]Abbas Sayar , *"Yılkı Atı"*, 20. Basım, Ötüken Yayınları, İstanbul 2013, s.69

Karanlık bir gecede birbirini kollayan, dostluk bağıyla bağlanmış bu hayvanların anlatıldığı resimde soğuk renkler hâkimdir. Yoğun fırça vuruşları ve kalın boya tabakasıyla soğuğun ve fırtınanın şiddeti vurgulanmıştır. Aynı renklerin tonlarının kullanıldığı tuval renk açısından uyum ve dinginlik içinde olsa da gecenin ve bozkırın soğuğu pentür etkileriyle güçlendirilmiştir.

4.3. Siyah İnci

Resim 4.122.Ş. Gül Karabıyık, *Siyah İnci*



2014, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x100 cm

Tarihsel süreç boyunca Arap atı güzellik, akıl, cesaret, dayanıklılık ve duygusallık kavramları ile özdeşleşmiş bir türdür. Varoluşlarından beri insanlar ile yakın ve duygusal bir bağ kurmaktadır. Arap atları doğdukları andan itibaren insanlara son derece alışkın bir ırktır ve bu özellikleri onları daha da sevilesi kılmaktadır.

Siyah rengin yeryüzünde bu kadar yakıştığı başka bir canlı düşünülemez. Siyah rengin asaleti birde bu zarif hayvanlarla buluşunca ortaya çıkan görsellik resmedilmeye değerdir. Arap atlarının diğer at ırklarına oranla daha küçük ama daha kıvrak bedenleri kendi cinsine özgü sürmeli gözleri ve ışıldayan parlak kürkleri onları mükemmel bir resim öğesi haline getirmektedir. Bütün bu estetik algıların birleşmesiyle ortaya çıkmış, güzelliğin ve asaletin simgesi sayılan bir portredir 'Siyah İnci'.

Teknik anlamda diğer resimlerden farklı ve çeşitli bir resimdir. Toz pastel, füzen, yağlı boya ve kolaj tekniklerinin birleşimiyle oluşan resimde hareketli ve keskin bir arka plan içinde beliren siyah at yumuşak geçişlerle kaynaştırılmıştır.

4.4. Pamuk Kız

Resim 4.123. Ş. Gül Karabıyık, *Pamuk Kız*



2013, T.Ü.Y.B, 90x100 cm

Türk kültüründe atlara üzerlerinde taşıdıkları renklere, benek veya buna benzer işaretlere yani nişanelerine, vücut biçimlerine, yürüyüş ve koşma özelliklerine, huylarına, yaptıkları işlere ve yaşlarına göre çeşitli isimler verilmektedir. Bu resimdeki güzel ve genç kısrakta adını karakterinden ve renginden almıştır. 'Pamuk Kız' isminden anlaşıldığı gibi bembeyaz ve yaşadığı çiftlikte hareketleri, sakinliği ve uysallığıyla dikkat çeken bir attır. Mahcup ve ürkek bir şekilde etrafı süzen bu at insan üzerinde engellenemeyen bir şefkat duygusu oluşturmaktadır. Onun derin bakışlarındaki yalnızlık ve uzaklık hissi bir tuvale resim olacak kadar etkileyicidir. Pamuk Kız'ın oluşturduğu duygusallık, içsellik teması içinde işlenmiş yalnızlık, tutsaklık veya özlem gibi duyguların simgesi olmuştur.

Resimde teknik açıdan belirgin bir farklılık görülmese de; yer yer büyük yer yer küçük şekillerde kullanılmış tuş etkileri empresyonist bir yaklaşımın yansımasıdır. Gerçeğe uygun renk ve biçim düzenlemeleriyle özü bozmadan Pamuk Kız'ın durgunluğu, sakinliği ve yalnızlığı vurgulanmıştır.

4.5. Kızıl At

Resim 4.124. Ş. Gül Karabıyık, *Kızıl At*



2013, T.Ü.Y.B, 100x120 cm

"Atlılar atlılar kızıl atlılar,
atları rüzgâr kanatlılar!
Atları rüzgâr kanat...
Atları rüzgâr...
Atları...
At..." [174] (Hikmet, 2015, s,)

N. Hikmet'in 'Salkımsöğüt' şiirinde bahsettiği kızıl atlılar ve rüzgâr kanatlı kızıl atları, bu resmin oluşmasında çok etkili olmuştur. Şiir de anlatılan atlar, atlılar şiirsel anlatımın gücüyle insanın iç dünyasını tetikleyen ve heyecanlandıran bir söylemdir. İnsan duyguları üzerinde bu denli etkili olan bu satırlardaki güçlü, hızlı, kızıl ve at gibi atların, görsel algısı bu resme yansımaktadır.

Resimdeki atın rengi, iri, güçlü ve sağlıklı oluşu temayla bütünlük sağlamaktadır. Resmin arka planında yatay ve dikey şekilde geniş fırça vuruşlarıyla birbirine kaynaşmış sıcak ve soğuk renler hareketli ve uyumlu bir devinim halindedir. Kırmızı rengin dikkat çekici yoğunlukta kullanılması kızıl atların mistik mekânını simgelemektedir.

[174] Nazım Hikmet, *"Nazım Hikmet Bütün Şiirleri",* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015

4.6. Bozkır Atı

Resim 4.125. Ş. Gül Karabıyık, *Bozkır Atı*



2014, T.Ü.Y.B, 70x100 cm

Türklerin ve Türk atlarının köklü geçmişine baktığımızda atların savaşlar, sosyal hayat ve hatta dini inanışlarla ne denli içli dışlı olduğu çok nettir. Orta Asya bozkırlarında göçebe olarak yüzyıllarca yaşayan Türklerin atlarına olan bağlılığı ve bağımlılığı kültürlerinin oluşum ve gelişimine de yerleşmiştir. Orta Asya da doğan Türklerin kadın erkek ayırt etmeksizin, çok küçük yaşlardan itibaren at üstünde yetişmesi 'Atlı göçebe toplumu' adına layık bir kültür olduklarını açıklamaktadır. Türk adıyla bütünleşen atlarını kendi öz kültürlerindeki motiflerle süsleyen ve etnik aksesuarlarla zenginleştiren Türklerin atları resimsel materyal açısından da çeşitlilik göstermektedir. Bu resimde Türklere özgü izler ve etkiler anlaşılır bir biçimde görülmektedir. Türklerin doğum, ölüm, düğün, zafer vb. her türlü törenlerinde yer alan atların, Türkler için önemi çok etkileyici bir gerçektir. Türkler ve atlarıyla aralarındaki bu sevgi bağı resim unsuru olarak kullanılmıştır.

Türk Kadınlarının kendilerini süslemek için kullandıkları boncukları, püsküllleri ve nazarlıkları atlarını süslemek için kullanmaları da resme yansımış ve resme görsel zenginlik kazandırmıştır. Kültürel renklerin ve objelerin yoğun olarak kullanıldığı resimde oryantalist bir sıcaklık hissedilmekte, boyanın akışkan ve transparan biçimde vurulduğu kısımlar ise resme hareketli bir canlılık kazandırmaktadır.

4.7. Artık O Bir Yılkı Atı

Resim 4.126. Ş. Gül Karabıyık, *Artık O Bir Yılkı Atı*



2015, T.Ü.Y.B, 70x100 cm

TRT Belgesel, kanalında izlediğim "Yılkı Atları Belgeseli" bu resmin oluşmasındaki en önemli faktördür.

Gönülsüzde olsa sahibi tarafından doğanın merhametine, açlığa, susuzluğa ve acı soğuklara bir bakıma ölüme terk edilen atların hikâyesi anlatılmaktadır.

> Sahibi önde o arkada, terk edilmeye götürülüyor yılkı atı. Doğup, büyüdüğü köyün kilometrelerce uzağına, daha önce hiç bilmediği bir coğrafyaya. Terk edileceğini anlamış mıdır bilinmez, bir şeylerin yanlış gittiğinin farkında. Gitmekten başka çaresi yoktur yılkı atının. Bütün ova ıssızlaşır birden, kararsız adımlar atar, geri çağıran yok, iyice emin olur o terk edilmiştir. Özgürdür artık. Yanlış zamanda gelen bir özgürlüğün anlamı var mıdır? Henüz kimse bilmiyor, onu bekleyen doğa bile"[175] (Yılkı Atları, Belgesel 2011)

Belgeselde geçen bu duygusal anlatım yılkı atları için oldukça üzücü, etkileyici ve macera dolu bir serüvenin başlangıcıdır. İnsanlarla yıllardır bir birine can yoldaşı olan bu güzel hayvanların yılkılık kaderi, bu süreçte doğaya uyum sağlama çabaları ve kendileriyle aynı kaderi taşıyan diğer yılkılarla kurdukları derin bağ resmedilmeye değecek birçok resim unsuru ve duygusal tema içermektedir.

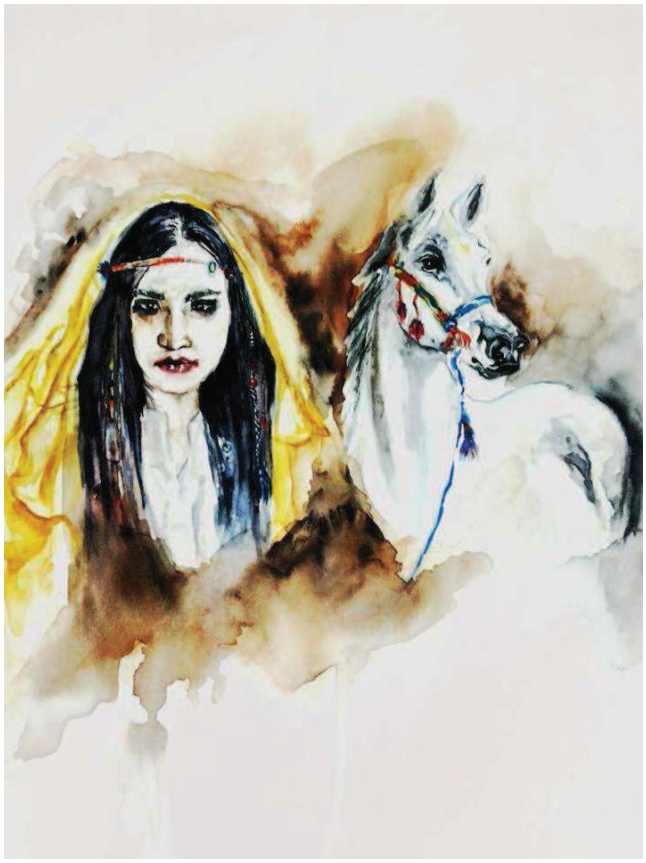
---

[175] Yönetmen, Oben Aras, Yapım Koordinatörü, Bayram Ali Yalgın, *"Yılkı Atları"* (Belgesel), Modern Yapımlar Tv. Film Yapım Hizmetleri, 2011

Resimde Kış mevsimin gelmesiyle doğaya salınan bir yılkı atının o ilk andaki anlamsız özgürlüğü ve bocalayışı betimlenmektedir. Köyün arkada bir siluet şeklinde kalması ve gökyüzündeki karanlık bulutlar güçlü bir perspektifle anlatılmaktadır. Geniş yüzey alanlarının gökyüzü, ova ve dağlarla kaplı olması ve bu alanların geniş fırça vuruşlarıyla belirlenmesi mekâna doğal bir doluluk kazandırmıştır. Özellikle dikey çizgiler halinde işlenmiş belli belirsiz fırça izleri hareketli bir düzen içinde olsa da etrafın sakinliği ve sessizliği yumuşak renk geçişlerinden hissedilmektedir.

4.8. Türk Kızı ve Atı

Resim 4.127 Ş. Gül Karabıyık, "*Türk Kızı ve Atı* "



2015, Kâğıt, Suluboya, 35x25 cm

Atların nefes almak kadar gerekli olduğu Orta Asya Türk kültüründe her bireyin üç dört yaşlarından itibaren ata binmesi ve sahip olması Türkler için atın önemini göstermektedir. Türkler yaptıkları her işte atlardan sayısız fayda sağlamanın yanında, atlarını evlatları gibi sevmiş ve önem göstermiştir. Atlarıyla kurdukları derin bağ, tıpkı bir aynadaki yansıma gibidir; yani ruhları birbirine çok benzeyen iki farklı canlının kusursuz uyumudur. Atlarını bu denli seven bireylerden oluşan Türk toplumlarının kültür ve sanat yaşamında at yoğun bir şekilde görülmektedir.

Bu resimde Türklerle özdeşleşmiş olan atların Türk motifleriyle bezenerek Türkler için önemine vurgu yapılmıştır. Kıraç bozkır renklerinin hâkim olduğu resim merkezden etrafa doğru yayılan su patlamalarıyla zenginleştirilerek mekândaki boşluğu doldurmaktadır. Portrelerdeki ayrıntıcı detaylar incelikle işlenerek yansıtılmıştır.

4.9. Güçlü Atın Portresi

Resim.128 Ş. Gül Karabıyık, *"Güçlü Atın Portresi"*



2014, Kâğıt, Suluboya, 21x29.7 cm

Atların vücut ve karakter güzelliklerinin yanında çok zeki ve dikkatli olmaları onları insanlar tarafından en sevilen hayvan yapan bir başka özelliktir.

Dikilmiş kulakları ve keskin gözleriyle kaldırdığı boynundan önemli bir olaya dikkat kesilmiş olduğu anlaşılan bu atın güçlü duruşu resmedilmeye layık estetik bir imgedir. Duruşundan güç, hız, cesaret ve güven akan bu hayvanın kendinden emin salınışı oldukça etkileyicidir.

Suluboya tekniğiyle özünden çok uzaklaşmadan oluşturulan resmin portresinde yer yer ince ayrıntılar görülse de, arka planda soft su baloncuklarının oluşturduğu bir ahenk vardır.

4.10. Zamansız ve Mekânsız At

Resim.129 Ş. Gül Karabıyık, *Zamansız ve Mekânsız At*



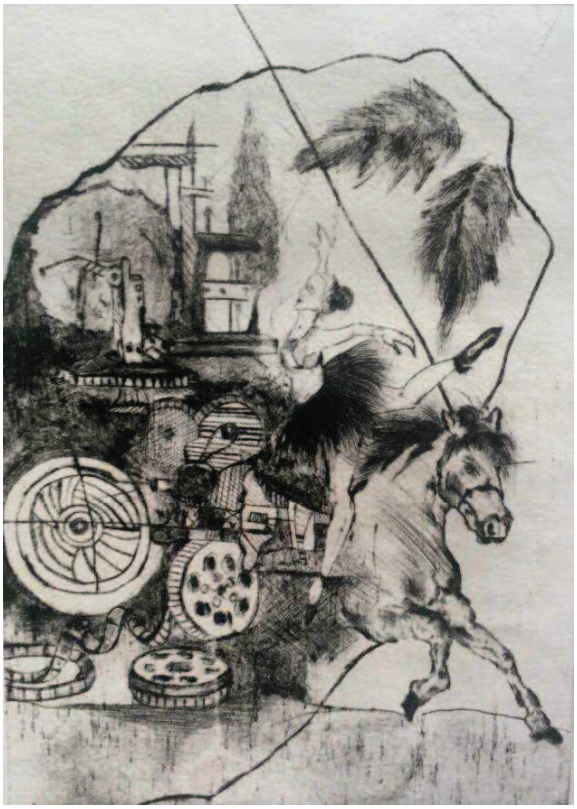
2013, Özgün Baskı, Gravür, 19x29.5 cm

Atların ait olduğu kesin sınırlarla belirlenmiş herhangi bir mekân ve zaman yoktur. Atlar her zaman doğada, köylerde ve şehirlerde insanoğlunun şartlarına uyum göstererek yaşamıştır. Bu yaşayışın İnsanlık tarihinden daha eski olduğu düşünülürse atların zamana sığmayan varlıkları yadsınamaz bir gerçektir. Kuşkusuz yy.lar önce atların insanlar için daha hayati önem taşıdığı doğrudur. Zaman ve teknolojinin değişmesiyle atların taşıdığı hayati önem yerini geçmişin hatırına, asaletin zarafetin ve soyluluğun simgesi olan değerli bir hayvana bırakmıştır.

Şartlarla ve zamanla değişen şehirlere uyum sağlamaya çalışan atlar şehrin, kalabalığın ve gürültünün içinde savrulmakta ve değersizleşmektedir. Bu arada kalmışlık duygusu resimdeki atın yüzünden anlaşılmaktadır. Yaşadığı kaos bir tarafı kırsal diğer tarafı şehir içinde betimlenmiş karmaşık çizgilerin yoğun kullanıldığı arka plandan hissedilmektedir.

4.10.a Kaostan Kaçan At

Resim. 130. Ş. Gül Karabıyık, *"Şehirden Kaçan At"*



2014, Özgün Baskı, Gravür, 29x20.7 cm

Kalabalık Şehirlerin korkunç gürültüsünde ve yoğunluğunda ait olduğu doğaya gitmek isteyen bir atın kaçışı simgelenmiştir. Kuşkusuz sahiplerine gönülden bağlı ve itaatkâr olan bu hayvanların şehir hayatında yaşamak zorunda kalmaları bu hayattan hoşlandıkları anlamına gelmez.

Resimde sarmallar halinde oluşturulmuş karışık nesnelerin iç içe ve karmaşık birlikteliği, görünmeyen bir fanusun içine hapsedilmiş biçimde betimlenmiştir. Bütün bu karmaşadan dörtnala uzaklaşmak isteyen bir at şeffaf fanusu delip kaçmaktadır. Kaosun ve kalabalığın olduğu alanlar koyu renk, leke ve çizgilerle hissettirilmiş, özgürlüğe açılan geniş yüzey alanları ise beyaz boşluklara gösterilmiştir.

Resim 131. Ş Gül Karabıyık, "*Tek At"*



2013, Kâğıt, Toz Pastel, 20x20.9

Resim 132. Ş. Gül Karabıyık, *"At"*



2013, Kâğıt, Toz Pastel, 21x29.7 cm

SONUÇ

Atların yeryüzündeki varlıklarının bulunan fosillerden ne denli eski olduğu bilinmektedir. İnsanoğluyla olan derin bağı ise tarih öncesi dönemlerde ilk insanların bıraktığı izlerden gözlemlenmiştir. İlkel kavimlerden başlayarak tarihin her döneminde, dünyanın hemen hemen her coğrafyasında insanlarla mükemmel bir uyum içinde olan atların, hayatın akışı sırasındaki varlığı, toplumların kültürüne, sanatına, toplumsal yapısına hatta dini inanışlarına kadar işlemiştir.

Atların insanlarla olan bu yakınlığı, toplumların kültürlerinin şekillenmesinde oldukça etkilidir. Atların insanlık tarihindeki yeri doldurulamaz varlığı hiç eksilmeden sürdüğü için sanatın her alanında da karşımıza çıkması doğal bir oluşumdur. At figürü resim sanatında da sürekli bir döngü içinde işlenmiştir. Yüzyıllar boyunca değişen ve gelişen sanat dünyası içinde yerinin sağlamlığını her zaman koruyan atlar sayısız ressam tarafından yüzlerce farklı teknik ve tarzlarda binlerce kez işlenmiştir. Dünyanın hemen hemen her yerinde ortak bir güzellik, zarafet, estetik ve benzeri algıları çağrıştıran atların resim sanatında büyük bir yere sahip olması bütün bu ortak algıların yansımasıdır.

Sonuç olarak at figürü insanlık tarihine yakıştığı kadar sanat tarihine ve sanata da çok yakışmıştır. Eskimeyen bir resim unsuru olarak atlar günümüze de birçok sanatçı tarafından çeşitli içerik, tema ve konularda kullanılmaya devam etmektedir. Gücün, cesaretin, hızın, estetiğin, asaletin ve soyluluğun değişmeyen sembolü olan atlar resim sanatı var oldukça resmedilmeye layık bir sanat nesnesi olmaya devam edecektir.

At konulu proje çalışmalarımda esinlendiğim kitap, şiir, makale ve filmlere değinilerek atın çalışmalarımdaki anlamı ve imgelediği duygulara vurgu yapılmıştır. Çoğunlukla tuval ve kâğıt üzerine gerçekleştirilen çalışmalarda atın kültürümüzdeki yeri, tarihsel bağı, asaleti, karakter güzelliği, doğa içinde gruplar halinde olsa bile tek başınalığıyla resmedilmiştir. Bulundukları ortam içinde taşıdıkları gizem, soyluluk, güç ve zarafet sürekli bir periyot ve düzen içinde değişmeyen kalıcı anlamlar yüklenerek resmedilmiştir.

KAYNAKÇA

"Eczacı Başı Sanat Ansiklopedisi", 1. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul, 2008

"Eczacı Başı Sanat Ansiklopedisi", 2. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul, 2008.

"Eczacı Başı Sanat Ansiklopedisi", 3. Cilt, Geliştirilmiş 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul, 2008.

...*"50. Sanat Yılı Süleyman Saim Tekcan İdoller"*, Feyziye Mektepleri Vakfı, Ofset Yapımevi, 2011.

…*"Art Book Dürer"*, Dost Kitabevi, Ankara 2004.

…*"Atr Book Empresyonistler"*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004.

…*"Cihat Burak Retrospektifi"*, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul Modern Sanat Vakfı-2007-2008.

…*"Cihat Burak"*, Ada Yayınları, (Sezer Tansuğ "Cihat Burak" Yazısı), İstanbul 1991

…*"Goya"*, Yapı Kredi Yayınlar, İstanbul 2001.

...*"Ressamlar, Türk Ve Dünya ressamları 1"*, Cilt (Genel Yayın Yönetmeni, H. Gürdal Gürak), Nesa Yayın Grubu, İstanbul Ocak 2004.

...*"Ressamlar, Türk Ve Dünya ressamları 2"*, Cilt (Genel Yayın Yönetmeni, H. Gürdal Gürak), Nesa Yayın Grubu, İstanbul Ocak 2004.

…*"Romantizm Sanat Ansiklopedisi"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.

...*"Süleyman Saim Tekcan", "Türkiye'de Baskı Resme Bakmak"*, Anadolu Üniversitesi Yayınları no:2413 Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları no:76, Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesisleri, Eskişehir, Aralık 2011.

…*"Turan Erol"*, Baskı; Haccet Tepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi, Ankara 2011

…*"Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi Ve Viyana Sergisi"*, Şişli Belediyesi-İstanbul Resim Ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul 1997.

…*"Yurt Gezileri Ve Yurt Resimleri"*, Milli Reasürans Art Gallery, İstanbul

Turani, Adnan. *"Sanat Terimleri Sözlüğü"*,11. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul Haziran 2006.

Altuna, Sadun. *"Empresyonist Ressamlar Hayatları Ve Eserleri"*, 2. Baskı, Hayat Kitapları, İstanbul 1970.

Antmen, Ahu. *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar"*, 4. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008

Berger, John. *"Picasso'nun Başarısı Ve Başarısızlığı"*, Metis Yayınları İstanbul 2003

Berk, İlhan. *"Turan Erol"*, Ada Yayınları, İstanbul 1990.

Berk, Nurullah; Turani Adnan. *"Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi"*, Tiglat Yayınları, 2. Cilt

Berk, Nurullah; Özsezgin Kaya, *"Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi"*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.

Bigalı, Şeref. *"Resim Sanatı"* Türkiye İş Bankası Yayınları, 1999.

Buchholz Elke Linda-Zimmermann Beate, "Pablo Picasso Hayatı Ve Eserleri", Literatür Yayıncılık, 2005.

Burchholz Elke, Linde; Bühler Gerhard; Hille Karoline; Kaeppele Susanne;Stotland Irina. *"Sanat"*, NTV Yayınları

Cömert, Bedreddin.*"Mitoloji ve İkonografi"*, Aytaç Yayınevi, Ankara 1999.

Cumming, Robert. *"Görsel Rehberler, Sanat"*, İnkılap Yayınları, 2008.

Cumming, Robert. *"Sanat"*, İnkılap Yayınları, 2006.

Demiriz, İlhan. (Yayın Direktörü), "*Modern Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Her Şey"*, Tempo Yayınları İstanbul 2012.

Doç.Dr. Gültekin, Gönü.*"Batı Anlayışında Türk Resim sanatı"*, T.C Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992.

Dr.Ertürk, Yelda**.** *"Bursa Ve Resim Sanatı Tarihi Türk Resim Sanatında Bursa'nın Konu Olduğu Resimler Ve Ressamlar"*, Nilüfer Akkılıç Kütüphanesi Yayınları, Bursa 2012.

Edgü, Ferid. **"***Görsel Yolculuklar, Toplu Sanat Yazıları"*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2011.

Edgü, Ferit. *"Avni Arbaş"* , Türkiye İş Bankası, Sanat Dizisi 184, İstanbul, 2001.

Erden, Osman. *"19'Uncu Yüzyıldan 1960'a Kadar Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmemiz Gereken Her Şey"*, Tempo Yayınları, Nisan 2012.

Erkaya, Mısra Öncel; Yüzbaşıoğlu Nil. *"Toulouse Lautrec",* Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2010.

Erkaya, Mısra Öncel; Yüzbaşıoğlu Nil. *"Gauguin"*, 2. Baskı, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2010.

Erkaya, Mısra Öncel; Yüzbaşıoğlu Nil; Ünlü Burçin. *"Pablo Picasso"*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2006.

Erol, Turan. *"Bedri Rahmi Eyüboğlu"*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984.

Ersoy, Ayla. *"Günümüz Türk Resim Sanatı 1950'den 2000'e"*, Bilim Sanat Galerisi, 1998.

Gaillemin, Jean Louis. *" Dali Büyük Paranoyak"*, 5. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009.

Genel Yayın Yönetmeni- Batur, Enis. **"***Orhan Peker-İspanyol Defteri"*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul1995.

Gombrich, E.H. *"Sanatın Öyküsü"*, Remzi Kitabevi, Kasım 2004.

Gonzalez, Cristobal; Jurado Aller. *"Doğduğu Evden Gravürler Ve Seramikler PICASSO"*, Cermodern, Ankara Mayıs 2014.

Gören, Ahmet Kamil. *"50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu"*, İstanbul 1998.

Güvemli, Zahir. *" Büyük Ressam Ve Heykeltıraşlar"*, Varlık Yayınevi, İstanbul 1964.

Hollingsworth, Mary. *"Dünya Sanat Tarihi"*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009.

İnal, Gülseli. *"Çağdaşlar Güzel Sanatlar Akademisi 51 Mezunları"*, İş Bankası Kültür Yayınları, 1.Baskı İstanbul 2006.

İslimyeli, Nüzhet. *"Asker Ressamlar ve Ekoller"*, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları 1, Doğuş Matbaası, Ankara-1965.

Kaptan, Arif. *"Eugene Delacroix"*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1975.

Kınay, Cahit. *"Sanat Tarihi"* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.

Kısakürek, N. Fazıl. *"Ata Senfoni"*, Türkiye Jokey Kulübü Yayınlar, 2000.

Koçkar, M. Tekin. *"At Irkları Ve Dağılımı"*, Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Basımevi, Eskişehir 2012.

Koçkar, M. Tekin. *"Dünyada Atçılık Uygulamaları"*, Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Basımevi, Eskişehir 2013.

Köstem, Reşat. *"Tarihsel Sürecinde Atçılığımızın Yapısı ve Yarışçılığımızın Oluşumu"*, Türkiye jokey Kulübü Yayınları, 2000.

Krausse, Anna Carola. *"Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatını Öyküsü"*,Litaratür Yayıncılık, 2010.

Mülayim, Selçuk. *"Sanata Giriş"* Stad Yayınları, İstanbul 1989.

Özgür, Ferhat. *"Turan Erol"*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 1999.

Özsezgin, Kaya. *"İbrahim Çallı"*, Türk Ressamları 2, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.

Özsezgin, Kaya. *"Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi"*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Prof. Dr. Tanındı, Zeren. *"Türk Minyatür Sanatı"*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996.

Renda, Günsel; Erol Turan. *"Başlangıcından Bugününe Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi"*, 1. Cilt, Tiglat Basımevi, İstanbul

Richard, Lionel. *"Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi"*, Remzi Kitabevi, İstanbul1999.

Sayar, Abbas. *"Yılkı Atı "*Ötüken Yayınları, 20. Basım, İstanbul 2013.

Serullaz, Maurice. *"Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1983.

Sözer, M; Tanyeli U. *"Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü"*, 7. Basım, Remzi Kitabevi, Ekim 2003.

Şerifoğlu, Ömer Faruk. Yapı Kredi yayınları-2094, Türk Ressamları 8, *"Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi"*, 1. Baskı İstanbul, 2004.

Tansuğ, Sezer. *"Çağdaş Türk Sanatı"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003.

Tansuğ, Sezer. *"Türk Resminde Yeni Dönem"*, Remzi Kitabevi, 2011.

Toprak, Burhan. *"Sanat Tarihi"*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1955.

Uçkan, Özgür. *"Süleyman Saim Tekcan"*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1996.

Uğurlu, Veysel.*"Bedri Rahmi Eyüboğlu"*, Yapı Kredi Kültür Merkezi, İstanbul 1993.

Ünlü, Burçin. *"Edgar Degas"*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2007.

Ünlü, Ceren. *"Raffaello"*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2007.

Ünlü, Ceren; Diker, Gülfam; Ulus, Hikmet Can. *"Salvador Dali"*, Boyut Yayın Grubu, İsanbul 2007.

Vezzosi, Alessandro. *"Leonardo Da Vinci Evren Bilim Ve Sanatı"*, Yapı Kredi Yayınları, 2009.

White, Michael.*"Leonardo İlk Bilgin"* İnkılap Yayınları, İstanbul 2001.

Yetkin, Suut Kemal. *"Büyük Ressamlar"*, Remzi Kitabevi, 1993.

Yılmaz, Remzi Oğuz. *" Yaşamın Çizgileri/Desenler Balaban"*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 2004.

Yrd. Doç. Dr. Demirsar Arlı, V. Belgin. ***"****Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine"*, Toprakbank Creative Yayınları, 2000.

Yüzbaşıoğlu, Nil; Tüzel Tansel.*"Leonardo Da Vinci"*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2007.

Katoloklar

…,Sakıp Sabancı Üniversitesi sergi Kataloğu, *"İstanbul'da Bir Sürrealist: Salvador Dali"*, Akbank Yayınları, 2008-2009.

Erzen, Jale Nejdet**.** *"Resim Dünyamda Bir Gezinti"*, Anka Sanat, Jale Nejdet Erzen Resim Sergi Kataloğu, Ankara 2014.

Dergiler

Dr. Altuntaş, Mustafa. *"Geçmişten Günümüze At "*, Türk Veteriner Hekimliği' i Dergisi,2000.

İnternet Kaynakları

http://en.wikipedia.org/wiki/George_Stubbs, (05. 06. 2015)

http://en.wikipedia.org/wiki/Susan_Rothenberg, (05. 06. 2015)

http://www.e-sehir.com/siirler/yazar57.html, (05. 06. 2015)

http://www.gercekedebiyat.com/haber-detay/troya-onunde-atlar-siirim-uzerine-aciklama-melih-cevdet-anday/867, (05. 06. 2015)

http://www.siir.gen.tr/siir/m/melih_cevdet_anday/troya_onunde_atlar.htm, (05. 06. 2015)

https://www.youtube.com/watch?v=SSTEmwlW8Qw , (14. 06. 2015)

https://www.youtube.com/watch?v=SSTEmwlW8Qw, (05.06.2015)

https://burcingenc.wordpress.com/2014/05/30/pablo-picasso/, (18.06.2015)