

Doğa-Resim İlişkisi İçerisinde Değişen “Figür” Kavramı

Yazarlar

Gülveli Kaya¹, Ayla Doğutaş akmak^{2*}

Mensubiyet

¹Plastik Sanatlar ve Resim Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul, 34755, Türkiye

² Plastik Sanatlar ve Resim Yüksek Lisans Programı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul, 34755, Türkiye

*Yazışmanın yapılacağı kişi: ayla.dogutascakmak@std.yeditepe.edu.tr

Özet

Bu çalışmada Doğa-Resim ilişkisi içerisinde değişen “figür” kavramı, insan bedenine (vücut) karşılık gelen “figüratif” den söz edilmektedir. 14. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar resim sanatında karşılaştığımız insan figürünün değişim süreci örneklerle, karşılaştırmalı olarak irdelenmiştir. Tarihsel gelişimi sürecinde doğa kavramı, yaşam biçimi, düşünce sistemi ve inanışlara bağlı olarak her zaman değişken bir kavram olarak kabul edilmektedir. Buna bağlı olarak sanatta insan görünümü mağara döneminden modern toplumlara kadar her zaman sosyo-kültürel alanda yerini bulduğu görülmektedir. Resim sanatında figür yani insanı gösteren resimlerin kökleri Taş Devri’ne kadar uzandığı kabul edilmektedir. Taş Devri adamının mağara duvarına çizdiği insan figürleri küçük düz boyutsuz, kişilik belirtmeyen resimlerdir. Buna karşın hayvan figürleri gerçek ölçülere çok yakındır. Çünkü o çağda insan kavim içinde önemsiz biri olarak görülmektedir. 16 yüzyılda gerçekleşen bilimsel gelişmeler ile birlikte insanın kendisini ifade etme biçimleri de değişti. Sanatın başlangıcındaki kurallar gözden geçirilmeye başlanmıştır. İlk değişen insan bedeni oldu. Yavaş yavaş birey ortaya çıkınca sanatçılar, acılarını, korkularını resimlerine yansıttı. Batıdaki ahlaki değerler ve yüce değerler Van Eyck, Bosch ve Brueghel’in eserlerinde belirlemiştir. Yüzyıllardır insan bedeninin tarihsel görünümü sosyo-kültürel anlamda en derin anlamlı yeri işgal ettiği ve bu savın günümüzde de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Ancak sanatçının sosyo-kültürel kısıtlamaları, onları algılama gücü arasında bir engel oluşturduğu ve bu nedenle Resim sanatında İnsan figürü, tarih boyunca doğalcılık’tan idealizm’e, fantastikten olağanüstüne kadar çeşitli yaklaşımlar içinde betimlenmiştir. Değişik kültürlerde çeşitli değer ve oran ölçülerine göre değişim ve gelişim göstermiştir. Bunun arayışı, radikal biçimde sanatta biçim değişikliğine, form değişikliğine yani ifade biçimlerinin değişikliğine yol açmaktadır.

Anahtar kelimeler: Doğa; figür; ilişki; insan; resim sanatı

GİRİŞ

Doğa-Resim ilişkisi bağlamında değişen “figür” kavramı adlı bu çalışmada 14. yüzyıl Avrupa’sından, 20. yüzyıla kadar resim sanatında karşılaştığımız insan figürünün değişim sürecine, nasıl gelindiğini örneklerle, karşılaştırmalı olarak anlatmayı amaç edinmiŐtir. Batı sanatında yüzyıllar boyu başlıca ifade konularından biri olan insan bedeninin betimlenmesi, nesnel gerçekliğe öykünmekten çok, çeşitli kùltürlerin gerek idealize etme gerek biçimsel olarak değer ve geleneklerine göre değişim ve dönüŐüm yaŐamıŐtır.

İnsanoğlunun zihinsel süreçleri sonucunda ortaya çıkmış bu figürlere biz, Simmel’in dediği gibi, doğrudan o aę insanının “doğaya” bakıŐının kùltürel formlarıdır diyebiliriz. Doğa kavramı her zaman metafizik kabullere bağlı olması nedeniyle, değişik düşünce sistemi ve inanışlara göre kimi zaman duyumcu kimi zaman akılcı bir özellik kazanmıştır. Bu durum toplumların düşünce ve davranıŐlarına aynı zamanda insan bedenine bakıŐını etkilediği gibi o dönemde yapılan sanatsal faaliyetleri de etkilediği görülmüştür.

Bu bağlamda batı resim sanatında figür geleneği Antik Yunan ve Roma sanatından etkilendiği bilinmektedir. Bu gelenek doğanın bilimsel olarak açıklanamadığı Ortaçağda terk edilmiş olsa da 14 yüzyıldan 16 yüzyıla kadar süren Avrupa’da yaşanan Rönesans’ın amacı doğanın incelenmesi akıl ve düşünce yoluyla açıklanması olmuŐtu. Rönesans sanatçısının amacı doğadaki güzelliği bulup çıkarmaktı, Yüksek Rönesans sanatçısı ise gerçeğin ötesindeki ideal olan denge ve uyumu ortaya çıkarmak olmuŐtu. Bu dönem resimlerinin en önemli özelliği; insan bedeninin duygularını ifŐa eden portrelerde ifadenin önem kazanması olmuştur. Bu eğilim Leonardo’nun (sufumato tekniği), Caravaggio, Michelangelo ve Raffaello gibi sanatçıların eserlerinde karŐılıęını buldu.

17 yüzyılda bilimsel devrimin yarattığı modernlik bilinci baŐlamıŐ olsa da toplumsal anlamda modernliğin sancıları 18 yüzyılda romantiklerde görüldü. Sanatın özerkleŐmesi meselesi de 18. yüzyıla rastlamaktadır. Bu dönemde ortaya çıkan mekanik doğa anlayışı, bu sırada Kant’ın “eleŐtirel felsefesi” milat gibidir. Friedrich Schiller’in “İnsanın Estetik Eğitimi üzerine Mektuplar” eserleri, Freud’un (ego, süper ego) açıklamaları Avrupa sanatında radikal biçimde ifade biçimlerinin değişikliğine yol açtığı görülmüştür.

Akademik desen anlayışını reddeden empresyonistler, doğayı izlemenin ya da sanatın süreç olduğu duygusunu öne alarak, o anlık tamamlanmış görüntülerden vazgeçtiler. Dolayısıyla resim sanatında anlamdan ve temsilden uzaklaşmışlardır. Bu yüzden modernliği hazırlayan eşik oldukları kabul edilmektedir. Empresyonizmden sonra sanat, doğa resim ilişkisi bağlamında bir kırılma yaşanmıştır. Bundan sonra herkesin kendi kurduğu imge önem kazanmıştır. Modern resmin temel kaygısı resmin bir yüzey sanatı olarak modernliğin ihtiyaçları doğrultusunda yeniden yapılandırılmıştır. 19 yüzyılda resim sanatında kaynak yine doğadır, ancak doğa bize bilgi vermez dünyanın görünüşünden ya da zaman dışılığından etkilenir ya da etkilenmez hepsi bu kadar. Sanatçı doğayı gözlemlemekte ondan etkilendiği ölçüde yorumlayıp sanatına yansıtmaktadır. Bu sebeple doğa kavramı da figüratif sanatta büyük önem arz etmektedir.

Doğa, canlı bir organizmanın doğuştan getirdiği genetik özelliklerinin bütünü olabileceği gibi, bir insanın karakteristik özelliklerine; yani onu o yapan özüne, tutum ve davranışlarını ifade eden huylarının bütününe insanın doğası diyebiliriz.

Doğa kavramı her zaman metafizik kabullere bağlı değişken bir kavram olması nedeniyle ilk kez Yunanistan'ın Helenistik döneminde daha sonra Hıristiyan Avrupa'da "doğa felsefesi" niteliğinde uzun tartışmalara sebep olduğu görülmüştür.

Antik Yunan'ın İyonya bölgesinde yaşayan (Bugünkü İzmir ile Gökova körfezi arasında kalan Efes) Miletli düşünürler, evrende var olanlardan yola çıkarak doğayı incelemişler ve düşüncelerinin dayandığı ilk ilke "yokluktan hiçbir şey var olmaz" ilkesi olmuştur. Bu ilkeden yola çıkan Heraklitos, evrende birbirlerinin karşıtı olan varlıkların bir araya gelerek karşılıklı etkileşimin sonucunda dinamik ve organik bir bütünü oluşturdukları sonucuna varmıştır" (Hançerlioğlu, 1999).

Oysa Ortaçağlılar evren anlayışını Aziz Augustinus'un tasvir ettiği "*Süleymanın Bilgeliği*" kitaplardan, Tanrının dünyayı kozmik kategoriler olarak; sayı (numerus), ağırlık (pondus) ve ölçüyü (mensura) temel alarak yaratmış olduğunu öğreniyorlardı (Eco, 1999). Augustinus'a göre doğa, "nedenini bir başka şeyden almayan, bütün nedenlerin nedeni olan ilk neden" yani doğayı yaratıcı olarak görmüştü (Ulaş, 2002). Thomas Aquinas'a göre evren sırasıyla maddi ve tinsel dünya olarak ikiye ayırır. Maddi dünya inorganik tözlerden bitki ve hayvanlardan ve nihayet insanlardan meydana gelir. Varlık cetvelinin en tepesinde Tanrı bulunmaktadır (Cevizci A. , 2011).

Özellikle Platonculuk, Aristotelesçilik ve Hıristiyan metafiziğinin bir karışımı olarak varlığını sürdüren felsefe geleneği, doğayı bilimsel açıdan anlamaya çalışmayıp, tamamen doğanın varlığını “tanrı bilimsel” bakımından temellendirmişti (Ulaş, 2002). Ortaçağlı “doğa” (natura) sözcüğünü kullandığında, 12 yüzyılın kültürel atmosferinin etkisini yansıtır ve canlı organik bir şeyi, yaratının bir eylemini, etkin biçim vericiyi düşünüyordu (Eco, 1999).

Antik Yunan düşünürlerine göre doğa, sonsuz ve sınırsız evrende var olan her şeyin doğadan çıktığı görüşü yerini, Ortaçağda Tanrı’nın yaratısı olarak kabul edilmiş ve doğada var olanlar O’nun bir tezahürü (göstergeleri) olarak kabul edilmektedir.

Aristoteles’e karşı çıkışıyla bilinen Campanella’ya göre, doğa Tanrının aynası ya da tezahürüdür. Bundan dolayı Tanrı’ya ilişkin bilginin yolu kutsal kitap dışında, doğaya ilişkin deneysel araştırmalardır (Cevizci A. , 2011).

Rönesans’ın hemen öncesinde İtalyan filozof, astronom ve matematikçi Giordano Bruno, (1548-1600), evrenin sonsuzluğunu ve birden çok dünyanın varlığını öne sürmüştü (Cevizci A. , 1999).

Bu konuda İngiltere’de Francis Bacon (1561-1626), “*Öğrenmenin ilerlemesi*” adlı kitabında “*Bilgi iktidardır*” diyordu. İnsanoğlunun doğaya hâkim olması dizginlemesi gerektiğini belirten Bacon, bunun ilk koşulu: öncelikle zihinlerdeki ön yargılardan arınmak. İkincisi ise, bilimsel bulgu ve icatlardır. Bunun için bilimdeki ilerlemenin mantığı gözlem ile deneyin asıl öğeler olarak görülmesi sonucunda gerçekleştirilebileceğini öneriyordu. Bununla birlikte felsefe yalnızca akıl yürütmeye dayanmalıydı (Russell, 2001). Bacon’un akılcı yaklaşımları aydınlanma çağına ön hazırlığı yapıyordu diyebiliriz.

Mutlu, “Aydınlanma Donanımlı (Yeni) Dünya Görüşü” adlı makalesinde Descartes’in doğa anlayışını kısaca şöyle açıklar: “Mekanik ilkelere göre işleyen “madde” (yer kaplayan şey) ile mekanik ilkelere göre işlemeyen “ruh” ya da zihin (yer kaplamayan düşünen şey) olarak görülür. Buna göre dünya, Tanrı tarafından yaratılmış uzamda yer kaplayan (hayvanlar da dâhil) madde olarak eylemsiz cisimlerden oluşmuş makinedir ve düşünen nesnelere varlığından etkilenir” (Mutlu, 2022).

1591-1650 Descartes’in canlı ile cansız, ruh ile madde olarak makine metaforuyla açıkladığı mekanik doğa görüşü, kartezyen gelenek olarak bilinen düşüncenin etkisiyle

zihin-beden yerine, zihin-doğa şeklinde açıklanabilir. Tanrı yaratısı olarak birbirinden ayrı ve birbirinden bağımsız olan bu iki dünya arasında İnsan, iletişimi sağlayan aracı olarak düşünülmüştür.

Buradan da Bacon'un dediği gibi insan, doğanın yorumcusu (efendisi) olmuş, dolayısıyla insan, doğanın bir parçası ya da makrokozmosu yansıtan bir mikrokozmos olarak görmüştü. Ancak, doğa yaşayan bir organizma değil de, makine olarak görülmesi her şeyin denetlenebilir olduğu inancının yanısıra, onu maneviyattan yoksun, ruhsuz ve değersiz olarak yorumlanabilir.

Descartes'ten etkilenen Spinoza'ya göre, tek bir töz vardır, o da sonsuz ve ezeli-ebedi olan 'Tanrı ya da doğa' dır (Cevizci A. , 1999). Doğada kendi kendisinin nedeni olan, sadece kendisine bağımlı olan bu varlık Tanrı'nın ta kendisidir. Dolayısıyla Tanrı ile doğa özdeşleş olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır. (1775-1854), Descartes'in doğayı tinden ayrı ruhsuz mekanik doğa görüşüne karşı olan Schelling'e göre doğa, sözgelimi itim gücü ve çekim gücü; pozitif ve negatif elektrik gibi, iki temel gücün karşıtlığından oluşur. Doğa, kendisini yenileme gücüyle bağımsız ve özerktir (Russ, ve ark., 2020).

Schelling doğadaki kimyasal tepkimeler sonucunda meydana gelen maddelerden bahsetmektedir. Dolayısıyla doğanın yaşayan organik bir varlık olarak kabul etmektedir.

1859 yılında yayınlanan Darwin'in "Türlerin Kökeni Üzerine" adlı kitabında geliştirdiği evrim teorisinde;

Doğadaki bütün canlıların hayatta kalabilmesi için iklimlere karşı, rekabet halinde olan bireylere ve türlere karşı, kendilerine yemek bulmak ve diğerlerine yem olmamak için savaş vermelidir (Kenny, 2021).

Darwin'in doğal seleksiyon görüşü, insanı da içine alan doğanın evrimle oluştuğunu, canlıların gelişiminde çevrenin önemini ve doğada canlı cansız bütün varlıkların birbirlerine bağımlı oldukları şeklinde diyalektik süreçle açıklamıştır.

Bu açıklamadan sonra: İnsan doğanın bir parçasıdır ve doğa hem içinde barındırdığı maddelerle, besinlerle insanın ihtiyaçlarını karşılar hem de emekçinin çalışma alanıdır şeklinde açıklanabilir.

Avrupa'da bilimsel gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan: Organik doğa anlayışı yerine mekanistik doğa anlayışı insanın doğaya hâkim olma ideolojisi; dolayısıyla insanın insana

tahakkümünü, Sanayileşme, kentleşme ve endüstri devriminin getirdiği olumsuzluklar, çevre sorunları; insan-doğa ilişkilerinde denge ve uyum arayan ‘‘Ekolojik görüşlerin oluşmasına zemin hazırladığını söylemek mümkündür.

Batı Roma İmparatorluğu’nun çöküşünün ardından Avrupa’da 14. yüzyıla kadar Ortaçağda egemenlik Katolik kilisesi olmuştur. Helenistik kültürün yerini Hıristiyan kültürün kabulü Ortaçağ da kilise kültürüne bıraktı. İnsanların bütün düşüncesi ölümden sonraki yaşamın ahlaki değer ve düşünceleri üstüne yoğunlaşıyordu (Hogart, 1999).Ortaçağ’da insanlık, doğal ile doğa ötesi arasındaki sınırdaki sınırdaki duruyor ve İlahi *persona* (maskelenmiş kişilik), bireyin personasını şekillendiriyordu. Ortaçağın sonuna kadar bu durum değişmedi. Birey, öncelikle bir gurubun üyesiydi ve ancak gurup sayesinde kendi kimliğini kazanırdı (Guryeviç, 1995). Sanatçının görevi, doğayı yansıtmak değil, toplumun kalıplaşmış ast-üst düzenini ya da toplumsal düzenin doğaüstü niteliğini övmektir (Fischer, 1995).

Ortaçağın başlarında sanatçının eğitimi usta çırak ilişkisine dayanıyordu. Ustanın emrinde çalışan çıracın işi, bir resmin önemsiz görülen yerlerini boyamaktı. Daha sonra eski kitaplardan alınan figürleri kopyalıyordu, böylece bir aziz figürünü ya da Hazreti Meryem’in nasıl çizileceğini öğreniyordu. Bunlara yeterince egemen olunca, daha önceden yapılmış hiçbir örneği bilmediği bir sahneyi betimleyebilecek beceriye ulaşıyordu (Gombrich, 1999).

Bu dönemde resim sanatı resim 1’de yer alan ‘‘Doğum-detay’’ ikonasında görüldüğü gibi, simgeciğe dayanan ikon resim sanatında figürler daha önce toplum tarafından kabul edilmiş ve bir takım anlamlarla yorumlanabilen görsellerdir.

Tempera tekniğinin kullanıldığı resimlerde figürler; iki boyutlu, çizgisel ve renkçi bir anlayışla biçimlenmiştir. Derinlik kavramı olmayan resimlerde figürler toplumun hiyerarşik düzene göre üst üste sıralanmış olup mekân kavramı gelişmemiştir. Ayrıca resimlerin arka planı genellikle ideal bir uzam olarak altın yıldızla boyanmıştı. (Şentürk, 2012). Kompozisyonda öğelerin bütün içinde yerleştirilmesi dinsel inançların gerektirdiği biçimde olmuştur. Bunlarda İkonografi’yle (dini bir konunun sanata aktarılması sonucu ortaya çıkan sanat eseri) kompozisyon kesin bir bağımlılık içerirdi (Rona ve Beykan, 1997).

Minyatürlere gelince, bir çeşit kitap resim sanatı olarak bilinen minyatür ismini Latince “minium” denilen kırmızı renkli bir boyadan alır. Bu boya ile Ortaçağda kitap sayfalarının kenarlarını süslemek için kullanıldığı görülmüştür. Minyatür resimleri Eski Mısır da başlayıp daha sonra tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Derinlik ve perspektif etkisi olmayan minyatürlerde figürler kişinin önemine göre büyük ya da küçük olarak gösterilmektedir (Turani, 2015).

Minyatür sanatçısının görevi, kitaptaki metinde geçen olayları resmederken metne sadık kalarak, nesnelere gibi canlıları da doğadan soyutlar. Onları gerçek görünümünden çok farklı birer dekoratif öğeye dönüştürür (Rona ve Beykan, 1997a). Minyatürler, genellikle Azizlerin öykülerini anlatan kitaplarda geçen olay ve olguları görselleştirmek için yapılan resimlerdir diyebiliriz.

Avrupa’da Rönesans, ortaçağda feodaliteden kurtuluşu ve kapitalist bir sosyal sisteme geçiş olduğu gibi, bireyin özgürlük ve bireycilik anlayışının gelişmesine katkıda bulunan akılcı bir hareket olarak görülmüştür. Reform hareketleri ise, Erasmus ile Luther’in çabaları sonucunda kilisenin yeniden yapılanması olarak bilinir. Her iki hareketin de ortak noktası katolik kilisesinin otoritesi sarsılmış ve Avrupa’da insan bedeninin görünüşünü değiştirmiş olmasıdır.

Bu dönemde resim sanatında skolastik düşünceyi kökünden sarsan ilk figüratif kitap Pedua üniversitesi cerrahi profesörü Andreas Vesalius’un hem resim hem de metinlerden oluşan insan bedeninin yapısını anlatan kitabını hazırlarken devrin ünlü ressamı ‘Titian’dan yardım almasıdır. Resim 2’de görüldüğü üzere Vesalius, İnsan bedeninin yapısını etiyile, kemiğiyle, sinirleriyle gözler önüne seriyordu. Vesalius’un bu kitabıyla insan vücudu ile ilgili efsane ve yanlış inanışları kökten yıkılmış tıp bilimindeki anatomi arayışları, sanatsal anatomiye yeni görüşler getirmişti (Hogart, 1999). Akılcı ve hümanist düşünceye sahip bir gurup bilim insanı ve sanatçıların çabaları Ortaçağın tutucu düşünce sistemini çökertmiş böylece Rönesans’ın gerçekleşmesine katkıda bulunmuşlardı. Rönesans, ekonomide (iş bölümü, ticaret ve kredi yöntemleri) ortaçağdan kapitalist bir sosyal sisteme geçişi oluşturan bir dönemdir. Bu nedenle birleştirici ve akılcı olmak zorundadır. Sanat da bu akılsallaşma süreci içerisinde geliyordu. Böylece güzel olan şey öznel parçaların tüme olan oranı, figürlerin mekân içerisindeki kapladığı alanlar, hep bu süreç içerisinde belirlenecekti. Merkezi perspektif matematiksel bakış açısı, mekân bütünlüğü, oranlardaki

standartlaşma, tabloda sadece bir konunun işlenmesi; kompozisyonda algılanabilir tek bir form halinde ele alınması akılcı olma durumunun koşullarıdır (Yenişehirlioğlu ve ark., 1993).

15 yüzyıla Rönesans'ın gerçeği doğaydı, sanatın amacı doğada bulunan nesnelere ideal oran, perspektif, gibi prensiplerle gerçeği ayna gibiyansıtmaktı. Sanatçının görevi doğadaki saklı olan güzelliği fazlalıklarından arındırarak ortaya çıkarmaktı. Yüksek Rönesans döneminde sanatın amacı gerçeğin ötesindeki güzeli yansıtmaktı. Sanatçının görevi ideal olan dengeyi ve uyumu arama çabaları ile tinsel bir anlatıma ulaşmıştı. Bunun için ideal oran, perspektif, gibi prensipler sanatçı için bir araç haline geldi. Böylece sanatla bilimi bir potada birleştiren yüksek rönesans sanatçısı ideal olanın yansıtılması çabasıyla özgün bir yapı kazandı (Şentürk, 2012).

Rönesans'tan sonra bilimin ve insan etkinliklerinin sınırları geliştikçe, sanatın sınırlarının da genişlediği gözlemlenmektedir.

Yüksek Rönesans'ın yansıma kuramı, Aristoteles "*sanat olanı değil, olabilir olanı yansıtmalıdır*" demişti. Yani doğada gördüğünü değil olabilecek olanı resmetmek olarak anlaşılmaktadır. Aristoteles'in bu görüşü özellikle natüralist sanat anlayışında o derece gerçeklik kazanır ki 15. Yüzyıl Floransa resim atölyeleri doğa incelemelerinin, anatomi araştırmalarının yapıldığı bilim laboratuvarına dönüşür

Yüksek rönesans döneminde sanat, gözlemlerle düşümler arasında bir araya gelir. O zamandan sonra sanatçılar için öğrenilen bir beden çoğunlukla keşfedilen bir beden yerini alır. Belli kurallara oturtulan bu beden gerek düşüncelerin gerekse hareketlerin dayanağı olur (Vigarello ve ark., 2008a). Rönesans ile yüksek rönesans arasındaki önemli fark kompozisyonun kuruluşunda görülmüştür. Rönesans resimlerinde kompozisyonlar oluşturan figürler üçgen oluşturacak şekilde kurgulanırken, bu dönemde yukarıda resim 3'te olduğu gibi kompozisyonda kurgu piramidal bir yapıya bırakılmış. Resmin bütününde derinlik ve hacim önem kazanmış, Figürlerde konturlar eriyip fona karışmış yani çizginin değil, lekenin ön planda olduğu ışık-gölge tekniği önem kazandığı görülmüştür. Sonuç olarak yüksek Rönesans döneminde 14 yüzyılda Giotto'nun başlattığı doğalcı ve gerçekçi anlatım yolu, 15 yüzyılda Yüksek Rönesans sanatçısı, derinlik, mekân ve perspektif kullanımıyla birleşerek Rönesans'ın klasik güzellik anlayışının ötesinde, kendine özgü bir ifade ve ideal güzellik anlayışı geliştirmiştir (Şentürk, 2012).

Rönesans'ın yarattığı birikim 17 ve 18. Yüzyılda topluma aydınlanma olarak yansımıştır. O döneme kadar Toplumsal yapı, bir yanda krallık diğer yanda feodal ayrıcalıkları olan (vergiden muaf) soylulardan ve onların orta ve aşağı tabakalarından oluşuyordu; seçme ve seçilme hakkı arazi sahibi olmakla elde edilen bir haktı. Parlamento, çoğunluğu yönetimde söz sahibi olan soylular ve onların temsilcileri oluşuyordu. 18 yüzyıl siyasal yaşamına egemen olan büyük çatışmada bir yanda krallık diğer yanda soylular ve onların desteklediği partiler bulunuyordu: Parlamentoda gurubu olan sadece iki parti vardı, Her iki partide parlamentoyu bir halk meclisi gibi görmüyor, yalnızca sahip oldukları ayrıcalıklar krallığa karşı bir garanti olarak kabul ediyorlardı. Sanayi ve ticaretin gelişmesi, ekonomik alanda birbirleriyle çatışan üç ayrı topluluk oluştu: büyük arazi sahipleri; anamalcı görüşe sahip soylularla anlaşmış olan burjuvalar ve küçük tüccarlar, işçilerden ve köylülerden oluşan karmaşık bir topluluk ortaya çıkmıştı. 18 yüzyılda bu üçüncü guruptan hiç söz edilmezdi (Hauser A. , 1984).

Çatışma Fransa'da karşılık bularak bir devrim ile sonuçlanmış bu devrim aynı zamanda tüm Avrupa'daki devletleri ve toplumları da yapı itibariyle derinden etkilemiştir. Fransa da devrim öncesi sosyal haklar ve yaşanan olaylar şöyleydi:

Fransa Monarşik dönemde toplumsal yapı ayrıcalıkları olan soylular, din adamları diğer tarafta köylülerden oluşuyordu. Kişinin eğitim, can ve mal güvenliği olmayan, özgür düşüncesini açıklaması yasak edilmiş, ayrıcalıklı sınıflar monarşinin aracılığıyla egemenlik sürüyorlardı (Yeliseyeva, 1978). Fransız ihtilali, hiçbir özgürlüğü olmayan bireye, onu hayvandan ayıran insan değerlerini kullanma hakkı veriyordu. Devrim öncesi ülkenin sokaklarında artık “yaşasın kral değil; yaşasın millet” bağırılmaları duyuluyordu.

19 ve 20 yüzyıllar Avrupa kültürünün alt üst oluşunun en yoğun yaşandığı yüzyıl olarak kabul edilmektedir. Bunun sebebi şöyle açıklanabilir: 17 yüzyıldan itibaren dünyayı akli temellerden yeniden evrensel olarak yapılandırmayı öngören iyimserlik ve akla duyulan bu inanç 19 ve 20 yüzyılın büyük bölümünde tartışmasız kabul edilmişti. 19 yüzyılda romantizm birlikte yaratıcı süreçte akılcı ve deneysel araştırma yerini, sezgi ve duygulara bırakmış. Sonsuzluğa erişmek için aşkı, dini ve artistik yaratıcılığa yönelmişler diyebiliriz (Sadak, 2015). Romantizm, Avrupa'nın çeşitli yerlerinde farklı görünümde ortaya çıkmış olsa da hepsinin ortak özelliği: aydınlanma hareketinin getirisi toplumun genel

ahlak ve siyasi yozlaşması olarak değerlendirilmiştir. Bu dönemin temellerini oluşturan ressamlardan ilki Pieter Bruegel (1525-1569)'dir. Bruegel'in resimlerinde genellikle doğa gözlemi, toplumsal konular gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Sanatçının resimlerinde insan ve insana dair halk görünümünü, toplumsal olayları idealize etmeden iyi ya da kötü yanlarını olduğu gibi yansıtan ilk sanatçı olarak bilinir (Şentürk, 2012). Resim 4'te Bruegel'in "Köy Düğünü" adlı yapıtı, gerçek yaşama dair bir olayı, köyde bir çiftin evlilik törenini betimlenmektedir. Bruegel bu resimde izleyiciye sunduğu gerçeklik duygusu dönemin sosyal yaşamına dair bir belge niteliği taşır. Döneme etki eden bir diğer ressam Alman romantizminin belki de en önemli ressamı olan Caspar David Friedrich'tir. Friedrich peyzaja metafizik bir anlayışla bakmıştır. Ona göre soylu bir ruh, bir ressam her şeyde Tanrıyı görürdü. Resim 5'te Friedrich'in "Deniz Üzerinde Ayın Doğuşu" adlı eseri, diğer reimlerinde olduğu gibi kompozisyon dengelidir. Figürler silüetler halinde ve paralel planda düzenlenmiştir. Ay ışığı huzur yayıyor gibidir (Kınay, 1993). Fransız romantizminin en büyük temsilcisi olarak adlandırılabilen Eugène Delacroix döneme önemli etki eden bir diğer ressamdır. Delacroix, resimlerinde akla karşı duyguyu, nesnellığe karşı öznelliği hedeflemiş, romantik bireyin çaresizliğini, sınıf çatışmasına dayalı devrim ideallerini tuvaline yansıtmaktan vazgeçmemiştir. Onun resimleri doğadan kopya ederek değil, ona kendi yorumunu getirir. Canlılığı zayıflatır düşüncesiyle düzgün ve kılı kırkyaran bir işçilikle ayrıntıları sürekli bütüne feda eder. (Russ, ve ark., 2020).

Bunun en somut örneği (Resim 5) "Halka Yol Gösteren Özgürlük" tablosu üzerinden verilebilir. Fransız Devrimini anlatan bu resimde yer alan Cumhuriyetin bu üç renkli sancağı, devrimin ' eşitlik, kardeşlik ve özgürlük' üç temel kavramı ile simgeleşmişti. Ayrıca resimde ana figürünün Fransa'yı temsil eden çıplak ayak Akdeniz tanrıçası ile simgelenmesi, yerde yatan ölü ve yaralı insan figürleri, insanların devrimi bedenlerinde hissettiğinin bir göstergesidir diyebiliriz.

Empresyonizm uzun bir dönem baskın bir sanat akımı olarak ressamların atölyelerini terk etmeleri ve doğaya çıkmaları ile tetiklenmiş bir akımdır. Barbizon okulunun kurucusu Théodore Rousseau'nun kolera salgınından kaçarak ailesiyle Barbizon'a yerleşmesiyle (Rona ve Beykan, 1997) birlikte sanatçıların atölyelerinden doğaya çıkmaları başlamıştır. Aynı dönemde akademik sanatçıların yanında eğitim gören ama akademizmi kıyasıya eleştiren Gustave Courbet, Edouard Manet (1832-1883) ve Claude Monet (1840-1926) gibi

avangard sanatçıların yapıtlarının genellikle Salon tarafından reddedilmeleri salon karşıtı protestolara (Antmen, 2013) neden olduğu görülmektedir. Bu konuda Courbet'in Resim 6'da 1855 tarihli "Sanatçının Atölyesi" adlı eserinde; sağ tarafta sanat ve edebiyat çevresinden dostları, sol tarafta 19 yüzyıl Paris'te yaşayan toplumun her kapsamından insanlar görülmektedir. Fransa'nın ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel özelliklerine ilişkin ipuçları veren bu eser aynı zamanda sanatın salon'dan kopuş sürecini hızlandıran etkenler arasında yer almıştır. (Antmen, 2013).

17 ve 18 yüzyılda bilim ve teknolojinin ilerlemesi aşırı gelişen sanayi Avrupa'da kentleşmeyi ve bu kentlerde oluşan gecekondulaşmanın içine kapalı bir toplum yaratmıştı. Uluslararası işçi hareketlerinin yaşandığı bu dönemde ekonomik yaşamın standartlaşması ortasınıf toplumunda güvensizlik duygusunu tetikliyordu. Bu sırada teknolojik gelişmelerin hız kazanması ve değişim duygusu bunalımı gizlemez aksine patolojik bir nitelik kazandırır. Çünkü teknolojik gelişmelerin hız kazanması toplumun değer yargılarının hızla değişmesine yol açtığı gibi, sanatsal çalışmalara yönelik değişiminide beraberinde getiriyordu. Empresyonistlerin resimlerinde yansıtmak istedikleri de kent ve modern hayatın getirdiği bu yeni hız ve değişim duygusuydu (Hauser A. , 2006). Bu yüzden empresyonist resim, durağanlığın yerine dinamiğin, desenin yerine rengin, soyut düzenin yerine organiğin gelmesiyle izlenimcilik, deneyin dinamik ve organik öğelerine öncelik tanıyan bir akım olmuştur. Böylece görme, doğayı bir gelişim ve bozulma süreci haline dönüştürür (Hauser A. , 2006).

19 yüzyılın sonlarına doğru fotoğraf makinesi icat edildi. toplumun duygu ve düşüncelerini dolayısıyla sanatı değiştiren en önemli teknolojik gelişme fotoğraf makinesiydi. Çünkü Fotoğraf makinesi anlık görüntüleri birbirinden ayrıldı. Fotoğrafi çekilen resimler aynı anda birden fazla yerde görülmeye başladı. bu durum resmin biricikliğini ortadan kaldırdığı gibi, resimler birçok anlama bölündü, dolayısıyla nesnelere başka başka anlamlar kazandı (Berger, 2003).

Fotoğraf makinesinin ressamlarca kullanılmaya başlaması resimlerde kompozisyon anlayışında yenilikler getirdi. Bu anlayışa göre: merkezi kompozisyon anlayışı yerine, açık kompozisyona bıraktı. Bir olayın öncesi sonrası hissedilirken, Daha önceki kompozisyonlarda yeni anlayışa göre yaşanan anın aktarımı söz konusudur. Olayların betimlenmesiyle birlikte yorumunu da getiren öznel bir yaklaşıma karşılık, anlık ve geçici

olduğu kadar nesnel bir yaklaşım gelişmiştir (Rona ve Beykan, 1997). Dolayısıyla bundan önceki sanatlar bir sentez sonucu ortaya çıkarken, empresyonizm bir analiz sonucunda ortaya çıktığını bunun sonucunda da nesnelere konusunda kuramsal bilginin deyim yerindeyse çöpe atıldığını söylemek mümkün görünmektedir. Empresyonizme gelinceye kadar resimde kullanılan renk, tıpkı ışıkta olduğu gibi *başlı başına bir değer* değil, üzerinde bulunduğu objeyi ifade etmek isteyen, onu tanıtan bir araç idi (Tunalı, 1983). İzlenimcilik, dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere bölerek, birtakım duygusal algıların gibi kaydederek çok kısa süreli bir özne-nesne ilişkisinin dile getirilmesi olmuştur (Fischer, 1995).

Kültür eli değmemiş ham ve biçimsellikten yoksun doğa, estetik yönden çekici olmaktan çıkmış, yerini yapay olma ölümsüze bırakmıştır. Doğa çirkindir, biçimsizdir ve bayağıdır; ondan haz duyabilmemiz için ancak sanat aracılığıyla olanak bulur. (Hauser A. , 1984). Empresyonist sanatçılar nihai olarak modelden (manzaradır, insandır) resim yapması bir bahane ya da vesiledir. Bu nedenle forma karşı forma direnmez, güzellik ile çirkinlik karşısında tamamıyla kayıtsızdır. Zira güzellikle çirkinlik diğer tür formlarla ilgilidir; ama hayatın anlamı, güzelliğin ve çirkinliğin ötesindedir. (Tunalı, 1983). Bu yüzden Empresyonistler öncelikle, edebi olana anıtsal olana ve de kompozisyonda yer alan figürlerin bir konu, öykü, bir anlam ya da ona benzer bir takım karşılıklar oluşturacak biçimde bağlantılarından kopardılar. Yani figürleri imge boyutuna çekerek, anlamı belirsizleştirilmiş sınırlı bir biçimi yeğlemişlerdir (Sadak, 2015). Bu konuda en somut örnek Resim 7'deki Eduard Mane'nin "*Folies Bergere*" adlı eseri üzerinden verilebilir. Bu Tablo gece kulübünden bir sahne, Önde barmen genç bayan, arkada ayna ve karşıdaki balkonun aynada yansımalarını görüyoruz. Öncelikle aynadaki önde duran portakalların, yansımaları; açık seçik değil. Kadının olduğu yerde arka planda da yansımalar var ama meyvelerdeki yansımaların muadili değil epeyce kayıp var. Bu resim bir anlık görüntünün tamamlanmamış ve sürüp gitmekte olan bir süreçten seçilmiş olduğunu gayet iyi duyumsatır bize. Yani bu resim bir anlık karşılaşma, kadın biraz sonra bir başkasıyla karşılaşacak o kadar dış dünyaya göndermesi olmadığı için imgedir, bu yüzden de bu resim temsil etmesine olanak yoktur (Sadak, 2015). Tablo incelendiğinde ortaya daha net bir şekilde çıkmaktadır ki empresyonistler doğayı izlemekten vaz geçmediler onu kendi bakış açılarıyla yorumladıkları görülmektedir. Doğayı izlemenin ya da sanatın süreç olduğu

duygusunu öne alarak, o anlık tamamlanmış görüntülerden vazgeçerek anlamdan ve temsilden uzaklaştıkları anlaşılmıştır.

Post-empresyonist dönemde ise doğa ve figür ilişkisini farklı yorumlayan sanatçı tipleri ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar ise çıkış noktalarını empresyonist dönemde burjuva yaşam biçimine ve kültürüne duyulan huzursuzluktan almışlardır. Bu tipolojiden ilki Cezanne, Van Gogh gibi iç dünyasına sığınıp kendini dış dünyadan soyutlayan bohemler, diğeri Gauguin gibi batı uygarlığından kaçarak uzak ve tanınmayan ülkelere sığınan sanatçılar (Hauser A. , 1984). Bu sanatçıların ortak özelliği; izlenimci ressamların görece biçimsel serbestliği değil, resmini sağlam biçimsel temellere dayandırma çabalarıdır (Antmen, 2013). Her dönemin bir sonraki döneme etkisi olduğu gibi post-empresyonizm dönemi sanatçılarının da Kübizme etkisi olmuştur. bu etki aynı zamanda doğa ile resim ilişkisinde bir kırılma noktası olarak Kübizm'i ortaya çıkarmıştır.

19 yüzyıl sonuyla 20 yüzyılın ilk çeyreğinde bütün sanat etkinliklerinin iki felsefi akımdan, Pozitivizm (olguculuk) ve materyalizm (maddecilik) etkilendiğini söyleyebiliriz. Pozitivist felsefe, kültürel etkinliklerimizin bilimsel (astronomi, fizik, kimya deneysel) gelişmelerin doğrultusunda nesnel olgulara bağlıdır. Materyalizm ya da maddecilik ise bireyin duygu ve düşüncenin sonucunda biçim almış madde olduğunu ileri sürmüştü (Keskinok, 2001).

Resim sanatında devrim olarak kabul edilen Kübizm, 19. yüzyılda Courbet, maddeciliğiyle Cézanne, doğaya bakma sürecini diyalektik açıdan görmesi, ressamın doğaya yaklaşımındaki vurguyu değiştirmişti.

Courbet, resmetmekte olduğu şeyin (maddi nesnenin) fiziksel duyumuna eş değer olan; ağırlığını, ısısını ve dokusunu vermek istiyordu.

Cézanne resimlerinde değişik bakış açılarının önerdiği düzenli uyumlu bir dünya görüşü yaratmak istiyordu (Berger, 2003).

Bunun için Cézanne, görünüş dünyasının uygunluğu bir kenara bırakarak, Doğada gördüğü her şeyi yeni bir resim dilinin zemini olarak inceledi, görülen her şeyin göreceli olduğunu fark etmişti. Çünkü başını birazcık çevirdiğinde gözlemlediği nesnelere değişikliklerin önemli olduğunu fark etti, bunun sonucunda karşıtlığı ortadan kaldırıp bunların her ikisini de kabul eden diyalektik bir çözüm buldu (Berger, 2003).

Cézanne nesnelere birçok açıdan bakılabileceğinin mümkün olabileceğini keşfetmişti.

Cézanne bunu klasik perspektifin olmazsa olmaz bütün kurallarını bir yana bıraktığı zaman gerçekeştirebiliyordu. Onun derdi empresyonizme karşı “kütle” ye modern bir anlayışla tekrar sorunsal hale getirmekti. Bunun için Cézanne, klasik sanatçının kaygılarından tamamen farklı olarak, resmin kendi dışındaki dünyaya benzemesini ve onu temsil etmesini bir yana bırakarak doğadaki gördüğü her şeyi küplere, konilere bindirmekle kalmadı, gördüğü her şeyi renk ve biçim düzeni açısından da resmi sadece kendi sınırlarından sorumlu tutuyordu diyebiliriz.

Cézanne, kendinden sonra kübistlerin de üzerinde ısrarla durdukları altın orana göre bölünmüş yüzey üzerinde iki ya da üç temel paralel yön ve bunların ters yöndeki karşıtlarını esas alıyordu. Renk karşıtlarıyla fırça vuruşlarıyla elde ettiğı değişimleri bu tekrar eden paralellere rastlatarak ideal ölçüye uyan bir ritim sağlıyordu.

Bu ideal şemaya uymak için sanatçı genellikle biçim bozmalara (deformation) başvuruyordu. Cézanne’ın bu teknikle resmettiğı Resim 8’deki “The Boy in the Red West” Kırmızı yelekli kız eserinde görüldüğü gibi gerektiğinde aynı figüre ait kolun birisini abartılı biçimde uzatmak, bazen de bir kayanın köşesini hafifçe yukarıya çekmek, aęaç gövdesini az ya da çok eğmek suretiyle gerekli paralelliğı elde ediyordu.

Cézanne, eşzamanlı görüş açıları meselesini gündeme getirmişti. Yani Cézanne nesnelere tek bir açıdan değil, birçok açıdan bakılabileceğinin mümkün olduğunu keşfetmişti. Bizim hayata karşı bakış açımızın sürekli olarak değişkenlik göstermesinde olduğı gibi düşünebiliriz.

Kübistler bundan da öteye gittiler tüm nesnelere biçimlerini geometrik formlara indirgeyerek yalınlaştırdılar. Kübist ressamlar görüngüleri iç içe geçişini görsel olarak açığa çıkarabilecekleri bir sistem yaratmışlardı. (Berger, 2003).

Kübistlerin amacı doğayı kopya etmek değil, nesnelere çeşitli bakış açılarından bakarak yeni bir görme biçimi yaratmak olduğı anlaşılmıştır.

Picasso’nun Kübist anlayışla yaptığı ilk resim olarak kabul edilen ‘Avignonlu Kızlar’ eseri (Resim 9) Barselona’nın Avignon sokağında bulunan genelevdeki kadınların resmi olarak bilinir. Picassonun amacı, bu resmin konusu ve resmetme yöntemi ile modern yaşamın çirkinliğine ve acımasızlığını gözler önüne sermek olduğunu söylemek mümkündür. Bu

nedenle Picasso, Avignonlu kadınları resmederken onların dış görünüşlerini değil, kendi gözleriyle gördüğü ruhsal durumlarını göstermeye amaç edinmişti diyebiliriz

Picasso'nun Avignonlu Kızlar resimdeki biçim bozmalara estetik endişelerle değil, modern yaşamı ilkel bir yaşam biçimiyle karşılaştırarak uygar olanı şiddetle bozup kendi ilkelik anlayışını ortaya koymak olarak değerlendirilmiştir (Berger, 2003).

Picasso ve Braque'ın 1909 ile 1911 yıllarında nesnelere kendine özgü yönlerini belirtmek yerine onların biçimlerini kullanarak birbirleri arasındaki düzen ilişkilerini araştıran, figüratif olmayan resimler yaptılar. Bu üsluba 'Analitik' (çözümsel) kübizm dendi (Lynton, 2009)

Analitik Kübizim de biçimler, cisimlerden çözümsel bir yöntemle elde edilip en yalın halleriyle verilmektedir (Rona ve Beykan, 1997). Bu dönem resimlerini nesnelere akılcı bir yöntemle önce zihinde parçalayıp ayrıştırarak onu temsil eden en belirgin özelliklerini alıp benzetme kaygısı olmadan tekrar kurgulamak olarak tanımlanabilir. Bu üslupta nesnelere değişik yüzeylerini aynı anda görmek mümkün oluyordu. Sanatla gerçeklik arasında yeni bir aşama diyebiliriz.

Bu dönem resimlerinde geleneksel anlamda bir 'espas'la karşılaşmak mümkün değildir. Kübist resimlerde renk, espas ve biçim odaklı yeni arayışlar uğruna bilinçli olarak arka planda bırakılmıştı. Bu yüzden bu dönem resimlerinde renk genellikle yeşil, gri ve kahve tonlarıyla sınırlandırılmıştı, resimlerin konusu natüremort ve portre gibi geleneksel türlerle sınırlıdır (Antmen, 2013).

Resim: 10'da Picasso'nun, Analitik Kübizim yöntemi kullanarak resmettiği "Ma Jolie" (Benim güzel kızım) eseri iyi bir örnek olabilir. Picasso'nun bu resminde elinde müzik aleti tutan bir kadın portresi (sevgilisinin portresi) olduğu söylenen bu eserde, geleneksel portre anlayışından çok uzak olduğu görülmektedir. Bu resimde nesnelere en yalın halleriyle görülebilir

20 yüzyılın başlarında kübist hareketle birlikte sonradan sentetik kübizm olarak adlandırılacak olan bilinçli araştırmalardan bir diğeri, Braque'ın dediği gibi "biçim bozmalara (deformation) olanak vermeyen malzemeyi yapıştırarak boya ile oluşturulmuş mekânın daha da vurgulanmasını" sağlamaktı. Bu amaçla 1914 ile 1924 yıllarında Braque ve Picasso resimlerinde, resimsel dokuyu zenginleştirmek amacıyla boyaya kum talaş gibi

malzemeler kattılar, kitle kültürüne özgü gündelik sıradan (gazete, şablon harfler, kartpostal, desenli kumaş vb) hazır malzemeleri kesip yapıştırarak “ kolaj” tekniğini kullandılar. Bu dönemin en büyük yeniliği kolaj tekniğine üç boyutlu hazır nesnelere ekleyerek ‘asemblaj’ tekniğinin ilk örneklerini verilmiş olmasıdır diyebiliriz (Antmen, 2013). Resim 11’deki Picasso’nun ‘Bambu Sandalyeli Natürmort’u bu dönemle ilgili iyi bir örnek olabilir. Bambu Sandalyeli Natürmort eserinde Picasso, iki boyutlu yüzey üzerine gazete, desenli muşamba gibi hazır baskılı malzemeler kullanarak gerçekleştirdiği kolaj tekniğini, pipo, bardak gibi üç boyutlu nesnelere ekleyerek üçüncü boyuta taşımış olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak, analitik Kübizim nesnelere parçalayıp ayrıştırırken, sentetik kübizim bunun tam tersi yani nesnelere yeniden düzenleyerek birleştirici bir teknik olduğu anlaşılmaktadır. Çağın sorunları göz önüne alındığında kolaj, insan hayatının parçaları olabileceği gibi, üç boyutlu endüstriyel nesnelere kullanıldığı ‘asemblaj’ tekniği tüketim toplumunun karşılığı olarak yorumlanabilir.

Modernizm, genel anlamda geleneksel otoritenin çöküşü ve Aydınlanmayla birlikte ortaya çıkan dünya görüşünü; bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insan merkezci ideolojiyi ifade eder. Sanat alanında 19 yüzyılın ikinci yarısında başlayıp 20 yüzyılın ilk otuz yılını kapsayan ve Avrupa realist geleneğinden estetik kopuşu temsil eden sanat hareketi olarak kabul edilir (Cevizci A. , 1999). Modern öncesi toplumlarda dayanışma bütünlüğün sağlanması için kolektif bilince yerleşmiş olan ortak inanç ve değerler üzerinde yükseliyordu (Marshall, 1999). Modern toplumlarda ise genel olarak eğitim, çalışma, yönetim, din vb. kurumları ayırır ve aile artık daha özgül ve sınırlı roller oynamaktadır. Farklılaşma, toplum içindeki farklı alt sistemler ile kurumların gün geçtikçe daha çok uzmanlaşmasını kapsamaktadır (Marshall, 1999).

Modernlikle beraber kurumların çoğalması, aşırı uzmanlaşma ve iş bölümü toplumda parçalanmaya yol açmıştır. Öte yandan bilim ve bilgi o kadar çok uzmanlaşmış ve kendi alanını genişletmiştir ki onların içinden insan bilimsel yoldan bir toplumsal bütünlük inşaa etmesinin imkânı kalmamıştır.

Modern dönemde sanatçının kaynağı yine doğadır. Ancak doğa bize bilgi vermez dünyanın görünüşünden ya da zaman dışılığından etkilenir ya da etkilenmez hepsi bu kadar. Sanatçı doğayı gözlemler ondan etkilendiği ölçüde yorumlayıp sanatına yansıtır.

Doğa güzelliği ile sanat güzelliğini birbirinden ayırır. Sanattaki güzel de kişiye göre değiştiği için anlam olarak değil de biçim (form) olarak olur, bu güzel de yüce den ayırmak gerekir. Çünkü yüce; insan üzerinde olumsuz bir etki yaratarak insana acı verir ama aynı zamanda bu olay ya da olguyu deneyimlemiş olmamızdan dolayı bir haz verir. Ancak bu duyumu forma dönüştüremeyiz (mutluluğun resmini yapamadığımız gibi). Eğer sanatın konusu güzelse, güzel forme edilebilen olandır o da ancak biçimsel (formel) olarak açıklanabilen şeyler bizde estetik haz sağlayabilir denmektedir. Modern sanatta gösterilen dediğimiz; figürlerin bir olguyu bir anlamı ya da bir durumu gösteriyor olması meselesi ortadan kalkmıştır, yani modern sanatta aslında gösterilen bir şey yoktur. Oysa 14. Yüzyıldan empresyonizme kadar resim sanatı, kendi döneminin toplumsal olayları ya da bir durumu figürler aracılığıyla anlam olarak göstermek istediği ne varsa bize göstermiştir. O halde modern sanat temsil edemez, anlam üretmez ve hiçbir şey göstermez peki, modern sanat ne yapar gibi bir soru sorabiliriz. Soruya ise şu şekilde cevap verilebilir.

“Modern sanat ‘suskunluk kipinde konuşur’. Yani modern sanat doğrudan bir şey söylemez susar (bilindiği gibi susmak kabullenmektir, ama her türden iktidar olma meğili taşıyan söylemin karşısında ironik bir susuş onun etkili bir reddiyesidir). Ama öyle biçimler üretir ki, o biçimler anlatmaz, devrimci yaşamsal etki üretir. Duyum üretir, duyumsatmanın yollarını icat eder.” (Sadak, 2015).

Ayla Doğutaş Çakmak’ın, lisans döneminde başlayan portre denemelerinin çıkış noktası Doğanın yaratmış olduğu insanoğlunun bedeninde olup biten ne varsa duygularını ve iç dünyasını ön plana çıkaran kişinin sureti ‘portreler’ olmuştur. Buradaki amaç, doğanın bir parçası olan insanın doğasını anlamak merakındandır diyebiliriz. Ayla Doğutaş Çakmak’ın yüksek lisans tezini tamamlayan ve yaşamının daha sonraki dönemlerinde de devam edecek olan oto-portre seri-1 olarak adlandırdığı bu çalışmalarında kendiliğindenlik ve yalnızlık kavramlarına vurgu yapmıştır. Fiziksel özelliklerin yanı sıra o gün ve o anki ruhsal durumunu da yansıtmaya çalışmıştır.

Sanatçı, Kendini bir çeşit laboratuvar gibi kullanan Rembrandt’ın, kendini çeşitli kılık kıyafetlerle ideal biçimlerde resmeden Dürer’in, Gerçekçilik akımının temsilcisi olarak bilinen Courbet’nin ve Gerçekçi geleneği dışavurumcu üslupla ustaca birleştiren Kathe Kollowitz gibi büyük ustaların oto portrelerinden etkilenmiştir.

Doğa denilen şey aslında en geniş tanımıyla natura ya da tabiat; fiziksel dünya kısaca tüm evrendir. Ancak doğa sadece insanın dışında kalan tabiat, kent ya da nesnel anlamda doğa değil, her insanın kendine ait bir dünyası vardır. Dolayısıyla Ayla Doğutaş Çakmak'ın oto portrelerinde doğa, doğal ya da natüralist varlığıyla değil, bir kavram olarak karşımıza çıkar. Doğayla olan ilişkisi ise, insanın doğanın bir parçası olduğunu ortaya koymak ve her insanın ruh haliyle aslında kendine ait bir doğasının ya da bir dünyasının olduğunu vurgulamaktadır.

Ayla Doğutaş Çakmak'ın resimlerinde doğa, her insanın “biyolojik bir parçası olduğu”, bu biyolojik realitenin dışına çıkartıldığında da insanın yalnızlaştığı, tek başına kaldığı ve bu tekillik içerisinde kendisine ait bir dünya kurduğu vurgusu üzerine bu portreleri çalışılmıştır.

Ayla Doğutaş Çakmak da Doğanın yaratmış olduğu insanoğlu olarak kendi varlığını sorgulamış, kendi doğasını çözümlenmeye çalışmıştır. Bunun için kendi fizyolojik ve genetik özellikleriyle beraber doğadaki oranlar olduğu gibi aynen yansıtılmaya çalışılmıştır. Ayrıca Doğutaş, portrelerinde idealize etmeden, fizyolojik ve genetik özellikleriyle beraber yaşamın kendisinde yaratmış olduğu (yüzünde ve ellerinde ve cildindeki deformasyon,) tahribatin vurgusu, aslında onun biyolojik olarak yaşayan, doğanın bir parçası olduğunun ve zaman vurgusu yapılmıştır. Bu anlamda da portrelerinde monokrom bir renk armonisi seçilmiştir.

Zaman zaman mekân zeminle aynı düzlem üzerinde olduğu, ya da zeminin portre ya da gövdenin içerisinde geçtiği zaman zaman da figür tamamlanmış bir halde zeminden kopartılıp boş, nötür bir mekân yaratıldığı portreler çalışılmıştır.

Bazı portrelerde bu yalnızlık içerisinde biyolojik olarak doğanın bir parçası olan insanın duygusal anlamda doğadan koptuğu, kendi doğasını ya da dünyasını yarattığı ve bu içsel dünyanın da başka bir doğa olduğu gerçeği ve düşüncesinden hareketle, portrelerinde bazı yerler daha farklı tonlarda hatta yüz el gibi bölgeler etüt edilerek çalışılmıştır.

Burada da şöyle bir yöntem kullanılmıştır.

Tamamıyla günümüzde halen akademik anlamda eğitim veren kurumların kullandığı akademik metotların figür çözümlenmesi içerisindeki teknik kullanılmıştır. Ayrıca sanat tarihinde ışığın ustası olarak bilinen Rembrandt'ın Resim 12, 13, 14 ve 15'de görülen

“Yaşlı adam portresi” eserinde kullandığı teknik kullanılmıştır. Resim 12 de görüldüğü gibi tuval yüzeyi sanatçının seçtiği herhangi bir renk ile Önce zemin bir sepya (akrilik) ile kapatılmış, daha sonra üzerine çalışılacak portre desen olarak tuvale aktarılır. Resim 13 de görüldüğü gibi desende koyu renk olması gereken yerler sanatçının seçtiği koyu bir renk ile kapatılır, daha sonra ışık alanları aydınlatılmıştır. Resim 14’te görüldüğü gibi açık ve koyu renk sınırları kaynaştırılır. Resim 15’te glase tekniği ile şeffaf bir boya ile portre ten rengi ince bir tabaka sürülür, kuruduktan sonra portre natüralist renkleri aranır ve tamamlanır. Doğutaş’ın oto portrelerinde ışık, yine akademik çalışmalarda en çok tercih edilen özellikle barok sanatçıların kullanmış olduğu gibi; ışık soldan spot bir karanlığın içerisinden verilerek figür armonilerle hacimlendirmeye gidilmiştir. Ancak bu metod bir sonuç olarak değil bir süreç olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada barok ışığı tercih edilmesinin sebebi; barok ışık, duygu durumunu yansıtmada etkili bir yöntem olarak kullanılmasıdır. Süreç içerisinde bazı yerler yarım bırakılmış bazı yerler hiç çalışılmamıştır. Böylece Doğutaş’ın doğa-figür ve doğa içerisindeki insan kavramları yani tez başlığına neden olan gerekçeler doğrultusunda figür belirli yerlerde etüt edilmiş belirli yerlerde hiç modle edilmemiş çizgi olarak bırakılmıştır. Burada da akademik çalışmalarda önemli sanatçıların kullandığı yöntemler tercih edilmiştir. Öncelikle insan anatomisine sadık kalınarak desen etüt edilmiş özellikle figürü hacimlendirmek için önce siyah-beyaz yüz, el yani ten renginin görüldüğü yerler çalışılmıştır.

Ancak Doğutaş’ın portrelerinde insan tenine ait olan bölgeler doğal ten rengi ile natürel bir görüntüye büründürülmemiştir. Bu siyah-beyaz onun sadece teknik anlamdaki çözümlemesi belirli yerlerde bırakılarak aslında insanın biyolojik gerçekliği ile psikolojik gerçekliği arasındaki çizgi vurgulanmıştır. Eğer natüralist anlamda ten rengi işin içine girmiş olsaydı Bakınız şekil 40’te görüldüğü gibi glase tekniği ile şeffaf bir boya ile portre ten rengi ince bir tabaka sürülür, kuruduktan sonra portre natüralist renkleri aranacaktı.

Tekniğin 4. Aşaması olan ‘glase’ tekniği işin içine girmiş olsaydı figürün psikolojik etkisi farklı olacaktı. Birincil etapta onun bir et, bir deri bir ten olduğu doğal bir gerçekliğin olduğu ön plana çıkacaktı. Burada siyah beyaz bırakılmasındaki neden, onun doğal gerçekliğinin natüralist anlamdaki biyolojik olarak varlığının yansıtılmasından ziyade, psikolojik etkisinin ön plana çıkartılması için siyah-beyaz bırakılmıştır. Aynı etkiler insan yapımı olan kıyafet detaylarında vurgulanmamıştır. Bu yüzden yüz, el gibi onun tenine ait

iç dünyasını vurgulayacak biyolojik gerçekliğine ait bölgelerde bu tür vurgulara gidilmiştir. Doğutaş, hem teknik çözülemedeki izlemiş olduğu metot hem de tezinin bütünündeki doğa-insan ilişkisi bağlamında beden algısı içerisinde doğayı kullanmadan başka bir deyişle doğayı terk ederek, insanı salt bir obje olarak ele almıştır. Fakat onun biyolojik bir realitenin ötesinde bir ruh dünyasının olduğunu ve oradan da başka bir doğanın hâkim olduğunu ön plana çıkarmak için bu oto-portreler çalışılmıştır.

Bu yüzden de tezin eser metninin ilk bölümündeki insan incelemeleri insan-doğa ilişkileri üzerinde ağırlıklı olarak hep insanın doğayla olan ilişkisi ve doğanın da insanın da natüralist bir gerçeklik olarak algılandığı üzerinden okunmuştur.

Doğutaş'ın insana ve doğaya yaklaşımı, resimlerindeki doğadan kopartılmış insanı kendi doğasında yalnızlaşması vurgusu açısından da onlardan ayrılmaktadır.

Ayrıca Doğutaş, çalışmalarının kompozisyonlarında Céline Sciamma'nın yönettiği "Alev almış bir genç kızın portresi" filmindeki son derece sade minimalist sahnelerden etkilenecek kurguladığı Resim 16'da görülen *Oto-portre seri-1*, aynı zamanda Yüksek Lisans Tezi'ni tamamlayan eserlerden oluşmaktadır.

BULGULAR

"Doğa-Resim ilişkisi içerisinde değişen "figür" kavramı araştırılırken, 14. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar batı resim sanatında temel konusu doğa ve doğanın yaratmış olduğu insan bedenini konu alan sanatçıların eserleri incelenmiştir. Araştırma sürecinde sanat eseri tarihsel açıdan incelenirken sanatın kendi başına var olmayıp toplumun bir yansıması olduğu düşüncesiyle; sosyolojik açıdan dönem (üslup) özellikleri, coğrafya, kültürel yapısı kısaca sanatın biçimlenişine etkileyen bütün etkenler göz önünde bulundurulmuştur.

Resim sanatında değişen figür kavramı ve insan bedeninin dönemlere göre incelenmesinde şu sonuca varılmıştır:

Sanatsal dilin başlangıcından günümüze kadar bütün sanatların ortak noktası "doğa" biçimlerini göstermek olmuştur. Resim sanatında yüzyıllar boyu batı uygarlığının başlıca ifade konularından biri olan insan figürü, doğal durumdan doğaüstü güçlere, fantastikten olağanüstü niteliklere kadar nice yaklaşımlar içinde betimlenmiştir. Bunun sebebi iki şekilde açıklanabilir:

Birincisi, Doğa kavramı her zaman metafizik kabullere bağlı olarak değişen bir kavram olmasıdır. Bu durum doğal olarak her çağın “doğa”ya bakış açıları değiştikçe insan’a ve onun bedenine bakışı etkilediği gibi o dönemde yapılan sanatsal faaliyetleride etkilediği bilinmektedir.

İkincisi, Sanatsal dilin başlangıcından empresyonizme kadar sanat adına üretilen ne varsa estetik kuralları belirleyen o dönemin egemen sınıfını oluşturan kilise ve aristokrasi olmuştur. Resimlerin konusu ister mitolojik ister toplumsal farketmez bir hayat tarzının formu olarak şekillenmiştir. Oradaki figürler kuralları belirleyen egemen sınıfının ideolojisini temsil etmiştir. Zaten o dönemde sanatın amacı bu olmuştur.

TARTIŞMA

17 yüzyılda başlayıp 19 yüzyıla kadar devam eden Aydınlanma hareketi içinde yer alan düşünürlerin çabalarından birisi akılcılık; insana gözlem ve deneye dayanarak doğaya ilişkin sorular sorup yanıtlama olanağı sağlamıştır (Cevizci, 1999)”. Bu durum sanatın akla hitap etmesi gerektiğini düşünen desencilerle, duygulara hitap etmesi gerektiğine inanan renkçiler arasındaki tartışma yine bu döneme görülmüştü. Güzel Sanatlar Akademisinin kuralcı desen anlayışını reddeden empresyonistler aslında doğayı izlemekten vaz geçmediler onu kendi bakış açılarıyla yorumladılar. Empresyonizmde nesne konumuna indirgenen figürler manzara içinde bütünün ve yüzeydeki boya dokusunun içinde kaybolur gider. Doğayı izlemenin ya da sanatın süreç olduğu duygusunu öne alarak, o anlık tamamlanmış görüntülerden vazgeçerek anlamdan ve temsilden uzaklaştıklar. Bu yüzden Hauser’e göre empresyonistler modernliği hazırlayan eşik olmuşlardır.

Empresyonizmden sonra sanat, doğa resim ilişkisi bağlamında bir kırılma yaşandı.

Cezanne, görünüş dünyasına uygunluğu bir kenara bırakarak doğada gördüğü her şeyi renk ve biçim düzeni açısından da resmi sadece kendi sınırlarından sorumlu tutuyordu.

Cézanne’ın resimlerinde figür herhangi bir resim ögesi olmanın dışında özel bir yeri yoktur.

Dışavurumcu sanatçıların doğa görünümünü yansıtırken, oran, uyum ölçü gibi kurallara meydan okuyan, öfke, şiddet, korku gibi duyguları aktarırken beden formu sızlaştığı kimi yerde yüzlerin korkunç bir yaratık gibi görüldüğü figürlerde, ilkel tavırlara yönelmesi

bakımından, ilk kendini ifade edişi ya da dışavurumu diyebileceğimiz mağara resimleriyle özdeşleştirilebilir.

SONUÇ

Bu çalışmada yukarıda açıklamaya çalıştığım bazı örnek çalışmalardan da anlaşılacağı gibi, sanayi ve endüstri devrimleri sonucunda artık modern hayatın yaşam biçimi, geleneksel toplum gibi bütüncül değil çok parçalı uzmanlık alanına ayrılmış, çoğulcu yaşam tarzına evrilmişti. Modern insan da ikiye bölünmüş olarak ilerledi. Böylece modern sanat akılcılığı temel alan akımlar ve ruhsallığı temel alan akımlar olmak üzere iki koldan yürümüştür. Bu akımların ortak özelliği: Spontan ve düşünmeden çizerler, Renk, ruhsallığı ifade etmek için özgürce seçilir, Perspektif kuralları terk edilmiştir. Modern sanat bir yanıyla akıl merkezli olup, sadece inşaya değer verdi, diğer taraftan ruhsallığı, saf dışavuruma değer verdiği görülmüştür.

Modern sanatı batı meselesi gibi düşünürsek, modern sanatın üç boyutluluk anlamında, Ortaçağdaki gibi bir geleneksel tarza değil, modernliğin ihtiyaçları doğrultusunda bir yüzey sanatı olarak “iki boyutlu düzleme”, yani başladığı yere geri dönmüş olduğu sonucuna ulaşılmıştır

KAYNAKÇA VE NOTLAR

- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Berger, J. (2003). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlıkları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cevizci, A. (2011). *Felsefe Tarihi Thales'ten Baudrillard'a*. İstanbul: Say Yayınları.
- Eco, U. (1999). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gombrich, E. (1999). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Guryeviç, A. (1995). *Ortaçağ Avrupası'nda Birey*. (İ. İgan, & Z. Ülgen, Çev.) İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, O. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Cilt 2). (B. Güçbilmez, Çev.) Ankara: Merdiven Yayınları.
- Hogart, B. (1999). *Sanatsal Anatomi*. (B. Bolan, Çev.) İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Kenny, A. (2021). *Modern Dünyada Felsefe / Batı Felsefesinin Yeni Tarihi 4. Cilt*. (B. Doğan, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Keskinok, K. (2001). *Sanat Eğitimi Aşamalı Yöntem*. Ankara: Sanat Yapım Yayıncılık.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyılımıza-Gelenekselden Moderne*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, & D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mutlu, A. Hakim Paradigmanın Temelleri. 13 Haziran 2022. Erişim: 13 Haziran 2022
<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwia14SMkav4AhU7QfEDHfsYD5MQFnoECA8QAQ&u>

- rl=https%3A%2F%2Favys.omu.edu.tr%2Fstorage%2Fapp%2Fpublic%2Fahmet.mutlu%2F73633%2F2.%2520KONU%2520hakim%2520paradigma%25201.pdf
&
- Rona, Z., & Beykan, M. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1). İstanbul: Yem Yayınları.
- Rona, Z., & Beykan, M. (1997a). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2). İstanbul: Yem Yayınları.
- Russ, J., Baudart, A., Bourgeois, B., Dagognet, F., Farago, F., Goyard-Fabre, S., & Philonenko, A. (2020). *Felsefe Tarihi - Cilt 3 - Aklın Zaferi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Russell, B. (2001). *Batı Felsefesi Tarihi Aydınlanma Çağı*. İzmir: İlya Yayınevi.
- Sadak, Y. (2015, Ocak 1). Estetik ve Sanat Felsefesi Ders Notu. İstanbul: T.C. Yeditepe Üniversitesi.
- Şentürk, L. V. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2010). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2015). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ulaş, S. E. (2002). *Felsefe sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Vigarello, G., Corbin, A., & Courtine, J. J. (2008a). *Bedenin Tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yeliseyeva, N. V. (1978). *Yakın Çağ Tarihi*. (Ö. İnce, Çev.) İstanbul: Konuk Yayınları.
- Yenişehirlioğlu, Ş., & Yenişehirlioğlu, F. (1993). *Sanata Giriş ve Estetik*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi.

Preprint

şekiller

Resim 1

Doğum Detay

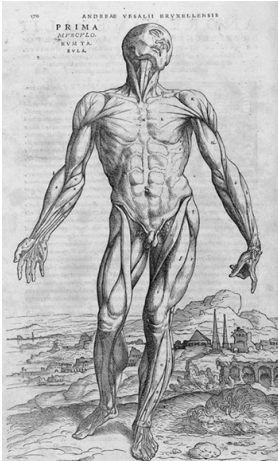


Not. T,y: Bilinmiyor “Doğum-detay ”, ahşap üzerine yağlıboya, 12 yy, Barcelona

Katalan Sanat Múzesi, İspanya

Resim 2

Anatomi kitabından kasların tanıtımı



Not. Vesalius’un anatomi kitabından kasların tanıtımı. (1543)

https://stringfixer.com/tr/De_Fabrica Erişim tarihi: 23.03.2022

Resim 3

Kayalıklar Meryem 'i'



Not. Leonardo da Vinci. “Kayalıklar Meryem’i”. Yağlıboya, 1.99x1.22.1483. Louvre Müzesi, Fransa.

<https://www.leonardodavincitr.com/kayaliklar-bakiresi/> Erişim Tarihi: 03. 04. 2021

Resim 4

Köy Düğünü



Not. Pieter Bruegel, “Köy Düğünü”, ahşap üzerine yağlıboya, 114x164, 1567-68

Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.

eki-diğer-ressamlar-gibi-azizleri-resmetmek-yerine-günlük-hayati-hiciv-eden-bruegel/

<https://www.sanatinoykusu.com/donemind> Erişim tarihi: 06.04.2022

Resim 5

Halka Yol Gösteren Özgürlük



Not. Eugene Delacroix. “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, Tuval üzerine yağlıboya, 260x325, 1830 Louvre Fransa.

<https://www.sanatabasla.com/2012/09/halka-yol-gosteren-ozgurluk-liberty-leading-the-people-delacroix/> . Erişim tarihi: 06.04.2022

Resim 6

Sanatçının Atölyesi



Gustave Courbet: “*Sanatçının Atölyesi*” 1855, 361x 598 cm, tuval üzerine yağlıboya

Musée d’Orsay, Fransa

<https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/latelier-du-peintre-927>,

Erişim tarihi:

14.04.2022

Resim 7

Folies Bergere



Not. Eduard Manet’in “*Folies Bergere*”. 1882, 96x130 cm tuval üzerine yağlıboya

Courtauld Galerisi, Londra

https://tr.wikipedia.org/wiki/Folies-Berg%C3%A8re%27de_Bir_Bar Erişim Tarihi:
14.04.2022

Resim 8

The Boy in the Red West



Paul Cézanne, "The Boy in the Red West". 64x80cm. Tuval üzerine yağlıboya

Foundation Collection E.G. Bührle

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/03/04/paul-cezannenin-the-boy-in-the-red-west-eseri/> Erişim tarihi: 15.04.2022

Resim 9

Avignonlu Kızlar



Pablo Picasso. “Avignonlu Kızlar” 1907. 243.9 x 233.7 cm. Tuval üzerine yağlıboya

Modern Sanatlar Müzesi New York

[http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/les-demoiselles-d-avignon-](http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/les-demoiselles-d-avignon-avignonlu-kadinlar/2150)

[avignonlu-kadinlar/2150](http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/les-demoiselles-d-avignon-avignonlu-kadinlar/2150). Erişim tarihi: 17.05.2022

Resim: 10

Ma Jolie



Pablo Picasso.' Ma Jolie' 1911-1912. 100x64.5cm. Tuval üzerine yağlıboya.

Pablo Picasso Malikânesi New Yorg

<https://www.pablocicasso.org/ma-jolie.jsp#prettyPhoto> . Erişim tarihi: 15.04.2022

Resim 11

Bambu Sandalyeli Natürmort.



Pablo Picasso. Bambu Sandalyeli Natürmort. 1912, 29 x 37cm iple kenarlı tuval üzerine yağlı bez Musee Picasso, Paris

<https://zhrblc.wordpress.com/2013/05/09/yeni-bir-bicimkubizm/> Erişim tarihi: 10. 05.

2022

Resim 12

Yaşlı Adam portresi



Not. Rembrandt'ın “Yaşlı Adam Portresi”

Resim 13

Yaşlı Adam portresi



Resim 14

Yaşlı Adam portresi



Resim 15

Yaşlı Adam portresi



Resim 16

Otoportre



Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre: 2012

70x50 cm, karışık teknik (fotoğraf üzerine yağlıboya ve gazete kâğıdı)

Resim 17

Otoportre



Not. Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

90x70 cm, tuval üzerine yağlıboya 2021

Resim 18

Otoportre



Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

140x100 cm, tuval üzerine yağlıboya

Resim 19

Otoportre



Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

80x60 cm, tuval üzerine yağlıboya

Resim 20

Otoportre



Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

70x 60 cm, tuval üzerine yağlıboya

Resim 21

Otoportre



Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

60x50 cm, tuval üzerine yağlıboya, 202

Resim 22

Otoportre



Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

35x25 cm, tuval üzerine yağlıboya 2021

Resim 23

Otoportre



Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

65x50 cm, tuval üzerine yağlıboya 2021

Resim 24

Otoportre



Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021
80x70 cm, tuval üzerine yağlıboya 2021

Resim 25

Otoportre



Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

65x50 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021

Resim 26

Otoportre



Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

45x38 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021