2024

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selin DİREK



T.C.

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE MOR RENGİN GÖSTERGELERLE OLAN İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selin DİREK

GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI

ANKARA, 2024

T.C.

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE MOR RENGİN GÖSTERGELERLE OLAN İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selin DİREK

GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Seçil KARTOPU

ANKARA, 2024

ONAY SAYFASI

Selin DİREK tarafından hazırlanan "Çağdaş Türk Resminde Mor Rengin Göstergelerle Olan İlişkisi" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Görsel İletişim Tasarımı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi	**Kurumu**	**İmza**
Doç. Dr. Seçil KARTOPU Kabul ☒ Red ☐	Ankara Yıldırım Beyazıt Üni. / Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fak./ Görsel İletişim Tasarımı	
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Musa KOÇ Kabul ☒ Red ☐	Ankara Yıldırım Beyazıt Üni. / Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fak./ Görsel İletişim Tasarımı	
Doç. Dr. Melike BAKAR FINDIKÇI Kabul ☒ Red ☐	Bolu Abant İzzet Baysal Üni. / Güzel Sanatlar Fakültesi / Grafik Sanatlar Bölümü	

Tez Savunma Tarihi: …../……/2024

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Görsel İletişim Tasarımı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü Doç. Dr. Muhammed Enes KALA

BEYÂN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin hiçbir aşamasında patent ve telif haklarını ihlal edici etik dışı davranışımın olmadığı, tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, çalışma da kullanılmış tüm bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyân ederim.

Selin DİREK

TEŞEKKÜR

İlk olarak, tez danışmanım Doç. Dr. Seçil KARTOPU'na teşekkür etmek istiyorum. Sizlerin yönlendirmeleri, bilgi birikimi ve sürekli motivasyonu olmasaydı, bu çalışma bu noktaya gelemezdi. Sizlerin yol göstericiliği ve destekleri tüm tez süreci boyunca benim için çok kıymetli olmuştur.

Özellikle, aileme ve eşim Ceyhun DİREK' e teşekkür ediyorum. Sonsuz destekleri, şevkleri ve anlayışları sayesinde tez yazım sürecinde bana moral ve motivasyon sağladılar. Bu sayede zorlu anları aşmamı sağladılar ve çalışmamı sürdürebilmem için gereken desteği sürekli olarak verdiler.

Bu tezi tamamlamamda emeği geçen herkese teşekkür ediyorum. İyi dilekleriniz ve destekleriniz benim için çok değerli oldu. Tüm bu katkılar sayesinde başarılı bir şekilde tez çalışmamı tamamlayabildim. İyi niyet ve destekleriniz için teşekkür ederim.

ÖZET

Çağdaş Türk Resminde Mor Rengin Göstergelerle Olan İlişkisi

Çağdaş Türk resminde renk kullanımı her zaman kültürel ifadenin önemli bir yönü olmuştur. Batı sanatında ve Türk sanatında renkler, sanatsal ifade ve anlamın önemli bir bileşeni olarak kabul edilir. Renkler, bir eserin duygu, sembolizm ve estetik değerini iletmek için kullanılan güçlü araçlardır. Özellikle mor renk, bu renkler arasında özel bir yer tutar. Batı sanatında, mor sıklıkla kraliyet, asalet ve dini simgelerle ilişkilendirilirken Orta çağ Avrupa'sında mor, kilise tarafından kullanılan bir renk olup dini törenlerde ve katedral vitraylarında yaygın olarak kullanılmıştır. Türk sanatında ise mor renk, Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme döneminde ve Türkiye'nin modernleşme sürecinde özellikle dikkat çekici bir rol oynamıştır. Saraylarda, mücevherlerde ve sanat eserlerinde morun sıkça kullanılması, dönemin sosyal ve kültürel değişimlerini yansıtan bir gösterge olarak kabul edilebilir. Türk sanat tarihinde farklı renklerin kullanılması sanatsal ifadeye yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu tezde, çağdaş Türk resminde mor rengin kullanımı, anlamı, bağlamı, dönemin kültürel ve sanatsal pratikleri kapsamında göstergelerle olan ilişkisi araştırılmıştır. Bu bağlamda çeşitli sanat eserleri ve edebi kaynaklar incelenerek mor rengin Türk sanatındaki rolüne ve Osmanlı İmparatorluğu'ndaki daha geniş kültürel, sosyal bağlamlarla ilişkisine ışık tutmak amaçlamıştır. Renklerin sanat ve kültürdeki önemi, sanat tarihçileri ve kültürel araştırmacılar için ilgi çekici bir alan olmaya devam etmektedir dolayısıyla bu tezin Türk kültür tarihine ve sanatına önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mor Renk, Türk Sanatı, Göstergebilim, Sanat Tarihi

ABSTRACT

The Relationship between the Color Purple and Signs in Contemporary Turkish Painting

The use of color in art has always been an important aspect of cultural expression. In Western and Turkish art, colors are considered an important component of artistic expression and meaning. Colors are powerful tools used to convey the emotion, symbolism and aesthetic value of a work. Especially purple color occupies a special place among these colors. In Western art, purple is often associated with royalty, nobility, and religious symbols, while in medieval Europe, purple was a color used by the church and was widely used in religious ceremonies and in cathedral stained glass. In Turkish art, the color purple played a particularly striking role during the decline of the Ottoman Empire and the modernization process of Turkey. The frequent use of purple in palaces, jewelery and works of art can be regarded as an indicator that reflects the social and cultural changes of the period. The use of different colors in Turkish art history has added a new dimension to artistic expression. In this thesis, the use of the color purple in Turkish art, its meaning, context, and its relationship with the indicators within the scope of the cultural and artistic practices of the period were investigated. In this context, by examining various works of art and literary sources, it aimed to shed light on the role of the color purple in Turkish art and its relation to the wider cultural and social contexts in the Ottoman Empire. The importance of colors in art and culture continues to be an interesting area for art historians and cultural researchers, so it is thought that this thesis will make an important contribution to Turkish cultural history and art.

Keywords: Purple Color, Turkish Art, Semiotics, Art History

İÇİNDEKİLER

ÖZET i

ABSTRACT ii

İÇİNDEKİLER iii

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ vi

TABLOLAR DİZİNİ vii

RESİMLER DİZİNİ viii

1. GİRİŞ 1

1.1. Araştırmanın Amacı 3

1.2. Araştırmanın Önemi 3

1.3. Araştırmanın Yöntemi 5

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları 6

2. GÖRSEL BİR UNSUR OLARAK RENK KAVRAMI 7

2.1. Işık ve Rengin Fiziksel Tanımı 7

2.1.1. Işık 7

2.1.2. Renk 8

2.2. Görme 12

2.3. Rengin Çeşitleri 13

2.4. Algı Nedir? 16

2.4.1. Rengin Kültürel Algısı 18

2.4.2. Renklerin Psikolojik Etkileri Ve Anlamları 22

2.4.3. Mor Renk ve Önemi 26

3. RESİMDE RENK 28

3.1. 19. Yüzyıla Kadar Renk 28

3.2. 19 Yüzyıl'dan Günümüze Renk 35

3.3. Türk Resim Sanatında Renk 40

3.3.1. Türk Sanatı ve Batı Sanatında Mor Renk Kullanımı 42

3.3.2. 19. Yüzyıl Türk Ressamları 43
3.3.2.1. Hoca Ali Rıza 43
3.3.2.2. Osman Hamdi Bey 44
3.3.2.3. Şeker Ahmet Paşa 47
3.3.2.4. İbrahim Çallı 48
4. GÖSTERGEBİLİMSEL ANLAMLANDIRMA, ÇÖZÜMLEME, GÖSTERGEBİLİM KAVRAMI VE TANIMLAMALAR 50
4.1. Göstergebilim Kavramı 50
4.1.1. Gösterge 52
4.1.2. Gösteren, Gösterilen 53
4.1.3. Kodlar 53
4.2. Göstergebilimsel Anlamlandırma 54
4.2.1. Mit 55
4.2.2. Semboller 56
4.2.3. Eğretileme (Metafor) 56
4.2.4. Düzdeğişmece (Metonomi) 57
4.3. Göstergelerin Semiyotik Bakımdan Çözümlenmesi 57
4.3.1. Sentaktik (Sözdizimsel / İmgedizimsel) Çözümleme 58
4.3.2. Semantik (Anlambilim) Çözümleme 59
4.3.3. Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme 59
5. BULGULAR VE SONUÇLAR 61
5.1. Osman Hamdi Bey (30 Aralık 1842- 24 Şubat 1910) 61
5.2. Şevket Dağ (1876-1944) 76
5.3. İbrahim Çallı (1882-1960) 79
5.4. Turgut Zaim (1906-1974) 82
5.5. Mübin Orhon (1924-1981) 86
5.6. Ömer Uluç (1931-2020) 89
5.7. Mustafa Ayaz (1938-…) 92

5.8. Gülsün Karamustafa (1946-…) 95
6. SONUÇ VE ÖNERİLER 113
7. KAYNAKÇA 117

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

DB. : Desibel

E.T. : Erişim tarihi

E.Y. : Erişim yeri

vb. : Ve benzeri

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Anne Hénault, Pierre Guiaraud, Göstergebilim, 1994, s. 13. 51

Tablo 2. Göstergebilimsel Analiz, Ayonluoğlu,M. Gerçek Sanallık Kültürü, ... 53

Tablo 3. Roman Jakobson (1988), Arthur Asa Berger, 1995, Kültür Eleştirisi, Kültürel Kavramlara Giriş, 2014, s. 96. 57

Tablo 4. Peirce'ın Anlam Ögeleri, Fiske, İletişim Çalışmalarına Giriş, 1996. 58

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Işık kırılması, Vernelen, A. *Colour* Theory. E.Y: https://www.colormepretty.co/color-theory/. *E.T:* 17 Ocak 2023. 7

Resim 2. Elektromanyetik spektrum, Özşahin, B. Işık ve Renk Algımız. E.Y: https://www.kozmikanafor.com/isik-renk-algimiz/ E.T: 23 Ocak 2023. 8

Resim 3. Newton'un renk teorisi, Per, Meral. Renk Teorisine Genel Bir Bakış E.Y: http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20 Şubat 2023. 9

Resim 4. Moses Haris'in renk çemberi, Per, Meral. Renk Teorisine Genel Bir Bakış. E.Y: http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20Şubat 2023. 10

Resim 5. Lambert'in renk piramidi, Per, Meral. Renk Teorisine Genel Bir Bakış. E.Y: http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20 Şubat 2023. 10

Resim 6. Goethe'nin renk çemberi, Burgaz, E. Goethe'nin Renkler Kuramı Çalışması İçin Çizdiği İllüstrasyonlar. E.Y: https://bigumigu.com/haber/goethenin-renkler-kurami-calismasi-icin-cizdigi-illustrasyonlar/. E.T: 23 Ocak 2023. 11

Resim 7. Runge'un renk çemberi, Per, Meral. Renk Teorisine Genel Bir Bakış. E.Y: http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20 Şubat 2023. 11

Resim 8. Johannes Itten'in renk çemberi, Per, Meral. Renk Teorisine Genel Bir Bakış. E.Y: http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20 Şubat 2023. 12

Resim 9. Işık renkleri, Elçi, A. Işık ve renk. E.Y: https://evrimagaci.org/isik-ve-renk-ara-renkler-ve-ana-renkler-nasil-olusur-12947. E.T: 21 Şubat 2023 14

Resim 10. Pigment renkleri, Koç, S. Renkler ve özellikleri. E.Y: http://www.unutulmussanatlar.com/2013/01/renk-skalas-renkler-ve-ozellikleri-rbg_44.html. E.T: 21 Şubat 2023. 15

Resim 11. Ara renkler, E.Y: https://tekstilsayfasi.blogspot.com/2020/11/ana-renkler-ara-renkler-nelerdir.html. E.T: 15 Şubat 2023 15

Resim 12. Sıcak ve soğuk renkler. E.Y: https://yeltendersmateryal.weebly.com/goumlrsel-sanatlar/3452705. E.T: 15 Şubat 2023. 16

Resim 13. Antik Mısır Dönemi, Lapis Lazuli Yüzük. Metropolitan Museum, Dilek, Y. Eski Mezopotamya ve Eski Mısır'da Renk, E.Y: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2158095, E.T: 09 Nisan 2023. 19

Resim 14. Akropolis'teki mermer kadın figürleri, Spray, A. E.Y: https://www.thetravel.com/what-to-know-about-the-erechtheion-temple-athens/, E.T: 08 Nisan 2023. 19

Resim 15. Ayasofya, Ertuğrul, E. Ayasofya, E.Y: https://arkeofili.com/istanbuldaki-ayasofyanin-ortacagdaki-gorkemli-sesi-canlandirildi/, E.T: 08 Nisan 2023. 20

Resim 16. Ziggurat Tapınağı, E.Y: https://tr.wikipedia.org/wiki/Ziggurat#/media/Dosya:Ancient_ziggurat_at_Ali_Air_Base_Iraq_2005.jpg, E.T: 09 Nisan 2023. 21

Resim 17. Çincede bilinen en eski askerlik kuramı metni olan "Savaş Sanatı"nın yazarı Çinli general Sun Tzu, Senger, H.V, E.Y: https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2016/10/01/eski-cinin-36-strategeminin-oykusu-cinde-ve-hiristiyan-batida-hile-kavrami/ E.T: 09 Nisan 2023. 22

Resim 18. Paleolitik çağda duvar resmi, Ertuğrul, E. Tarih Öncesi Dönemden 11 Mağara Sanatı. E.Y: https://arkeofili.com/tarih-oncesi-donemden-11-magara-sanati/. E.T: 09 Şubat 2023. 28

Resim 19. Çatalhöyük'te bir duvar resmi, Per, Meral. Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi**.** E.Y: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/799465. E.T: 09 Şubat 2023. 29

Resim 20. Tanrının Kuzusu mozaiği, San Vitale Bazilikası, Ravenna, Italya, Milosevic, P. Orta çağ Mozaikleri ve Hristiyanlık. E.Y: https://www.sanatlaart.com/her-seyiyle-isil-isil-ortacag-mozaiklerinin-pariltili-dunyasi/. E.T: 10 Nisan 2023. 29

Resim 21. Mısır sanatı, Yıldırım, Ö. Mısır Sanatı. E.Y: https://www.sanatsal.gen.tr/misir-sanati/ E.T:09 Şubat 2023. 30

Resim 22. Işık-Gölge, Hamza Ş. E.Y: https://guzelsanatlarokulu.wordpress.com/07-hafta-isik-golge/ E.T: 09 Şubat 2023. 31

Resim 23. Arkaik çağ, Tansuğ, S. Antik Yunan Sanatı ve Arkaik Çağ, E.Y: https://www.istanbulsanatevi.com/sanat-terimleri-kavramlar/antik-yunan-sanati-ve-resmin-gelisimi/ E.T: 12 Nisan 2023 31

Resim 24. Michelangelo, The Creation of Adam (1511), 280x570 cm, Yılmazok, Ö., E.Y: https://sanatabasla.com/2012/05/ademin-yaratilisi-the-creation-of-adam-michelangelo/ E.T: 12 Nisan 2023. 33

Resim 25. Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu (1482-1486), 172x278 cm, Yılmazok, Ö. E.Y: https://sanatabasla.com/2012/05/ademin-yaratilisi-the-creation-of-adam-michelangelo/ E.T: 12 Nisan 2023. 34

Resim 26. Claude Monet, Gün Batımında San Giorgio Manastırı (1912), 65,2x92,4 cm, E.Y:https://www.istanbulsanatevi.com/ekoller/empresyonizm/empresyonizm-nedir-ne-demektir/ E.T: 14 Nisan 2023 35

Resim 27. Georges Seuart, Sunday Afternoon on the Isle of Grande Jatte, (1886), 208x308cm, E.Y: https://en.wikipedia.org/wiki/A_Sunday_Afternoon_on_the_Island_of_La_Grande_Jatte E.T: 31 Mart 2023 36

Resim 28. Vincent van Gogh, Night Cafe (1888), 72.4x92.1cm, E.Y: https://artgallery.yale.edu/collections/objects/12507 E.T: 10 Nisan 2023 37

Resim 29. Cezanne, Mont Sainte-Victoire (1886), 57.2x97.2cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://smarthistory.org/cezanne-mont-sainte-victoire/ E.T: 12 Nisan 2023 38

Resim 30. Wassily Kandinsky, Sarı, Kırmızı, Mavi (1925), 127x200cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Wassily-Kandinsky/30032/Sarı-Kırmızı-Mavi.html E.T: 15 Nisan 2023, ... 39

Resim 31. Robert Delaunay, Şehrin Üzerinde Simultane Pencereler (1912), 79.9x70cm, Tuval üzerine karışık teknik, E.Y: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/delaunay-robert/robert-delaunay-pencereler/ E.T: 17 Nisan 2023, ... 39

Resim 32. Ali Cemal, Sarıklı İhtiyar (1906), E.Y: https://www.biyografi.info/kisi/ali-cemal-ben%27im E.T: 25 Nisan 2023, ... 41

Resim 33. Hoca Ali Rıza, Kız Kulesi (1904), 18x11 cm, Saten üzerine yağlı boya, E.Y: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hoca_ali_rıza_kızkulesi_1904.jpg E.T: 17 Temmuz 2023 44

Resim 34. Hoca Ali Rıza, Manzara (1898), 43.5x65 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hoca_ali_rıza_manzara_1898.jpg, E.T: 5 Mayıs 2023. 44

Resim 35. Osman Hamdi Bey, Ab-ı Hayat Çeşmesi (1904), 200x151 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-abi-hayat-cesmesi-11161/ E.T: 15 Mayıs 2023 46

Resim 36. Osman Hamdi Bey, Mihrap (1901), 210x108 cm, E.Y: https://tr.wikipedia.org/wiki/Mihrap_(tablo) E.T:17 Temmuz 2023..... 46

Resim 37. Şeker Ahmet Paşa, "Orman'ın Sükuneti" (1906), 130.5x89 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Baytar, İlona, ''Sonsuza Doğru "Uçsuz Bucaksız" Bir Yol ve Şeker Ahmed Paşa'nın Manzara Resimleri'', **Art Sanat,** 10, 2018, s. 10. 47

Resim 38. Şeker Ahmet Paşa, Vazoda çiçekler (1894), 68,50 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-a/seker-ahmet-pasa/seker-ahmet-pasa-vazoda-cicekler/ E.T: 18 Temmuz 2023. 48

Resim 39. İbrahim Çallı, Harman (1928), E.T: 18 Temmuz 2023, E.Y: Tiryaki, K. (2018), 450x530 cm, İbrahim Çallı, Neş'e Erdok, Turgut Zaim Türk Sanatına Katkıları ve Eserlerin Konu, Biçim, İçerik Açısından İncelenmesi. Yüsek Lisans Tezi, Resim ve Baskı Sanatları Anabilim Dalı. 49

Resim 40. İbrahim Çallı, Hatay'ın Anavatana Hasreti (1936), 121x95.5 cm, E.T: 18 Temmuz 2023, E.Y: Tiryaki, K. (2018). İbrahim Çallı, Neş'e Erdok, Turgut Zaim Türk Sanatına Katkıları ve Eserlerin Konu, Biçim, İçerik Açısından İncelenmesi. Yüsek Lisans Tezi, Resim ve Baskı Sanatları Anabilim Dalı. 49

Resim 41. (a): Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa terbiyecisi (1906), 222x122 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y.: https://tr.wikipedia.org/wiki/Kaplumbağa_Terbiyecisi E.T: 1 Haziran 2023. 61

Resim 41. (b): Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi (1907), 136x87 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://www.evrensel.net/haber/386904/ressam-osman-hamdi-beyin-sifreleri. E.T: 9 Ağustos 2023. 61

Resim 42. Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa terbiyecisi, E.Y.: https://tr.wikipedia.org/wiki/Kaplumbağa_Terbiyecisi E.T: 1 Haziran 2023 62

Resim 43. (a): Osman Hamdi Bey, Türbe Kapısı Önünde İki Genç Kadın (1883), 57x42 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:JeanL%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4 me_-_Le_charmeur_de_serpents.jpg E.T: 14 Haziran 2023. 65

Resim 43. (b): Osman Hamdi Bey, Türbe Kapısı Önünde İki Genç Kadın (1897), Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-turbe-kapisi-onunde-iki-kadin-11159/ E.T: 14 Haziran 2023 65

Resim 44. Osman Hamdi Bey, "Gezintide Kadınlar" (1887), 84x132 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Yapı Kredi Bankası koleksiyonu). E.Y: https://tr.wikipedia.org/wiki/Gezintide_Kadınlar E.T: 15 Haziran 2023. 69

Resim 45. Osman Hamdi Bey, Leylak Toplayan Kız (1881), 56x32.5 cm, Tuval üzerine yağı boya, E.Y: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-leylak-toplayan-kiz-11150/ E.T: 20 Haziran 2023. 72

Resim 46. Şevket Dağ, Harem dairesi (1914), 91x65 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: Şimşek, H. (2007). Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri, Sanat Anlayışı) Yüksek Lisanas Tezi, Türk Sanatı Anabilim Dalı. 76

Resim 47. İbrahim Çallı, Nü (Şark Köşesinde Çıplak), TÜYB, 117x172 cm, Özel Koleksiyon. **Kaynak:** Kaya Özsezgin, 1993, "İbrahim Çallı", Türk Ressamları Dizisi-2, s.194, Yapı Kredi Yayınları..... 79

Resim 48. Turgut Zaim, Anadolu Betimlemesi (1940), 58x51 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://sanattarihiplatformu.com/yoresel-turk-resminin-kurucusu-turgut-zaim444.html E.T: 25 Haziran 2023. 82

Resim 49. Mübin Orhon. "İsimsiz" (1978), 38x30cm, Kâğıt üzerine guaj boya, E.Y: Edgü, 2001:59 E.T: 22 Eylül 2023 86

Resim 50. Mübin Orhon, Mor Soyut (1979) 45x35 cm, Kâğıt üzerine guaj boya, E.Y: Edgü, 2001:59 E.T: 22 Eylül 2023 86

Resim 51. Ömer Uluç, Nü, http://www.beyazart.com/v3/?page=basic_search&page_number=15, 2023 E.T: 12 Ekim 2023. 89

Resim 52. Mustafa Ayaz. "İsimsiz", 1987. http://turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/07.jpg, 2023..... 92

Resim 53. Gülsün Karamustafa, Müebbedin Ranzası (1976) 95

Resim 54. Gülsün Karamustafa, Yılana Karşı (1986), 37.5x22 cm, E.Y: https://archives.saltresearch.org/simple-search?location=&query=yılana+karşı E.T: 13 Eylül 2023 99

Resim 55. Virgo Orans (our lady in prayer), Ravenna, (12. yüzyıl başları), E.Y: https://saltonline.org/media/files/duskun-ikona_scrd-1.pdf E.T: 13 Aralık 2023 100

Resim 56. Santa Maria and San Donato (Murano) E.Y: https://www.liturgicalartsjournal.com/2023/07/the-church-of-santa-maria-e-san-donato.html E.T: 13 Aralık 2023 100

Resim 57. Virgo Orans. E.Y: https://greekcitytimes.com/2022/08/01/august-panagia-month/ E.T: 14 Aralık 2023 101

Resim 58. Gülsün Karamustafa, Kıymatlı Gelin (1975), 42,5x36 cm, E.Y: https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190427?locale=tr E.T: 13 Eylül 2023 104

Resim 59. Süha Arın, *Kula'da Üç Gün*, 1983, 37:58 dakika, belgeselden iki görüntü..... 104

Resim 60. Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet (1976), 35x41cm, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi, E.Y: https://archives.saltresearch.org/simple-search?query=örtülü+medeniyet E.T: 13 Eylül 2023 109

1. GİRİŞ

Sanatın en temel öğelerinden biri olarak kabul edilen ve bir sanat eserinin duygusal etkisini belirleyen önemli unsurlardan biri olan renkler, sanatçının ifade etmek istediği duygu, atmosfer ve temasını iletmek için kullanabileceği güçlü bir araçtır. Bir tablonun veya bir heykelin renk paleti, izleyicinin eseri deneyimleme biçimini etkiler ve sanatçının duygu ve düşünceyi aktarma yeteneğini yansıtır. Dolayısıyla, renklerin seçimi, düzeni ve kullanımı, bir sanat eserinin anlamını ve etkisini büyük ölçüde belirler. Sanatçılar, renklerin psikolojik ve sembolik anlamlarını ustaca kullanarak izleyiciyi etkileyen, etkileyici ve derin eserler yaratma amacını taşırlar. Bu nedenle, renkler sanatın dilinde kritik bir rol oynarlar ve sanat eserlerinin duygusal zenginliği ve etkileyiciliği üzerinde büyük bir etkiye sahiptirler.

Her sanatçı, kendine özgü bir renk paleti ve kullanım tarzına sahiptir ve bu, sanat dünyasında kişisel ifadenin ve tarzın önemli bir yansımasıdır. Her sanatçının renk seçimleri, renklerin düzeni ve kullanımı, bir eserin anlamını ve duygusal derinliğini belirlerken aynı zamanda sanatçının benzersiz kişiliğini ve bakış açısını yansıtır.

Sanat eserleri ve eserlerde kullanılan renklerin sembolik anlamları, sadece sanatın evrimini veya bir sanatçının kişisel ifadesini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda tarihsel bir ayna görevi görerek, dönemin izlerini taşıyan önemli belgeler haline gelirler ve bir dönemin kültürel, sosyal, politik ve duygusal bağlamını yakalamada eşsiz bir araç olarak kültüre hizmet ederler. Örneğin, 18. yüzyıl Rococo sanatındaki pastel renkler ve zarif tasarımlar, o dönemin aristokrat sınıfının zevk ve lüksünü yansıtırken, aynı dönemde İngiliz Romantizmi'nde doğanın vahşi güzelliği ve maneviyatı ifade etmek için daha doğal ve derin renkler kullanılmıştır. 20. yüzyılın ortalarında ise soyut dışavurumcu sanatçıların cesur renk paletleri ve formları, savaş sonrası dönemin karmaşıklığını ve belirsizliğini yansıtmıştır.

Sanat, bu şekilde bir zamanın ve toplumun ruh halini yakalarken, geleceğe de bir mesaj taşır. Sanatçıların renk seçimleri ve kullanımı, o dönemin ideolojilerini, sorgulamalarını ve dönüşümlerini izleyiciye aktarır. Bu nedenle, sanat eserleri ve renkler, tarihçilere ve kültürel araştırmacılara dönemin atmosferini anlama ve analiz etme fırsatı sunar. Bu yönüyle sanat,

sadece estetik bir ifade değil, aynı zamanda insanlığın tarihini ve düşüncelerini yansıtan bir ayna olarak değerlidir.

Mor renk, sanatın en temel öğelerinden biri olan renkler arasında özel bir yere sahiptir. Tıpkı diğer renkler gibi, mor renk de bir sanat eserinin duygusal etkisini belirleyen önemli bir unsurdur. Ancak mor renk, tarih boyunca farklı kültürlerde farklı anlamlar taşımış ve bu da onun sanatta ve kültürdeki önemini artırmıştır.

Mor renk, Eski Mısır ve Roma kültürlerinde kraliyet gücünü sembolize ederken, Hristiyanlıkta dini törenlerde kullanılan bir renk olarak kabul edilmiştir. Buna ek olarak, mor renk mistik ve gizemli anlamlar da içerir ve birçok mitolojik hikâyede yer almıştır. 19. ve 20. yüzyılda ise, mor renk modernizm ve sanatın dönüşüm sürecinde önemli bir rol oynamıştır.

Mor rengin 19. ve 20. yüzyıl Türk sanat tarihinde de önemli bir yeri vardır. Türk sanat tarihinde, mor renk çoğu zaman 19. ve 20. yüzyılda ortaya çıkan Neo-klasik, Dışavurumcu ve Soyut sanat akımlarında sıkça kullanılmıştır. Bu dönemde mor renk, sanatçıların romantik ve psikolojik ifadelerini aktarırken, bununla birlikte bir protesto ve hürriyet sembolü olarak da kullanılmıştır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında, mor renk soyut sanatta kullanılarak, inceleme ve deneysel yapıtlara yön vermiştir.

Birçok akımda ve sanatçı eserlerinde kullanılan mor, çeşitli göstergelerle ilişkilendirilir. Mor rengin sembolik anlamları ve sanatsal ifadeleri incelenerek bu ilişki daha iyi anlaşılabilir. Türk sanat tarihinde mor kavramı ile sembolleri arasındaki ilişkiyi inceleyen bu tezde, sanatçıların mor rengini nasıl kullandıkları ve bu renkle hangi mesajları ilettikleri üzerinde durulacaktır. Ayrıca Türk sanatında evrensel bir ifade biçimi olan mor renginin Türk toplumunda nasıl görüldüğü ve kullanıldığı mor renginin dini, kültürel ve sosyal anlamları incelenerek daha iyi anlaşılabilir. Bu tezin amacı Türk sanatında mor kullanımının geçmişten günümüze nasıl değiştiğini ortaya koymak, mor renk kavramının Türk sanatında belirli dönemlerdeki temsil biçimlerini ve sanatçıların bu renge olan ilgilerini ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda, devrin sanatçıları tarafından meydana getirilen ve mor rengin kullanıldığı resimler incelenecek, mor rengin kullanması, anlamları ve göstergelerle olan ilişkisi üstünde durulacaktır. Mor rengin devrin sanatçıları üstündeki tesiri ve anlamları, sanatın evrimi ve sosyal değişimle olan ilişkisi açısından önemli bir inceleme konusudur.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu tez**,** Çağdaş Türk Resminde Mor Rengin Göstergelerle Olan İlişkisi inceleyerek, sanatçıların eserlerinde kullandığı mor rengin simgesel anlamlarını, kullanım biçimlerini ve görsel etkilerini anlamayı amaçlamaktadır. Renklerin sembolizmi, toplumsal normların ve değerlerin nasıl şekillendiğini gösteren önemli bir araştırma alanını temsil etmektedir. Mor rengin hem Batı kültüründe hem de Türk sanatında taşıdığı farklı anlamlar, dönemin politik, ekonomik ve sosyal faktörleriyle ilişkilendirilebilir. Bu anlamların kaynağı ve değişimleri, sosyal ve kültürel bağlamları göz önünde bulundurularak araştırılmalıdır.

Bu tez renklerin sanatın ve toplumun aynası olduğu gerçeğinden yola çıkarak, Türk sanatında mor rengin kullanımının tarihsel gelişimini anlamak ve bu rengin sanatçılar tarafından neden tercih edildiğini ve eserlerde nasıl kullanıldığını incelemektir. Renklerin sanatın ifade gücüne ve sembolizmine nasıl katkı sağladığını anlamak, kültürel ve tarihsel bağlamları daha derinlemesine keşfetmek anlamına gelir. Bu tez, mor rengin Türk sanatındaki rolünü aydınlatarak, renklerin kültürel ve toplumsal anlamını derinlemesine incelemek isteyen akademisyenlere ve sanat tarihçilerine katkı sağlayacaktır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Çağdaş Türk Resminde Mor Rengin Göstergelerle Olan İlişkisinin birkaç önemi vardır. Mor renk, sanatsal ifade biçiminde önemli bir rol oynar. Sanatçılar tarafından mor renk kullanılması duygu ve düşüncelerin aktarılmasında önemli bir araç olabileceği gibi anlam ve tonlama açısından derinlik katabilir. Aynı zamanda renklerin sembolik anlamı vardır. Mor renk genellikle lüks, ihtişam, mistisizm, nezaket ve maneviyat gibi kavramlarla ilişkilendirilir. Bu anlamlar, mor rengin kullanıldığı eserlerin mesajlarını ve duygusal etkilerini anlamak için önemlidir. Mor renk farklı kültürlerde farklı anlamlara gelebilir. Türk kültüründe de mor renkle ilişkilendirilen bazı semboller ve anlamlar bulunmaktadır. Bu nedenle Türk sanatında mor kullanımının kültürel bağlamını anlamak, Türk sanatının öyküsünü ve anlatımını daha iyi anlamaya yardımcı olur. Sanat tarihinin farklı dönemlerinde doğan sanat akımlarının belli bir renk paleti ve anlatım biçimi vardır. 19. ve 20. yüzyıllarda Türk sanatında mor rengin kullanımının incelenmesi, bu dönemin sanat akımlarının özelliklerini ve gelişimini daha iyi anlamaya yardımcı olur.

Sanatçıların seçtikleri renklerin ve kullanım biçimlerinin yaratıcı süreçlerdeki düşüncelerini ve duygu durumlarını yansıttığı söylenebilir. Her kültürde, renklere atfedilen anlamlar farklılık gösterebilir. Bunun yanı sıra her bireyin farklı kültür geçmişi olması, farklı deneyimler yaşaması sanat eserlerinin yorumlanması ve anlamlandırılmasında önemli bir rol oynar. Sanat eserleri, izleyiciye görsel ve duygusal deneyimler sunar, ancak bu deneyimlerin anlamı, izleyicinin sahip olduğu kültürel bağlama, öğrenilmiş deneyimlere ve algılarına bağlı olarak değişebilir. Sanat eserleri, kültürel kodları, imgeleri ve sembollerini kullanarak iletişim kurar. Renklerde bu imgelerden biridir. "İmgenin çağrıştırdığı yananlam mutlaka kültürle ilişkilidir (Parsa ve İşbilen, 2023:1527)". Bir sanat eserinin çağrıştırdığı anlamda, izleyicinin kendi kültürel arka planına dayanır. Bu nedenle, bir eserin anlamını tam olarak anlayabilmek için, izleyicinin o kültürün sembollerini ve referanslarını anlaması gerekebilir. 19. ve 20. yüzyıl Türk sanat tarihinde eserlerinde mor renk kullanan sanatçıların eserlerini irdelemek, mor rengin göstergelerle olan bağlantısını, bu dönemlerde Türk toplumunda hangi sembollerle ve kültürel bağlamlarla ilişkilendirildiğini araştırmak, renklerin toplumun düşünsel ve duygusal evrimine nasıl katkıda bulunduğunu anlama fırsatı sunacaktır.

Mor, bazı kültürlerde kraliyet, zenginlik veya asalet gibi olumlu anlamlara sahipken, diğer kültürlerde yas, keder veya gizlilik gibi daha farklı anlamlar taşıyabilir. Mor, tarih boyunca genellikle nadir bulunan ve pahalı bir pigment olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle, mor rengin kullanımı sıklıkla sınıf ayrımlarını, zenginliği ve dini önemi yansıtmak için kullanılmıştır. Morun sosyal ve tarihsel bağlamlardaki bu rolü, sanat eserlerinin ve renk kullanımının geniş bir yelpazede anlamlar taşıdığını göstermektedir. Bu farklı anlam ve semboller, sanatçıların eserlerinde mor rengi nasıl kullanacaklarına dair kararlarını etkileyebilir. Bu bağlamda 19. ve 20. yüzyıl Türk sanat tarihi çerçevesinde mor kavramı ile göstergeler arasındaki ilişkinin incelenmesi ve mor rengin sanat eserlerindeki kullanımı, Türk sanatındaki kültürel sembollerin ve estetik tercihlerin derinlemesine anlaşılması için büyük önem taşımaktadır. Sanatçının duygu ve düşüncelerini, vermek istediği mesajı anlamak aynı zamanda da Türk sanatının simgesel, kültürel ve anlatısal öğelerinin anlaşılması açısından önemlidir. Bu araştırma, Türk sanatı çerçevesinde sanatçıyı daha iyi anlamak, eserinde kullandığı mor rengin sembolik değerini irdelemek, sanatın renkleri nasıl kullandığını toplumsal değişimleri nasıl yansıttığını ve izleyicilerde nasıl duygusal tepkiler oluşturduğunu daha iyi kavramamıza yardımcı olacaktır. Bu renge atfedilen anlamların ve kullanımlarının sosyal ve kültürel bağlam içinde anlaşılması hem sanatın evrimini anlama

hem de renklerin insan düşünce dünyasına nasıl yansıdığını daha iyi anlama açısından önemlidir.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Çağdaş Türk Resminde Mor Rengin Göstergelerle Olan İlişkisinin incelendiği bu tez Nitel araştırma veri toplama yöntemlerinden biri olan belge tarama (doküman analizi) yaklaşımı veri çözümlemede ise göstergebilimsel analiz yöntemi esas almıştır. Doküman analizi, araştırma sürecindeki belgelerin veya yazılı metinlerin sistematik olarak incelenmesi ve analiz edilmesi amacıyla kullanılan bir veri toplama yöntemidir (Kıral, 2020, s. 173). Bu yöntem, araştırmacının belirli bir konu veya sorunu incelemek için yazılı belgeleri kullanmasını içerir. Doküman analizi, belgelerin içerdiği bilgilere ulaşmak, bu bilgileri sınıflandırmak, anlamak ve yorumlamak için kullanılır. Doküman incelemesi, genel bir alanyazın taraması yapmayı gerektirdiğinden araştırma konusuyla ilgili kitap, ansiklopedi, makale, tez, internetteki bilimsel bilgiler vb. kaynaklar incelenerek çalışmanın amacına göre tezi destekleyen kısımlar ele alınmıştır.

Belge taraması sonucu seçilen eserlerin analizinde ise nitel araştırma yöntemlerinden göstergebilimsel analiz yöntemi uygulanmıştır. Göstergebilimsel yöntem, analizlerin film, dizi, kartpostal, resim gibi farklı alanlarda gerçekleştirildiği bir yöntem olarak araştırmacıların sıkça başvurduğu bir analiz metodudur (Çakı,2018:253). Bu metodun temel amacı, teknik bilgilerin ötesine geçerek, insanın nasıl anlam ürettiğini ve nesnelere nasıl anlamlar yüklediğini açıklamaktır dolayısıyla nitelik üzerinde durur ve nicelikle ilgilenmez (Civelek, 2020:774). Göstergebilim, bu çeşitli alanlarda yapılan analizlerde kullanılarak, görsel ve sözel ifadelerin anlamlarının nasıl inşa edildiğini ve iletilip algılandığını anlamaya çalışır. Göstergebilim, teknik verilerin ötesine geçerek, insanın anlamı nasıl inşa ettiği ve nesnelere nasıl anlamlar yüklediği konularına odaklanarak, semiyotik teorileri ve sembolizm anlayışını kullanır. Bu bağlamda bu tezde 19. ve 20. yüzyıl Türk sanatçıları ile ilgili dokümanlar derlenmiş, eserlerinde mor renk kullanan sanatçılar incelenmiş, eserler belirlenmiş ve göstergelerle olan ilişkisi incelenerek analiz edilmiştir.

Araştırmanın bir hedefide, tüm göstergelerdeki düşünsel etmenlerin yapısını açıklamaktır. Sonuçların yorumlanması, hem bulguların açıklanmasını içerirken aynı zamanda yapılan araştırmadan geleceğe yönelik çıkarımların yapılmasını ve eleştirilerin formüle edilmesini de kapsamaktadır.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu tezde, Çağdaş Türk Resminde Mor Rengin Göstergelerle Olan İlişkisine odaklanılmaktadır. Ancak, araştırmanın bazı sınırlılıkları bulunmaktadır.

Birinci sınırlılık 19. ve 20. yüzyıllarla ilgili olup diğer tarih dönemlerini kapsamamaktadır. Bu dönemlerin seçilmesi, özellikle modernlik ve Batılılaşma süreçlerinin etkilerini incelemeye odaklanmaktadır.

İkinci sınırlılık, göstergelerin yalnızca belirli sanat eserleri veya sanatçılar üzerinden incelenmesidir. Bunlar Osman Hamdi Bey, Gülsün Karamustafa, Şevket Dağ, Turgut Zaim, Mübin Orhon, Ömer Uluç, İbrahim Çallı, Mustafa Ayaz'dır. Sanat tarihinde kullanılan göstergelerin çok çeşitli olması göz önüne alındığında, bu çalışma sadece kısıtlı bir örnekleme dayanmaktadır ve diğer göstergelerin göz ardı edilmesi olasıdır.

Bu sınırlılıklar göz önünde bulundurularak, bu tez Türk sanat tarihinde mor renk kavramının göstergelerle olan ilişkisini incelemekte ve bu alanda yeni bir bakış açısı sunmaktadır.

2. GÖRSEL BİR UNSUR OLARAK RENK KAVRAMI

2.1. Işık ve Rengin Fiziksel Tanımı

2.1.1. Işık

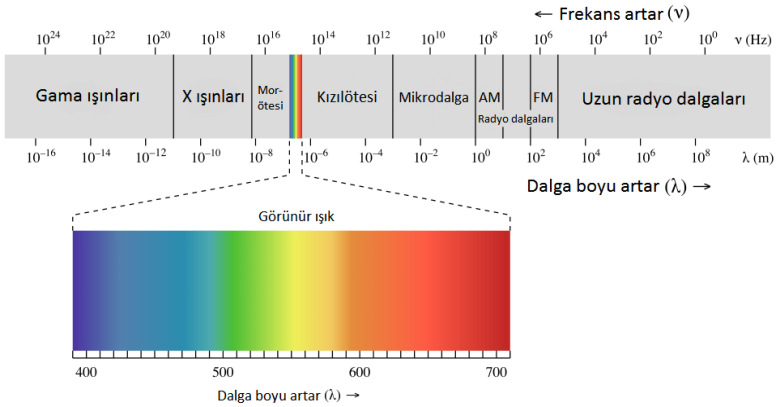
Işık, renk algısında çok önemlidir çünkü renklerin varlığı ve algılanması için gerekli olan temel unsurdur. Renklerin oluşmasında, gözlerimizin algılama sürecinde ve renklerin parlaklığı, doygunluğu ve tonu üzerinde etkilidir. "Işık, renklerin var olma nedenidir ve renkleri üretmek için boyalar kullanılır, gördüğümüz renkler sadece efektlerdir" (Holtzschue ve Akdenizli, 2009: 1). Işık rengi yaratır ve ışık olmadan renk olmaz. Rengi görmek ve algılamak için ya bir ışık kaynağından gelen doğrudan ışık olarak ya da bir nesneden yansıyan ışık olarak deneyimlemek gereklidir. Bu konuda en önemli adım, İngiliz fizikçi Isaac Newton tarafından 1666'da güneşten gelen beyaz (renksiz) ışığın birçok farklı renk bileşeninden oluştuğunu keşfettiğinde atılmıştır. Resim 1 de görüldüğü gibi Newton güneş ışığını bir prizmadan geçirerek ışık yedi renge ayrılmıştır ve böylece ilk renk teorisini sunmuştur (Yamaner, 2001: 12). Beyaz ışığın kırılma açısının oluşturduğu renkler kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, mor, lacivert şeklindedir.

Newton, bu ilkelere ve sistematik gözlemlere dayanarak, gün ışığının aslında birçok farklı renkteki ışığın bir kombinasyonu olduğunu teorileştirmiştir. Ancak renklerin, ışığın fiziksel bir özelliği olmaktan daha çok insanın görsel sisteminde anlam kazandığı bilinmektedir (Memiş, 2007: 5).



Resim 1. Işık kırılması, Vernelen, A. *Colour* Theory. E.Y: https://www.colormepretty.co/color-theory/. *E.T:* 17 Ocak 2023.

Teorik fizikçi Maxwell, 19. yüzyılda ışığın, resim 2 de görüldüğü gibi geniş bir sürekli spektrum olan elektromanyetik radyasyonun yalnızca bir parçası olduğu sonucuna ulaşmıştır (Resim2). Işık dahil tüm elektromanyetik radyasyon, bir boşlukta saniyede tam olarak 186.000 mil (yaklaşık 300.000 km) hızla hareket eder (Güney, 2009: 8).



Resim 2. Elektromanyetik spektrum, Özşahin, B. Işık ve Renk Algımız. E.Y: https://www.kozmikanafor.com/isik-renk-algimiz/ E.T: 23 Ocak 2023.

Bir ışık huzmesi, dalga boylarına veya frekanslarına göre şekillendirildiğinde, ışık tayfı veya elektromanyetik tayf olarak adlandırılan bir grafik elde edilir. Bu şema genellikle metrenin milyarda biri olan nanometreyi (nm) kullanır. Yukarıdaki diyagramın insan gözüyle görülebilen kısmı, görünür ışık bölgesi, dalga boyları 400 ile 700 nanometre arasında olan dalgalardır. Görünür ışık, spektrumun ortasındadır.

Spektrumun tam ortasında yer alan yeşil ve yeşilin tonları insan gözü tarafından en iyi algılanan renk tonudur. Renklerin gelişmesinde ana faktör ışıktır ve bu, rengin görünümünü doğrudan etkiler. Görme olgusu sadece ışık aracılığıyla gerçekleşir. İnsanlar ışığın görüş alanındaki nesnelerin yüzeylerine çarpar ve nesne hangi rengi yansıtırsa onu görür. Açık ve koyu renk farklılıklarını da ayırt eder. Bu bağlamda odalardaki ışık değişimleri ve yansımalar sonucunda nesnelerin yüzeyinde renk değişimleri meydana gelmektedir.

2.1.2. Renk

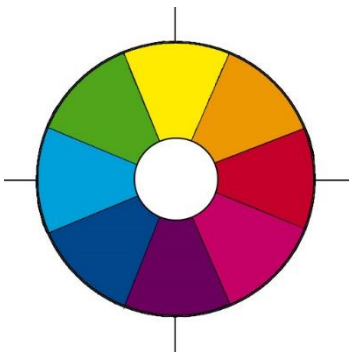
Cisimlere yansıyan bir ışık ışınından gözümüzde oluşan her duyuma renk denir (Yamaner, 2001,12). Rengin birden fazla tanımı yapılabilir. Bu tanımlardan en çok kabul görenlerden bir tanesi: "Yapısına veya nesnelerin ışığı dağıtma şekline bağlı olarak ışığın göz üzerindeki etkisidir." (Larousse, 1992: 486). Renk ancak bir yüzeyden ışık yansıdığında

algılanabilir. Bir nesnenin rengi, üzerine düşen çeşitli desibel (dB) ışınları ne kadar soğurduğuna ve yansıttığına bağlıdır (İlhan, 2017: 9).

Renk, nesnenin dalga boyu grubu, görüş alanındaki diğer nesnelerin dalga boyları ve kişinin nesneye bakmadan önce gördüğü dalga boyları gibi birkaç parametreye bağlı olarak değişir (Kocabora, 1992: 47).

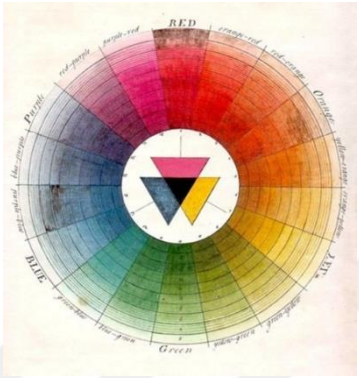
Renkler, ışık renkleri ve pigment renkleri olarak ikiye ayrılır. Işık ve pigment renkleri aynı şey değildir. Işığın renkleri birleşince beyaz olur. Ara renkler iki ana rengin karıştırılmasıyla elde edilir. Işık renkleri için yeşil ve mavinin karıştırılması cam göbeği (cyan), mavi ve kırmızı macenta, kırmızı ve yeşilin karıştırılması sarı üretir. Pigment renkleri karıştırıldığında koyu bir renk elde edilmesine karşın ışık renkleri karıştığında beyaz renk ortaya çıkar. Bu yansıtılan ışığın dalga boyu ile algılanır. Işık kaynağı renkleri ise yansıma gerektirmeyen ışık kaynaklarıdır. Pigment renklerinin kullanım alanları plastik, boya, mürekkep, gıda, kumaş, kozmetik ve birçok malzemenin renklendirilmesi için kullanılmaktadır.

Tarihte birçok renk teorisi ve renk çemberi kuramları vardır. Resim 3'te görüldüğü gibi bunlardan biri Newton'un renk teorisidir ve rengi fiziksel bir sorun olarak ele almıştır. Newton renk teorisini; renklerin psikolojik etkisine ve genel olarak görsel algı olgusuna dayandırmıştır Ardıl görüntüyü, renk gölgelerini ve tamamlayıcı renkleri araştırmıştır. Tamamlayıcı renklerin ışığın gözlerimiz üzerindeki fiziksel bir etkisi olmadığını, görsel algımızın oluşturduğu bir his olduğunu ortaya koymuştur (Güney, 2009: 14).



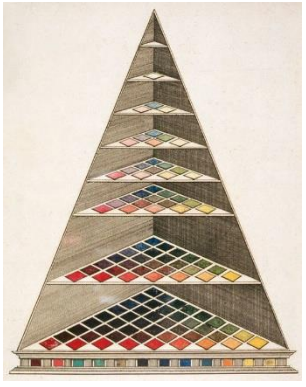
Resim 3. Newton'un renk teorisi, Per, Meral. Renk Teorisine Genel Bir Bakış E.Y: http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20 Şubat 2023.

Newton'un deneyinden sonra renk teorisine ilk büyük katkıyı Edme Mariotte'nin uygun bir kombinasyon için üç rengin yeterli olduğu iddiasını ortaya atarak resim 4'de görüldüğü üzere Moses Haris yapmıştır. Le Blon ise kırmızı, sarı ve mavi renk pigmentlerinin ana renkler olduğunu ve bu renklerin karıştırılmasıyla aradaki tüm tonların üretilebileceğini teorileştirmiştir. Moses Haris, Le Blon teorisini genişletmiştir ve 1766'da yayınlanan 'The Natural System of Colors' adlı kitabında ayrıntılı bir renk çarkı sunmuştur



Resim 4. Moses Haris'in renk çemberi, Per, Meral. Renk Teorisine Genel Bir Bakış. E.Y: http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20Şubat 2023.

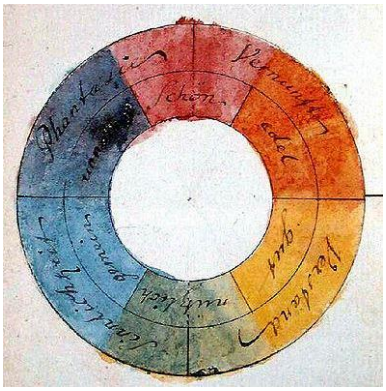
Fizikçi ve matematikçi Johann Heinrich Lambert, resim 5'te görüldüğü gibi tepesinde beyaz olan bir renk piramidi geliştirmiştir bu sistem üçgen tabanlı kırmızı, sarı ve mavi renk tabanlıdır. Üçgenin merkezi siyahtır (Shevell, 2003).



Resim 5. Lambert'in renk piramidi, Per, Meral. Renk Teorisine Genel Bir Bakış. E.Y: http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20 Şubat 2023.

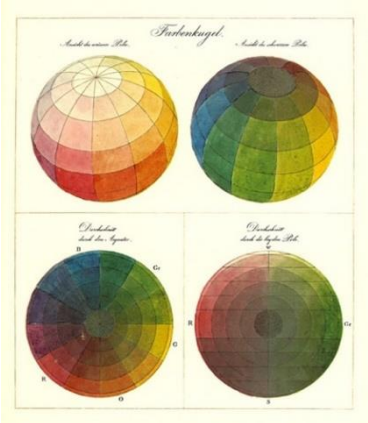
Ünlü Alman yazar Goethe 1810'da en önemli eseri olarak nitelendirdiği 'Renkler Teorisi (Zur Farbenlehre)' adlı kitabını tamamlamıştır. Goethe bu kitabında resim 6'da

görüldüğü gibi kendi renk teorisini, Newton'un renk teorisi ile karşılaştırarak tartışmış ve antik çağlardan kendi zamanına kadar renk teorilerinin tarihine yer vermiştir (Friedmann, 2003:22).

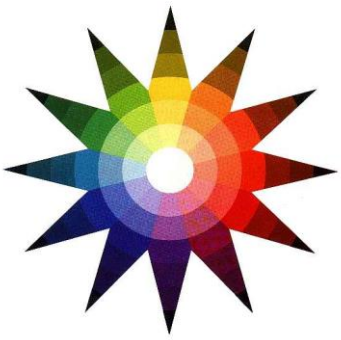


Resim 6. Goethe'nin renk çemberi, Burgaz, E. Goethe'nin Renkler Kuramı Çalışması İçin Çizdiği İllüstrasyonlar. E.Y: https://bigumigu.com/haber/goethenin-renkler-kurami-calismasi-icin-cizdigi-illustrasyonlar/. E.T: 23 Ocak 2023.

18. yüzyılda, üç temel renk teorisi yaygın olarak kabul edilmiş, birçok bilim adamı ve sanatçı tarafından konuşulmuştur. Otto Runge resim 6'da olduğu gibi Goethe sadece mavi ve sarıyı ana renkler olarak kabul etmişlerdir. Runge'dan 150 yıl sonra Johannes itten benzer bir model sunmuştur. Resim 8'de görüldüğü gibi Itten, kürenin tamamını merkezinde beyaz olan 12 köşeli bir yıldız olarak göstermiştir (Zelanski ve Fisher, 1994:51).



Resim 7. Runge'un renk çemberi, Per, Meral. Renk Teorisine Genel Bir Bakış. E.Y: http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20 Şubat 2023.



Resim 8. Johannes Itten'in renk çemberi, Per, Meral. Renk Teorisine Genel Bir Bakış. E.Y: http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20 Şubat 2023.

Üç renk faktörü ışık alan tüm nesnelerin rengini belirler. Temel renk nesnenin orijinal rengidir. Işıkla renk değişimi (ton rengi) ve yansıtıcı renk, ortamdaki diğer nesneler tarafından yansıtılan renklerdir. Bu üç faktör; Işığın rengi, ışığın şiddeti ve aralarındaki atmosfer bakımından etkilenirler (Parramon, 2003: 26).

Renk, ışığın etkisiyle oluşan titreşen ve görünür bir enerjidir. Işığın yüzeye yansımasında farklılıklar olsa da yansıyan renk değişmez.

2.2. Görme

Görme, ışığın göze girmesiyle oluşur. Görmek insanın konuşmadan önce yaptığı bir aktivitedir. İnsanın dünyaya geldiğinde yaptığı ilk şey gözlerini açıp etrafına bakmak ve görmeye çalışmaktır. Bunun için gerekli bir uyaran olan ışık, retina üzerine düşen nesnelerin renk ve parlaklık değerlerini ileterek nesnelerin görülmesini sağlar.

Görme, gözün içindeki biyolojik sinir uçlarının ışıkla uyarılmasıyla sağlanır ve gözün katmanları ışığın kırılma miktarını düzenleyerek nesnelerin net bir görüntü vermesini sağlar. (Üren, 2009: 16).

Beynimize giren bilgilerin giriş noktası olan göz, bir kanal görevi görür. En mükemmel ve ince duyumuz olan gözün faaliyetini ölçmek çok inceliklidir (Aydın 2007: 51). İnsanlar, bilgilerinin çoğunu görme duyusuyla kazanmışlar ve kültürlerini görme yoluyla oluşturmuşlardır.

Gözlerimizin çubuk ve koni adı verilen iki farklı reseptör hücre tipi vardır. Çubuk hücreler yardımıyla ışığın şiddetine göre değişen parlaklığı algılayabilir ve karanlık

ortamlarda görebiliriz. Koni hücreleri ise rengi algılamamıza yardımcı olur ve her birinin farklı dalga boylarına karşılık gelen varyasyonları vardır. Bunlar:

1) Kısa dalga boyu bölgesindeki (440 nm) koniler maviye duyarlıdır,

2) Orta dalga boyu bölgesindeki (535 nm) koniler yeşile duyarlıdır,

3) Uzun dalga boyu bölgesindeki (570 nm) koniler kırmızıya duyarlıdır.

Her bir koni şeklindeki pigment, tüm dalga boylarının eşit şekilde emilmediği geniş bir dalga boyu spektrumunu yakalar. Örneğin, kırmızıya duyarlı bir yüzey, büyük ölçüde kırmızı rengi, spektrumun diğer bölgelerinde daha az kırmızıyı içerir (Arvas, 1991: 14-15).

Bir yüzey kısa dalgaları yansıtıyorsa beynimiz o yüzeyi mavi, uzun dalgaları yansıtıyorsa kırmızı, orta dalgaları yansıtıyorsa yeşil olarak görmektedir. Ancak yüzey farklı dalga boylarını yansıttığında sarı, turuncu ve mor gibi renkleri görür ve koni hücreleri tüm dalga boylarını aynı anda algıladığında onu beyaz olarak görür.

Nesneler sadece renkleri yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda onları soğurur. Kırmızı elmanın yüzeyindeki renk, kırmızı hariç tüm dalga boylarını emer. Yalnızca yansıyan kırmızı dalga boyları göze ulaşır ve elma kırmızı görünür (Holtzschue, 2009: 20). Renk tonlarını algılama yeteneği yaşla birlikte azalır ve yetersiz aydınlatma olan yerlerde ortaya çıkar.

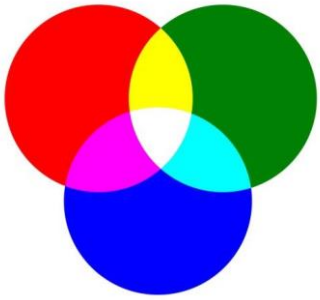
2.3. Rengin Çeşitleri

Renkler, bir nesneyi ifade etmek ve tanımlamak için çok güçlü bir araçtır. Nesneler, üzerlerine düşen ışıktan ve etraflarındaki diğer nesnelerden etkilenir. Renkler de sadece ışığın geliş açısına göre değil, bulunduğu ortama göre de farklılık gösterir. Işığın prizmadan geçmesi sonucunda renkler oluşur, bunlar: ana renkler, ara renkler, nötr renkler, sıcak ve soğuk renklerdir.

Birincil renkler, kullanışlı bir renk paleti oluşturmak için birleştirilebilen renk gruplarıdır. İnsanlar üç ana rengi kullanabilirler; çünkü insanın renk görüşü üç renklidir (Bozdemir, 2014: 21).

Bu renkler, yansıtıcı açık renk kombinasyonlarını üst üste bindirmek için kullanılır. Bir ana renk başka bir ana renkte bulunamaz. Ancak ikincil, sıcak ve soğuk renkler, ana renklerin karışımlarından oluşur. Kandinsky, ana renklerin gözün retinası üzerinde çok güçlü bir etkiye sahip olduğunu iddia etmiştir. Sarı renk en yüksek varyans derecesine sahip olmasına rağmen; kırmızı renk dahili olarak yoğunlaşır, mavi renk yenileyici bir etki yaratır. (Yamaner, 2001:15). Ana renkler ortak elementleri olmadığı için birbirlerinden çok farklıdırlar.

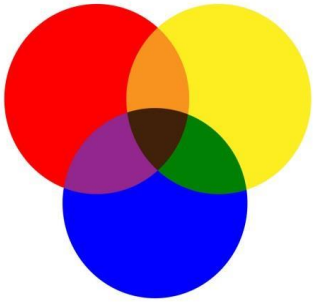
Işık Renkleri: Görünür ışıklar, elektromanyetik spektrumun küçük bir bölümünü oluşturur. Ana ve en doğal ışık kaynağımız güneştir. Mavi, yeşil ve kırmızı güneş ışığının ana renkleridir. Bu renkleri birleştirildiğinde beyaz ışık üretir. Birlikte beyaz ışık oluşturan iki renge tamamlayıcı renkler denir. Bu duruma örnek olarak resim 9'da görüldüğü gibi; Mavi ve sarı ışığın birleşimi beyaz ışık üretir



Resim 9. Işık renkleri, Elçi, A. Işık ve renk. E.Y: https://evrimagaci.org/isik-ve-renk-ara-renkler-ve-ana-renkler-nasil-olusur-12947. E.T: 21 Şubat 2023.

Günümüzde televizyonlarda, bilgisayarlarda, tabletler ve cep telefonları dijital ortamlarda ışık renkleri kullanılmaktadır (Polat,2012:169).

Pigment Renkleri: Resim 10'da örneğini gördüğümüz üzere renkleri oluşturan maddelere pigment denir. Pigmentler, doğal veya yapay renkler oluşturan moleküllerdir. Pigmentler, doğal olarak küçük parçacıklar içeren renkli tozlardır. Pigmentler renklendirdikleri malzemede elektron veya optik mikroskopla büyütülerek gözlenebilir. Pigmentler, gördüğümüz ve gözümüzle algıladığımız renk enerjisini elektrik sinyallerine dönüştürür. Boyaların üretiminde kullanılan pigmentler, renk tonlarını farklı miktarlarda ve farklı ışık yansımalarında ortaya çıkarır



Resim 10. Pigment renkleri, Koç, S. Renkler ve özellikleri. E.Y: http://www.unutulmussanatlar.com/2013/01/renk-skalas-renkler-ve-ozellikleri-rbg_44.html. E.T: 21 Şubat 2023.

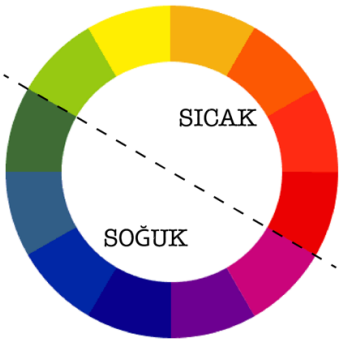
Ara Renkler: En az iki ana rengin karıştırılmasıyla elde edilen yeni bir renk ara renktir ve bu karışımdan elde edilen ara renkler turuncu, yeşil ve mor olarak adlandırılmıştır. Bu üç ara renk, bir ana rengi paylaşmaktadır. Örneğin resim 11'de görüldüğü gibi, turuncu ve mor "kırmızı"yı, turuncu ve yeşil "sarı"yı ve yeşil ve mor "mavi"yi içermektedir. Ara renkler, ana renkler olarak birincil spektrumu oluştururlar.



Resim 11. Ara renkler, E.Y: https://tekstilsayfasi.blogspot.com/2020/11/ana-renkler-ara-renkler-nelerdir.html. E.T: 15 Şubat 2023.

Sıcak Renkler: Resim 12 'de görüldüğü üzere sıcak renkler şunlardır: sarı, turuncu ve kırmızı. İnsan psikolojisinde sıcaklığı ve canlılığı çağrıştıran bu renklere bilim adamları "sıcak renkler" adını vermişlerdir. Sıcak renklerin kırılma açıları düşük olduğu için gözlerimizde yakınlık hissi oluşturduğu ve bu renk grubunda en çok görünen renk sarı renk olduğu bilinmektedir

Soğuk Renkler: Resim 12 'de görüldüğü üzere soğuk renkler şunlardır: mavi, yeşil ve mor. Soğuk renkler insan gözünde zayıf bir titreşim oluşturur ve statik oldukları için sıcak renk aralığındaki renklerden sonra algılanırlar (Resim12).



Resim 12. Sıcak ve soğuk renkler. E.Y: https://yeltendersmateryal.weebly.com/goumlrsel-sanatlar/3452705. E.T: 15 Şubat 2023.

Soğuk ve sıcak, renk çekirdeğinin iki karşıt özelliğini tanımlamaktadır. Sıcaklık ve soğukluk renklerde tanımlanmış özellikler değildir (Holtzschue, 2009: 51). Bir rengin algılanış biçimi bulunduğu yere göre değişebilir, yanındaki diğer renge göre nispeten daha soğuk veya daha sıcak olabilir. Örneğin kırmızı renk, mor renge yaklaştığında soğuk, turuncu renge yaklaştığında daha sıcak olabilir. Mor ve yeşil soğuk renkler olmasına rağmen mor rengin bir tonu diğerinden daha sıcaktır denilebilir. Çünkü mor rengin içinde kırmızı renk mavi renge göre daha baskındır. Bu durum farklı olsa da sıcak ve soğuk renkler farklıdır.

Nötr (Akromatik) Renkler: Fiziksel olarak siyah, beyaz ve gri nötr renk grubuna aittir. Nötr renkler, ana renklerin veya tamamlayıcı renklerin doğrudan karıştırılmasıyla ortaya çıkar (Yamaner, 2001: 15).

2.4. Algı Nedir?

Algı, dikkatin duyular tarafından yönlendirildiği bir şeyin farkındalığıdır. Diğer bir deyişle bilinçli farkındalık ile açıklanabilen zihinsel bir eylemdir (Akarsu,1987: 20). Algı, nesneleri ve olayları duyularımız aracılığıyla beynimizle işler ve onları anlamlı bir varlık olarak anlar. Diğer bir tanımla algı, tüm duyularımızın (görme, dokunma, tatma, koklama, duyma) bir araya gelmesiyle meydana gelen süreçtir. İki önemli algısal süreç vardır. Bunlar algıda seçicilik ve algıda organizasyondur.

Algıda organizasyon: Uyaranların bir bütün olarak algılanmasıdır. Organizasyon özelliği, varlıkları gruplar halinde görme, eksikliklerini tamamlayarak belirleme, karakter ve arazi ilişkisi olarak tanımlanabilir.

Algıda seçicilik: Organizma birçok dış uyarana maruz kalır. Bu algıda seçicilik, bir organizmanın dikkatinin birçok uyaran arasından belirli bir uyarana odaklanmasıdır. Bu seçicilik insanlar için çok önemlidir. Çünkü gelen uyaranlarla başa çıkacak tek bir beyni vardır ve bu mekanizma beynin gelen mesajları ihtiyaç ve ilgi alanlarına göre elemesini sağlar (Muter, 2002: 44).

Algılama sayesinde beyin, çok sayıda mesajla karşılaştığında bile bu mesajların en önemli olanlarını algılar. Beyin sadece seçici algı yoluyla değerlendirme yapar ve tüm uyaranlara uygun davranır.

Algılama: Bireye rehberlik eden eğitim, kültür, gelenek, inanç vb. kavramlar, algılamanın özünü oluşturur ve hayatımızı büyük ölçüde etkiler. Her insan, kişisel ihtiyaçlarına göre dünyasındaki tüm olayları farklı görür. Bu duruma örnek olarak çeşitli meslek mensuplarının çevrelerini farklı şekillerde görmeleri söylenebilir. "Kişinin önceki deneyimleri de algısını önemli ölçüde etkiler. Kişisel özelliklerle birlikte dış etkenler de gözlem biçimini belirler" (Çağlayan, 2014: 101).

Birey, çevredeki nesnelerin verdiği mesajların sadece bir kısmını algılayabilir ve uyarıcı mesajların çoğu duyu alıcılarına ulaşmadığı için algılanamaz. Algı sürecini iki faktör etkiler, bunlar; gözlem durumuna ve uyaranı ileten nesnenin yapısal özelliklerine göre işlenirler. Uyarıcı mesajların algımız ve dikkatimiz üzerinde önemli bir etkisi vardır. Uyaran yoğunluğu, renk ve hareket gibi özellikler algılayan birey için önemlidir. Algı türleri beş duyuya göre sınıflandırılır. Bunlar: görsel algı, işitsel algı, dokunsal algı, boyutsal algı, kokusal algıdır.

Görsel algı: Görsel algı, "görsel uyaranları tanıma, ayırt etme ve bu uyaranları geçmiş deneyimlerle bağlantı kurarak yorumlama yeteneğidir" (Frostig, 1968, s. 5). Görsel algı, imajı ve hayal gücünü etkilediği için önemli bir yere sahiptir.

İşitsel algı: İşitme, havadaki işitilebilir frekans dalgaları aracılığıyla veya farklı şekillerde kulağa ulaşan bilgileri alma ve yorumlama yeteneği olarak tanımlanabilir.

Dokunsal algı: İnsan, gördüğü nesneye sadece bakmakla yetinmez. Onlara dokunarak net bir gözlemsel sonuç çıkarmaktadır.

Boyutsal algı: Odanın gerçek boyutu değişmeden kalsa da birçok deneysel çalışma farklı renk, doku ve şekil özelliklerinin kullanılmasının farklı boyutsal etkiler ürettiğini

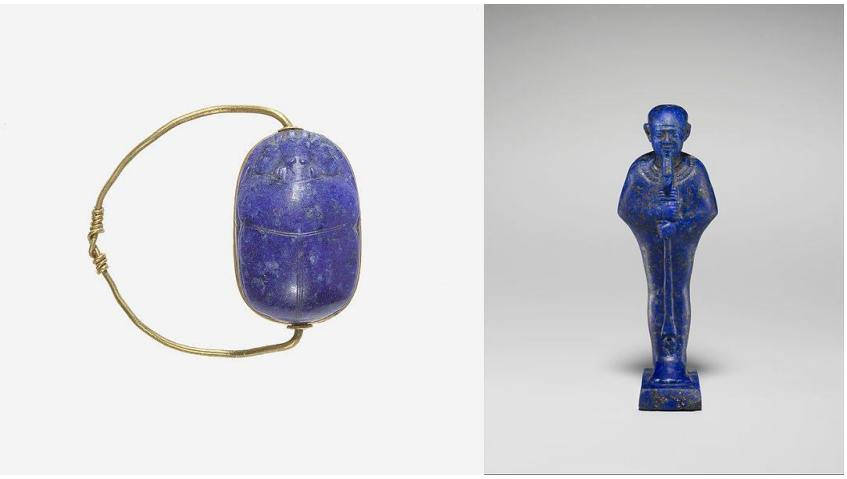
bulmuştur (Aslan, Aslan ve Atik, 2015:141). Örneğin, bir mekânın duvarları farklı renklerle boyandığında, bazı renkler daha fazla derinlik veya uzaklık hissi yaratabilirken, diğerleri mekânın daha sıkışık veya dar olduğunu hissettirebilir.

Kokusal algı: Koku alma duyusuna "yakın duyu" denmesinin nedeni, varlıkların anlaşılmasında ve yorumlanmasında doğrudan kimyasal bir bağa sahip olmasıdır. Koku alma duyusu da insanlar arasındaki farklılıkta kendini gösterir. Bunun nedeni, her insanın bir kokuyla ilişkilendirdiği duygusal deneyimlerdir.

2.4.1. Rengin Kültürel Algısı

Renklerin her toplumda ve kültürde farklı anlamları vardır. Örneğin beyaz renk Türkler ve Çinliler için Batı'yı, Hintliler için Doğu'yu, Eski Ahit'te Güney'i, Mayalar için Kuzey'i temsil etmektedir (Gabain 1968: 109). Bir topluluğun beğendiği renkler başka bir topluluk tarafından beğenilmeyebilir, aynı anlama gelmeyebilir. Beyaz'ın saflık anlamından dolayı Batı'da gelinlikler çoğunlukla beyazdır. Asya toplumlarında ise beyaz genellikle hüznün ve yasın rengidir. Beyaz, Batı'yı ve onun saflık, temizlik, ihtişam, yaşlılık, tecrübe gibi saygın sıfatlarını, siyah ise ülke, güç ve bazen de üzüntü, hüzün gibi anlamlara gelir. (Ögel, 1991: 29- 35). Renklerin ses karşılıklarına bakıldığında beyaz en sakin, nötr ve sessiz tona sahiptir (Uçar, 2004: 48). Bazı ülkelerde yasın rengi olsa da çoğunlukla saflığın, temizliğin, barışın ve tarafsızlığın simgesidir. Beyaz aynı zamanda teslimiyet veya barış görüşmeleri yapan tarafın bayrağıdır (Halse: 1978: 27-34). Beyaz renk, Türk kültür ve tarihinde sıklıkla kullanılmaktadır. Türklerin en eski inançlarından biri olan Şamanizm ile ilgili bazı manevi inançlardan gelen beyaz rengin büyüklük, adalet ve güç anlamlarını kazandığı görülmektedir.

Mısır tarihine bakıldığında kullanılan renkler; erkek için kırmızı, kadın için sarı, yeryüzü için mor, güneş için sarı, doğanın sonsuzluğu için yeşil, kutsal adalet ve cennet için mavi kullanılmaktadır. Tapınağın tavanları için genellikle ilahi adaleti simgeleyen mavi renk seçilmiştir ve yıldız desenleriyle süslenmiştir. Öte yandan Nil çayırlarına benzetmek için yeşil ve mavi kullanılmıştır (Muradoğlu, 1992: 18). Eski Mısır'da sarı gözden düşme, kıskançlık ve utancı simgelerken, Çin kültüründe de saltanatı ve sarayı simgelemektedir (Uçar, 2004: 52-53).



Resim 13. Antik Mısır Dönemi, Lapis Lazuli Yüzük. Metropolitan Museum, Dilek, Y. Eski Mezopotamya ve Eski Mısır'da Renk, E.Y: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2158095, E.T: 09 Nisan 2023.

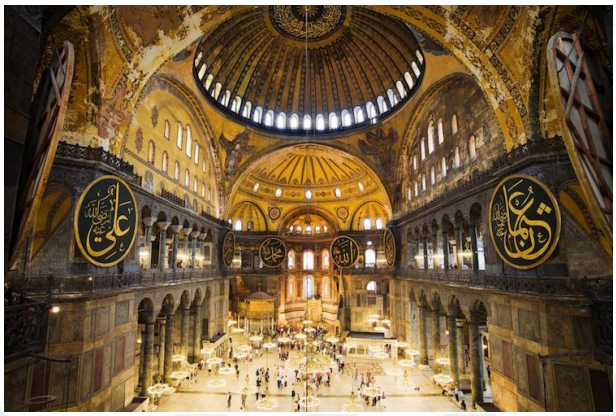
Yunanlılar koloniler kurup ticaret yapmışlar, birçok ülke ile ilişkileri olmuştur ve bu sayede oralarda kullanılan renklerden ilham almışlardır. Yunanlılar parlak ve canlı renkleri kullanmışlardır. Resim 14'de görüldüğü gibi Akropolis'teki mermer kadın figürleri günümüzde kalmasa da üstünde kırmızı, yeşil ve sarı renkleri tercih etmişlerdir (Daldal, 2000).



Resim 14. Akropolis'teki mermer kadın figürleri, Spray, A. E.Y: https://www.thetravel.com/what-to-know-about-the-erechtheion-temple-athens/, E.T: 08 Nisan 2023.

Özellikle mor, Roma imparatorluğunun simgesi haline gelmiştir. Tanrı ve tanrıçaları temsil eden figürler açık kırmızı ve yeşil, lacivert ve beyaz zemin üzerine tasvir edilmiştir. Bazı figürler, karakterlerin kıyafetleri ve cilt tonları için siyah ve kırmızı kullanılmış ve arka plan yeşil ve beyaza boyanmıştır. Duvar resimlerinde kullanılan renkler mozaiklerde de

kullanılmaktadır (Halse, 1968: 5). Bizans yaşam tarzı ve mimarisinde büyük bir lüks vardır. İstanbul'daki Ayasofya kırmızı, yeşil, mavi ve siyah mermerden yapılmıştır. Bizans'ta mimari renklerin kullanımı daha sonraki Hıristiyan kiliselerini ve resim 15'te görüldüğü gibi doğrudan Müslüman camilerini etkilemiştir.



Resim 15. Ayasofya, Ertuğrul, E. Ayasofya, E.Y: https://arkeofili.com/istanbuldaki-ayasofyanin-ortacagdaki-gorkemli-sesi-canlandirildi/, E.T: 08 Nisan 2023.

Rengin simgesel kullanımına Orta Doğu ve Asya uygarlıklarında da rastlanmaktadır. Yıldızların konumunu ve hareketini inceleyen astrolojide, gök cisimlerini tasvir etmek için renk sembolleri kullanılır. Örneğin M.Ö. 7. yüzyılda inşa edilen, resim 16'da örneği olan Barsippa'daki Ziggurat Tapınağı, yedi kattan oluşan kare bir kuledir. 1. katman Satürn'ü temsil etmek için siyah, 2. katman Jüpiter'i temsil etmek için turuncu, 3. katman Mars'ı temsil etmek için kırmızı, 4. katman Güneş'i temsil etmek için sarı, 5. katman Venüs'ü temsil etmek için yeşil, 6. katman Neptün'ü temsil etmek için mavi, 7. katman ise ayı temsilen beyazdır (Muradoğlu, 1992: 19)



Resim 16. Ziggurat Tapınağı, E.Y: https://tr.wikipedia.org/wiki/Ziggurat#/media/Dosya:Ancient_ziggurat_at_Ali_Air_Base_Iraq_2005.jpg, E.T: 09 Nisan 2023.

Çin kültüründe renklerin anlamları astrolojiden gelmektedir ve Çin'deki ilk renkler beş tanedir. Bunlar; kırmızı, sarı, siyah, beyaz ve mavi. Bu renkler beş Çin malzemesi (ateş, metal, tahta, toprak ve su), beş duygu, beş erdem, beş günah ve beş dini kural ile ilişkilendirilir. Pekin'in duvarları kırmızıdır ve güneyi, güneşi ve mutluluğu simgeler. Çatılar dünyayı simgelemek için sarıdır (Muradoğlu 1992: 19). Sarı, Çin'de ve Batı Hristiyan uygarlığında kutsallığın simgesidir. Bu nedenle kiliselerde ve kutsal kişilerin tasvirlerinde resim 17' de görüldüğü gibi ışık halkası olarak sarı renk kullanılmıştır. Ancak sarı siyahla karıştırıldığında büyük Ressamların tablolarında korkaklığın, kıskançlığın, hainliğin ve hastalığın simgesi olarak kullanılmıştır.



Resim 17. Çincede bilinen en eski askerlik kuramı metni olan "Savaş Sanatı"nın yazarı Çinli general Sun Tzu, Senger, H.V, E.Y: https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2016/10/01/eski-cinin-36-strategeminin-oykusu-cinde-ve-hiristiyan-batida-hile-kavrami/ E.T: 09 Nisan 2023.

2.4.2. Renklerin Psikolojik Etkileri Ve Anlamları

Psikoloji, insan ve çevresi arasındaki ilişkiyi inceleyen bir bilimdir. Genel olarak, bireyin iç ve dış çevrenin etkilerine verdiği tepkileri gözlemler ve bunların nedenlerini araştırır (Muradoğlu, 1992: 7).

Renkler, gözlerimizin algıladığı ve beyin tarafından işlendiği karmaşık bir konsepttir. Gözlerimiz, nesnelerin yüzeylerinden yansıyan ışığı algılar ve bu ışık rengini beyne ileterek renkleri görme yeteneğimizi sağlar. Renkler zihinsel, fiziksel ve duygusal olarak algılanan kavramlardır. Gözler rengi algılar ve hemen beyne iletir. Beyin, bu görüntüleri fizyolojik ve psikolojik aşamalardan geçirerek, bireyin estetik ve zihinsel renk anlayışını oluşturur.

Renkler de tıpkı sesler gibi insanlarda farklı duygular uyandırır. Sevinç, mutluluk, üzüntü, keder gibi duygularımızı seslerle başkalarına ilettiğimiz gibi, renkleri de ilişkilendirebilir ve onlarla duygularımızı ifade edebiliriz.

Renklerin psikolojik etkileri kişiden kişiye değişebilir, çünkü her bireyin yaşam deneyimleri, kültürel arka planı ve duygusal bağlamı farklıdır. Bu nedenle, aynı rengin farklı insanlarda farklı duygusal tepkilere neden olabilir.

Kırmızı: Renk çarkının en güçlü rengi olan kırmızı kışkırtıcıdır ve uzun süre bakıldığında dinamizm katmaktadır. Birçok eyaletin bayrağı kırmızı rengi içerir. Kırmızı, kan, ateş, ışık kaynağı, güneş anlamına gelir. İlahi aşkın simgesi olarak bilinir (Gerez, 1981: 20).

Kırmızı dekorasyon olarak kullanıldığında canlılık ve enerji verir. Ayrıca koyu kırmızıya boyanmış odalar, zamanın daha hızlı geçtiği izlenimini yaratır. Yapılan bir çalışmada; Çok sayıda çalışanı olan işletmelerde tuvalet duvarlarının kırmızıya boyanması çalışanların fazla zaman geçirmesini engellediği tespit edilmiştir (Ersoy, 2007: 51).

İştah arttırıcı bir renk olan kırmızı, birçok gıda endüstrisi logosunda tercih edilmektedir. Yakın mesafelerden kolaylıkla dikkat çekmektedir. Bu nedenle kırmızı, uyarı işaretleri olarak kullanılır.

Ülkemizin doğusunda ve güneyinde yeni evlenen bir kadının gelinliğine kırmızı bir kuşak bağlanır. Kanın rengi olan kırmızı, burada bekareti simgelemektedir.

Mavi: Doğal ortamın (gökyüzü, deniz) en yaygın renklerinden biri olan mavi, huzuru, sükuneti, özgürlüğü ve sonsuzluğu simgeler. Bir nevi meditatif etki yaratır, sinirleri yatıştırır.

Dekorasyon olarak kullanıldığında geniş alanlarda kasvetli bir görüntü verir. Bu sebeple ofis ve evlerde ciddiyeti göstermek için genellikle açık mavi önerilir. Açık mavi odaya rahatlık getirirken, koyu mavi odayı soğutur. Mavi genellikle zekâ, bilgi ve güvenilirlikle ilişkilendirilmektedir. Profesyonelliği ve güvenilirliği ifade etmek için kurumsal logolarda ve iş ortamlarında yaygın olarak rastlanmaktadır.

Adaletin ve hakikatin rengi olarak kabul edilen gök mavisi, lacivert tonuyla ilahi aşkın simgesidir. Hz. İsa'nın ikonografik imgelerde lacivert giysiler giymesinin nedeninin bu olduğu düşünülmektedir.

Sarı: Sarı genellikle mutluluk, iyimserlik ve pozitiflik ile ilişkilendirilir. Neşe ve enerji duygularını uyandırabilen parlak ve neşeli bir renktir.

Bununla birlikte çok fazla sarı bunaltıcı olabilir, kaygı veya hayal kırıklığı duygularına yol açabilir. Sarının farklı tonlarının da ruh hali üzerinde farklı etkileri olabilir- örneğin, daha yumuşak, pastel sarı bir sakinlik duygusu uyandırabilirken, daha parlak, neon sarısı daha enerji verici ve dikkat çekici olabilir.

Ayrıca sarının psikolojik etkilerinde kültürel ve bireysel çağrışımların da önemli bir rol oynayabileceğini belirtmek önemlidir. Örneğin, Batı kültürlerinde sarı, genellikle dikkat veya uyarı ile ilişkilendirilir (örneğin, sarı trafik ışıkları veya uyarı şeritleri gibi), ancak bazı Doğu kültürlerinde sarı renk kraliyet veya maneviyatı temsil edebilir. Bu farklı kültürel bağlamlar, sarının anlamını ve insanların üzerindeki psikolojik etkilerini çeşitlendirebilir. Çin hükümetini simgeleyen sarı, ilkel toplumlarda sonsuza dek yaşımı simgelemektedir. Çin'de saltanat rengi olarak kabul edilmesinin sebebi; Güneşin evrenin merkezinde oturması gibi, Çin hükümdarının da göğün merkezinde oturduğuna inanılmaktadır. Sarı renk ışınlarının gökyüzünün mavisine nüfuz ettiğine ve öbür dünyanın ilahi güçlerini ortaya çıkardığına inanılmaktadır. Tanrı ve tanrıçalar sarışın olarak tasvir edilmiştir. Hıristiyan ikonografisinde, Hz. İsa göğe yükseldikten sonra yeryüzündeki boşluğu dolduran rengi simgelemek için altınla boyanmış bir şelale kullanılmıştır (Uçar, 2004: 52-53). Genel olarak, sarının psikolojik etkileri karmaşıktır bağlama ve bireysel faktörlere göre değişebilir.

Turuncu: Turuncu, coşku ve canlılık uyandırabilen yoğun bir renktir. Yaratıcılık ve tutkuyu ortaya çıkardığı için sanatçılar ve tasarımcılar arasında popüler bir seçim haline gelmiştir. Sıcaklık ve güneş ışığı ile ilişkili olduğu için rahatlık hissi yaratabilir. Turuncu genellikle güven ve iyimserlikle ilişkilendirilir, olumlu bir bakış açısı uyandırır ve güveni güçlendirmek için tasarımda kullanılabilir.

Gökyüzündeki güneş ile yerin altındaki ateş arasında bulunduğuna inanıldığı için Tanrı'nın sevgisini vahiy yoluyla ilettiğine ve ruhsal dengeyi sağladığına inanılır. Budist keşişler ve Hıristiyan rahipler, bağlılık ve adalet sembolü olarak kabul edildiğinden safran renginde kaftan giyerler (Ersoy, 2007: 57).

Yeşil: Yeşil genellikle zihin ve beden üzerinde sakinleştirici bir etkisi olduğundan doğa ile ilişkilendirilir. Bu rengin sakinleştirici bir etkiye sahip olduğu ve gevşemeyi artırabileceği düşünülmektedir. Yeşil renk genellikle yenilenme ve büyüme ile ilişkilendirilir. Yeni başlangıçları, gençleşmeyi ve canlılığı sembolize edebilir. Aynı zamanda denge ve uyumla da ilgilidir. Zihin ve beden arasındaki uyumu teşvik ettiğine ve bir denge duygusu yaratmaya yardımcı olabileceğine inanılmaktadır. Sağlık ve şifa ile ilişkilendirilebilir. Güçlendirici etkileri olduğuna fiziksel ve zihinsel refahı artırabileceğine inanılmaktadır.

Mitolojide yeşil, denizle ilişkilendirilir. Bu nedenle denizler tanrısı Neptün, Poseidon'un oğlu Triton, Zeus kızları olan su perileri ve deniz kızları Nereid'ler antik resimlerde hep yeşil giysili olarak tasvir edilmiştir. İslam'ın en gözde rengi olan yeşilin pek çok anlamı vardır; cennetin sembolü, umut ve irade maddi ve manevi refahı sembolize eder. İslam Bayrağı, Hz. Muhammed'in ceketi yeşildir. Yeşilin uğur getirdiğine inanılır. Bu nedenle kılıçların ve kalkanların sapları yeşil zümrütlerle süslenmiştir (Ersoy, 2007: 55).

Kahverengi: Kahverengi genellikle istikrar, güvenilirlik ve konforla ilişkilendirilir. Gerçekçi ve pratik bir renk olarak da bilinir. Kişinin hareketini hızlandırdığı için özellikle fast food restoranlarında, kapalı mekanlarda kullanılmaktadır.

Kahverengi, insanlara toprağı, ahşabı ve doğayı hatırlatarak sıcak ve samimi bir duygu yaratabilir. Öte yandan, çok fazla kahverengi can sıkıntısına ve durgunluğa neden olabilir. Reklamcılıkta ve markalaşmada kahverengi, genellikle istikrarı, özgünlüğü ve karmaşıklığı ifade etmek için kullanılır.

Bazı dini inançlarda tevazuyu sembolize eder. Katolik Kilisesi ve Roma'nın yoksulluğunun, zihinsel ve ruhsal olgunluğunun ve alçakgönüllülüğünün simgesidir. Bu nedenle bazı din adamları kahverengi cüppe giymeyi tercih etmişlerdir. Ancak bazı çevrelerde kahverengi kirlilik ve aşağılanma anlamında da kullanılmaktadır. Freud, kahverenginin sadizm imajı verdiğini savunmuştur (Ersoy, 2007: 456).

Beyaz: Birçok kültürde saflığın ve temizliğin sembolü olan beyaz, değerini kaybetmemiş ve kutsal sayılan kavramları temsil etmektedir. Saflığı ve temizliği çağrıştırdığı için hastaneler ve ilaç firmaları tarafından çok tercih edilmektedir.

Beyaza boyanmış odalar daha büyük görünür. Bu işlevi nedeniyle, kapalı alanlarda tavsiye edilir. Işık yansıtma özelliklerinin düşük olduğu alanlarda da iyi bir seçimdir.

Bazı kültürlerde beyaz, üzüntüyü ve kederi temsil eder. Çeşitli kaynaklar, savaş sırasında Kırgızlar ve Kazakların beyaz bayraklar astıklarını, Çinlilerin ise cenaze evinin kapısına beyaz giysiler ve kağıtlar astıklarını söylemektedir (Seyidov, 1988: 36).

Eski zamanlarda adaylar, seçimlerde bir önceki yönetimin icraatlarının tamamen değişeceğini ve temiz bir sayfa açacaklarını ifade etmek için beyaz giysiler giyerlermiş. Bu geleneğin bugün bile bazı ülkelerde devam ettiği görülmektedir.

Siyah: Siyah renk genellikle korkuyu, endişeyi, depresyonu, öfkeyi temsil etmektedir. Bir çalışmada deneklerden bir resmi renklendirmeleri istenmiş ve resimdeki çirkin halı görüntüsünün denekler tarafından siyaha boyandığı tespit edilmiştir. Bu da siyah rengin insanlarda olumsuz duyguları çağrıştırdığını göstermektedir (Samurçay, 2005: 32).

Siyah, idareli kullanılırsa, iç mekânda da bir zarafet göstergesidir. Beyaz enerji sistemini dengeler ve düzeltir, siyah ise güçlü enerjisi nedeniyle tek renk olarak kullanıldığında fazlalıkları dengeler.

Siyah, bazı dini inançlarda çok tercih edilen bir renk olmuştur. Kâbe'nin örtüsü ve Hacerül esved taşı siyahtır. Antik Roma'nın aslen kurulduğu yedi tepeden biri olan Palatine Tepesi'ndeki küp şeklindeki taş, Magna Materia'yı (Yüce Ana) simgelemektedir. Bu taş kutsal kabul edildiğinden sürekli ziyaret edilmektedir. Ayrıca siyaha doğurganlık anlamları da yüklenir. Mitolojide Efes'in Kibele, Artemis ve Diana'sı, Hinduların Kali'si, eski Mısırlıların İsis'i, Yunanistan ve Roma'nın Demeter ve Afroditi gibi birçok ana tanrıça ve bakire sembolik olarak siyah olarak tasvir edilmiştir. "Eski Mısır'da ve diğer Kuzey Afrika ülkelerinde mat siyah, bereketin sembolik bir rengidir, çünkü verimli toprakların ve yağmurla şişmiş bulutların rengini andırır" (Ersoy, 2007: 457- 458).

Gri: Siyah ve beyazın karışımı olan gri renk, gözün en kolay algıladığı renktir. Alçakgönüllülüğü ifade eden, ciddiyeti ve hareketsizliği çağrıştıran gri, aracı ve dengeleyici bir renktir. Siyah gibi devlet dairelerinde de en çok tercih edilen renklerden biridir. Pek çok insan, baskıcı bir atmosfer yaratabileceği için gri rengi sevmez. Gri renginden hoşlanan kişiler genellikle çekingen, muhafazakâr ve olaylardan uzak duran pasif kişiler olabilirler. Aktif ve dışa dönük insanlar griyi sıkıcı bulma eğilimindedir.

2.4.3. Mor Renk ve Önemi

Mor renk, insanlık tarihinde farklı dönemlerde farklı anlamlar ve kullanımlarla ortaya çıkmış ve evrilen bir renktir. Antik dönemlerde mor rengin doğal olarak elde edilmesi zor ve pahalı olduğundan, sadece zengin ve soylu sınıflar tarafından giyilebilmiştir. Mor renk üretimi için kullanılan bazı bitki ve hayvanlardan elde edilen maddelerin miktarı sınırlıydı. Örneğin, üzüm yaprakları ve bazı kabuklu böceklerden elde edilen mor pigmentler nadir bulunuyordu ve bu nedenle mor renkli boyaların üretimi zordu. Eski yıllarda kimyasal bilgi ve teknoloji bugünkü seviyede değildi. Mor renk üretimi için gerekli olan kimyasal

reaksiyonları ve bileşenleri bilen kimyacıların sayısı ve bilgisi sınırlıydı. Mor renk üretimi için kullanılan bazı süreçler oldukça karmaşıktı. Pek çok adım ve özel koşullar gerektiren bu süreçler, zaman alıcı ve meşakkatli olabilir. Bu nedenle mor renkli boyaların üretimi zorlu bir işti.

Bu dönemlerde mor lüks, zenginlik ve ihtişamın sembolü olarak kabul edilmiştir. Orta çağ'a baktığımızda mor rengi elde etmek için özel yöntemler kullanılmıştır. Antik dönemlerde olduğu gibi, Orta Çağ'da da mor renk, aristokrasi ve dini figürler için özel kıyafetlerde kullanılmıştır. Ayrıca, dini eserlerde de moru dini bir sembol olarak kullanımı yaygınlaşmıştır. Öte yandan Rönesans döneminde, sanatçılar ve ressamlar mor rengi daha yaygın bir şekilde kullanmaya başlamışlardır. Bu dönemde mor, mistisizm ve dini sembollerle ilişkilendirilmiştir. Modern döneme bakıldığında mor renk, sanat, modaya ve tasarıma olan etkisi nedeniyle 19. yüzyılda daha fazla popülerlik kazanmıştır. Mor, romantizm ve duygusallıkla ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Ayrıca mor renk psikolojide gizem ve derinlik sembolü olarak kabul edilmiştir. Mor rengin tarihsel olarak farklı anlamlarla kullanılması, kültürler arasında değişen bir sembolizme sahip olmasına neden olmuştur. Bugün, mor renk hala birçok farklı alanda kullanılıyor ve insanlar için farklı duygusal ve sembolik anlamlar taşımaktadır. Mor renk psikolojik etki bakımından rahatsız edici özelliklerinden dolayı genellikle önerilmez. Mor dini otorite, kaos, ölüm, bağlılık, ilahi aşk gibi kavramları çağrıştırır. Ayrıca daha koyu morlar asil ve gizemli bir karaktere sahiptir. Mor fiziksel ve zihinsel olarak soğumuş bir kırmızı olduğu için hüzünlü ve rahatsız edicidir (Yıldırım, 2009: 59). Kırmızının şiddet, gerilim, yakma, ateş gibi etkileri mor renge dönüştüğünde zayıflar ve sakinleşir. Bu nedenle Orta Çağ'da Hz. İsa'nın Tanrı'ya götürüldüğünü tasvir eden resimlerde Hz. İsa'ya mavi veya mor bir kaftan giydirilirmiştir. Çünkü Hz. İsa acı olaylar karşısında sakinliğini korumuş ve artık Allah'a ulaşarak sonsuz huzuru bulmuştur.

3. RESİMDE RENK

3.1. 19. Yüzyıla Kadar Renk

İnsanın alet yapma ve kullanma tarihi 100.000 yıl öncesine dayanmakla birlikte, onun belirli biçimler aracılığıyla iletişim kurma, sanat yapma, istek ve dilekleri gerçekleştirme yolları daha sonraki dönemlerde ortaya çıkmıştır. Yazı icat edilmeden 15.000 yıl önce mağara çağında insanın en önemli iletişim ve anlatım araçlarından biri olan yazı, betimlemelerle başlamıştır. Bu betimlemeler zamanın sanatı olarak kabul edilmiştir. Bazı eski kıtalardaki Taş Devri mağara resimlerinin en iyi bilinen örnekleri resim 18' de örneği bulunan kuzey İspanya'daki Altemira Mağaraları ile Fransa'daki Lascaux ve Chauvet Mağaralarıdır.



Resim 18. Paleolitik çağda duvar resmi, Ertuğrul, E. Tarih Öncesi Dönemden 11 Mağara Sanatı. E.Y: https://arkeofili.com/tarih-oncesi-donemden-11-magara-sanati/. E.T: 09 Şubat 2023.

Birçok boya, kabile kültürünü uygulayan insanlar tarafından keşfedememişlerdir. En kolay bulunabilen demir oksit bazlı boyaları kullanmışlardır. Kolayca bulunabilen bir malzeme olan aşı boyası, tarih boyunca pek çok eserde ve mağaralarda pek çok farklı yerde kullanılmıştır. Boya, kurşun kalem, makyaj ve mürekkep gibi malzemelerin kökeni de aynı dönemlere kadar uzanmaktadır (Güler, 2010: 63). Buz Devri'nin sonunda insanoğlu yay, ok, mızrak ve zıpkın gibi araçlarla tasarımlarını büyük ölçüde geliştirmişlerdir. Yaklaşık 7000 yıl önce tarım Ortadoğu'dan Batı'ya yayılmaya başlamıştır ve klanlar şehirleri geliştirmek için bir araya gelmiştir. Bu dönemde çanak çömlek doğdu ve çok renkli çanak çömlek sanatı

M.Ö.5000'de Mezopotamya ve Türkiye'de ortaya çıkmıştır (Sun and Sun, 1994; Tansuğ, 2006).



Resim 19. Çatalhöyük'te bir duvar resmi, Per, Meral. Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi**.** E.Y: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/799465. E.T: 09 Şubat 2023.

Duvar resimleriyle süslenmiş bilinen ilk evler Türkiye'de resim 19'da örneği görüldüğü üzere Çatal Höyük'te bulunmaktadır. Resimlerde avlanma sahneleri, ana tanrıçanın görüntüleri ve volkanik patlamalar yer almaktadır. Çağımızın ilk binyılında Roma yapılarında çok renkli duvar resimleri yüksek sanatsal düzeye ulaşmıştır. Hint tapınakları ve Orta Amerika mezar odaları, Avrupanın sanatsal standartlarıyla karşılaştırılabilecek bir resim stili sunmaktadır. Hıristiyanlığın yükselişi, resim 20'de görüldüğü gibi erken Roma kilisesinin mozaiklerinde çok renkli sanatların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemden sonra Avrupa Hıristiyan kiliselerinin ve büyük katedrallerinin mozaiklerinde çoklu renk kullanımı gelişmeye devam etmiştir (Sun ve Sun, 1994; Kuehni, 1997).



Resim 20. Tanrının Kuzusu mozaiği, San Vitale Bazilikası, Ravenna, Italya, Milosevic, P. Orta çağ Mozaikleri ve Hristiyanlık. E.Y: https://www.sanatlaart.com/her-seyiyle-isil-isil-ortacag-mozaiklerinin-pariltili-dunyasi/. E.T: 10 Nisan 2023.

Sosyolojik ve kültürel değişimlerle birlikte insanların kendilerini ifade etme çabalarına renk olgusu da eklenince insanlar kendilerini, kültürlerini, yaşadıkları dünyayı, korkularını, sevinçlerini, hayallerini, inançlarını yansıttığı görülmektedir. Resim tarihini şekillendiren çizgi ve renk arasındaki bu ilişki, ilkel zamanlardan günümüze kadar insanlara kendilerini farklı anlam ve biçimlerde ifade etme fırsatı vermiştir. Bu noktada renk olgusu insanların duygu ve düşüncelerini ifade edebildiği önemli bir değer haline gelmiştir (Coşkun, 2016).

Tapınılan gökyüzünün rengi olan mavinin, güneşe tapınmayı ve kozmosun astronomik gizemlerine ulaşmayı amaçlayan Sümer, Babil ve Asur sarayları gibi eski Mısır uygarlıklarında sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Yüzyıllar boyunca çeşitli kabilelerin yaşadığı Mezopotamya'da, sanat ve resimde yaygın olarak kullanılan mavi, aşı boyasının anavatanı olan Mısır'dan gelmektedir.

Beş bin yıldan daha uzun bir süre önce Mısırlılar, bilinen yanmış Siena veya Venedik kırmızısına benzer toprak boyalarından oluşan sarı, mavi, yeşil pigmentleri kullanmışlardır. Ayrıca bu renkler hem yağlı boya hem de mürekkep boyası olarak kullanılmıştır. Bu dönemde perspektif bilgisi eksiktir ve iki boyutlu bir yüzey üzerinde küresel nesneler anlatılırken yalnızca belirli açılardan görünümleri gösterilmiştir. Sonuç olarak Mısırlılar nesnel dünyayı görselleştirirken resim 21'de görüldüğü gibi fikirlerini renklerle pekiştirmeyi başarmışlardır ama üçüncü boyutu verip onları sembolize edememişlerdir (Temizsoylu, 1987: 47)

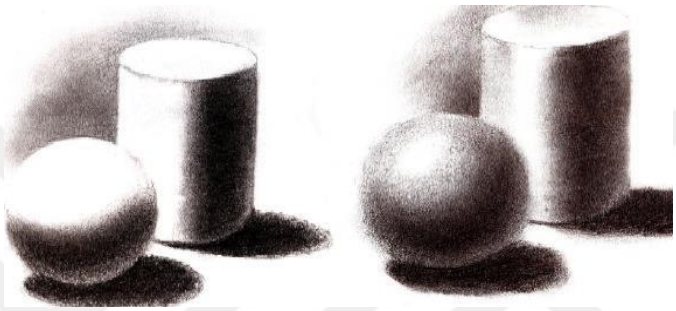


Resim 21. Mısır sanatı, Yıldırım, Ö. Mısır Sanatı. E.Y: https://www.sanatsal.gen.tr/misir-sanati/ E.T:09 Şubat 2023.

Eski Mısır uygarlığında sanatçılar dini konuları betimlerken renkleri karıştırmadan, sembolik anlamlarını yitirmeden diledikleri gibi kullanmışlar, ancak gündelik hayattan

konuları ve manzaraları anlatırken renkleri diledikleri gibi kullanamamışlardır. Ancak bu renklerin kullanımındaki ortak nokta, sarı ve beyazın vurgulanması ve renklerin kırmızı ya da siyah ana hatlarla sınırlandırılmasıdır (Güler, 2010: 66).

Orta Çağ'da fizikçilerin ve simyacıların gizli laboratuvarlarında yapılan temel keşifler, boya üretimine yenilikler getirmiş ve yapay renklerin yaratılmasını mümkün kılmıştır. 15. yüzyılda resme perspektifle ilgili renk, resme derinlik kazandırmış, resim 22'de örneği olduğu gibi ışık gölge oyunu önemli rol oynamıştır (Ergüven, 1992; Delamare ve Guineau, 2007).



Resim 22. Işık-Gölge, Hamza Ş. E.Y: https://guzelsanatlarokulu.wordpress.com/07-hafta-isik-golge/ E.T: 09 Şubat 2023.

Antik çağın en önemli uygarlığı doğu ve orta Akdeniz'de gelişmiş olan eski Yunan uygarlığıdır. Doğu Akdeniz'de farklı dönemlere ait medeniyetler ortaya çıkmış ve birçoğu antik Yunanlılar olarak tarihe geçmiştir. Resim 23'te görüldüğü gibi Antik Yunan vazoları, siyah figür ve kırmızı figür olmak üzere iki teknik geliştirmiştir.



Resim 23. Arkaik çağ, Tansuğ, S. Antik Yunan Sanatı ve Arkaik Çağ, E.Y: https://www.istanbulsanatevi.com/sanat-terimleri-kavramlar/antik-yunan-sanati-ve-resmin-gelisimi/ E.T: 12 Nisan 2023

Yunanlılar ve daha sonra Romalılar doğayı ve fiziksel güzelliği vurgularken, Hıristiyan dinini özellikle insan figürünün gerçekçi tasvirini yasaklamışlardır. Ancak Bizans, Hıristiyan uygarlığını hem sanatta hem de dinde etkilemiştir. Erken Hıristiyanlık, Greko-Romen uygarlığına karşı devrimci bir hareket olmuştur. Böylece insan figürü cansız, sembolik bir ifadeye indirgenmiş olsa da renkler oldukça canlı ve çarpıcı olmuştur. Erken Hıristiyan resmi duygusal ifadelerden ve çarpık figürlerden oluşurken, azizlerin yüzleri onları daha hasta gösterecek şekilde kahverengi ve yeşile boyanmıştır. Ancak figürlerin kıyafetleri çok canlı ve neşeli renklerde ifade edilmiştir. Özellikle beyaz ve bordonun sembolik bir anlamı olduğu bilinmektedir (Temizsoylu, 1987: 48).

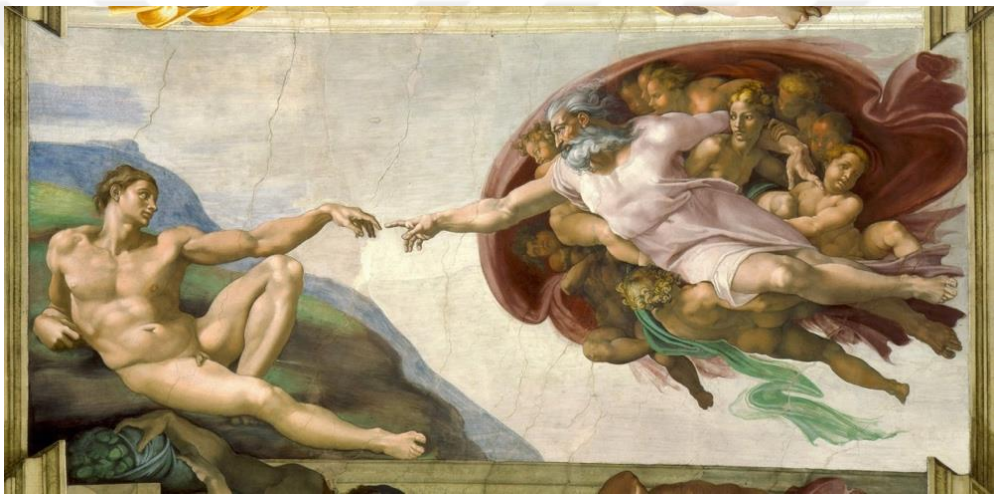
Resim üzerine Aristoteles, en güzel renklerin, belirgin ana hatlardan daha az değerli olduğuna, bu nedenle renklerin yalnızca yerel olduğuna ve sınırlı öneme sahip olduğuna inanıyordu. Aristotelesçilik orta çağ düşüncesinde baskın kaldığı ölçüde, bu tutum etkili oldu. Thomas Aquinas, 13. yüzyılda "güzelliğin" düzen, akılcılık ve bütünlüğü içerdiğini yazmıştı.

"Çizgiler renklerden daha önemlidir çünkü akılcılık içerirler." Bu düşünce sonraki yüzyıllarda farklı biçimlerde sıklıkla tekrarlanmıştır. Buna karşılık, 13. yüzyıl Neoplatonist filozoflarından biri olan Plotinus, rengin ve değerin/parlaklığın kutsal doğasını vurgulayarak orta çağ ışık metafiziğine öncülük etmiştir. Sonuç olarak, ışık, Orta Çağ'ın sonlarında güzelliğin bir bileşeni olarak claritas, ilahi lütuf için bir metafor olarak görülmüştür. Cilalı yüzeylerin ışığında muhteşem bir etki görülmüştür; panel resimlerinde altının yoğun olarak kullanılmasında sanatsal bir uygulama olarak görülmüştür. Bununla birlikte, 13. yüzyılın sonlarında bilim yazarları Roger Bacon ve John Pecham tarafından sonraki on yıllarda renkle ilgili optik çalışması; Giotto'nun uygulamalarını birçok yönden önceden tahmin ederek daha bilimsel bir bakış açısı getirmiştir (Per, 2012:108).

Giotto'nun ışığın, gerçekliğin günlük gözlem ve basıncıyla yarattığı renk modülasyonu, metafizikten görünür olana doğru net bir hareket göstermiştir. Sunulan içeriği, sınırlı ve ayrık renk alanlarını görünür kılar ve çağdaşlarının çoğunun aşırı gökkuşağı etkisinden farklılaşmaktadır. Giotto'ya göre rengin kendisi "güzel" olmaktan çok belirli maddeleri tanımlamaktadır. Baskın görsel deneyimlere atıfta bulunmak yerine eski sanatsal modelleri taklit ederek, kendi zamanında bir istisna olarak kalmıştır. Altın ve lacivertin yaygın kullanımı da dahil olmak üzere zenginlik ve şan, genellikle belirli gerekliliklerdir (Newman, Colour).

Avrupa'da Rönesans dönemi, 14. yüzyılın sonlarından 17. yüzyılın başlarına kadar olan ve kültür, sanat, bilimde büyük değişikliklerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde, sanatçılar özellikle renk kullanımına büyük bir önem vermişlerdir. Resim 24'te bir örneği olduğu gibi rönesans ressamları, perspektif ve ışık kullanımı gibi tekniklerle birlikte renk kullanımını da geliştirmişlerdir.

Rönesans dönemi ressamları, açık ve canlı renkleri kullanarak resimlerine derinlik ve etkileyicilik kazandırmışlardır. Özellikle, İtalyan ressamlar Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raphael, zengin renk paletleriyle ön plana çıkmışlardır. Renklerin sembolik anlamlarına da önem verilmiştir. Örneğin, mavi göksel, kırmızı aşk ve tutku, yeşil umut ve tazelik gibi anlamlar taşımıştır.



Resim 24. Michelangelo, The Creation of Adam (1511), 280x570 cm, Yılmazok, Ö., E.Y: https://sanatabasla.com/2012/05/ademin-yaratilisi-the-creation-of-adam-michelangelo/ E.T: 12 Nisan 2023.

Pigment teknolojisi de Rönesans döneminde gelişmiştir. Özellikle İtalyan ressamlar, daha önce kullanılanlardan daha kalıcı ve canlı renkler üretebildikleri yeni bir pigment olan lacivert rengine büyük ilgi göstermişlerdir.

İtalyan Rönesans sanatında da renk önemli bir rol oynamıştır. Yüksek Rönesans sanatçıları, doğal renkleri doğru bir şekilde yansıtmaya çalışmışlardır. Bu dönemde sanatçılar renkleri var olan renklerle birlikte kendi amaçları doğrultusunda kullanmayı öğrenmişler ve doğanın eşsiz renklerini canlandırmak için yeni teknikler geliştirmişlerdir (Clark, 1991: 169)

Özellikle, perspektif ve ışık-gölge tekniği kullanarak nesnelerin ve mekanların doğal bir görünümünü elde etmişlerdir. Yazı ve illüstrasyonları renklendirmek için kullanılan yeni renkler, o dönemdeki sanatın canlılığını artırmıştır. Sanatçılar, özellikle yağlı boyalarla çalışarak, renklerin yüzeyi kapladığı ve daha önce görülmemiş bir hayatta kalıcılık hissi verdiği resimler yaratmışlardır. Rönesans dönemi sanatçıları ayrıca, renklerin düzenli olarak kullanıldığı ve uyumlu bir tarz oluşturduğu ölçülü renklendirmeyi tercih etmişlerdir. Sanatçılar, renkleri vurgulamak için stilize edilmiş mimari, peyzaj ve özellikle de moda desenlerinde kullandıkları süslemelerin rahatlatıcı, çekici etkisini kullanmışlardır.

Sonuç olarak, İtalyan Rönesans'ında renk, sıradan resimlerin ötesine geçerek, resim 25'te örneği olduğu gibi doğal dünyanın canlılığını yansıtan ve ruhani ve sembolik mesajlar taşıyan bir araç haline gelmiştir. Bu dönemde renklerin önemli bir işlevi, ressamın görüşlerinin net bir şekilde ifade edilmesine yardımcı olmuştur.



Resim 25. Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu (1482-1486), 172x278 cm, Yılmazok, Ö. E.Y: https://sanatabasla.com/2012/05/ademin-yaratilisi-the-creation-of-adam-michelangelo/ E.T: 12 Nisan 2023.

Rönesans'tan sonra Barok dönemi, diğer alanların yanı sıra özellikle sanat, mimari, müzik ve edebiyatta parlak ve muhteşem tarzıyla tanınır. Modern renklerin kullanımı da bu muhteşem tarzın bir parçasıdır. Barok dönemde renkler güçlü ve canlıdır. Birincisi, genellikle parlak kırmızı, mavi, yeşil, altın, gümüş gibi zengin renklerde kullanılır. Ayrıca nadir bulunan, pahalı ve lüks pigmentlerin kullanımı da bu dönemde artmıştır. Bu pigmentler eserlere zenginlik katmış ve resimleri çok parlak ve canlı kılmıştır (Halıcı ve Yurttaş, 2022).

Koyu ve açık tonların güçlü kontrastı Barok dönem resimlerinde de sıklıkla kullanılmıştır. Bu, resimleri daha canlı hale getirmiş ve karakterlerin derinliğini vurgulamıştır. Mimaride, binaların dışını ve içini zenginleştirmek için renkli mermerler ve freskler kullanılmıştır. Barok mimari, sadeliğinden çok heybetiyle tanınır. Özetle, Barok döneminde renk kullanımı görkemli üslubun bir parçasıdır yoğun, canlı, zengin tonlar ve kontrastlarla doludur.

3.2. 19 Yüzyıl'dan Günümüze Renk

19. yüzyıl başları renk anlayışında, üretim teknolojisinde ve sanatta önemli değişiklikler görülmüştür. Önce kimyasal boya üretimi hızla gelişmiş ve daha canlı ve kalıcı renkler elde etmek mümkün hale gelmiştir. Ayrıca Empresyonizm ve Post-Empresyonizm gibi sanat akımları da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Renk, sanatçıları doğal ışıkta yapılan gözlemlere dayanarak canlı renkler kullanmaya teşvik eden önemli bir unsur olmuştur. Bu dönemde, eski zamanlarda sıklıkla kullanılan koyu ve durgun tonlar yerini daha canlı ve enerjik renklere bırakmıştır (Jones, 2004)

1870'lerin özellikle Monet, Renoir, Pissarro ve Sisley gibi izlenimcilerin önemli çalışmaları, bazen varsayılan gelenekten radikal bir kopuşu temsil etmeseler de kuşkusuz resimde, rengin rolünde önemli ilerlemelere neden olmuşlardır (Baydemir, 2016:60). İzlenimciler, rengi merkezi bir unsur olarak görmüş ve onu sanatsal ifadenin merkezi bir aracı olarak kullanmışlardır. Resim 26'da örneği görüldüğü üzere empresyonist resim, doğal ışığın yansımasına ve renk efektlerine dayanmaktadır

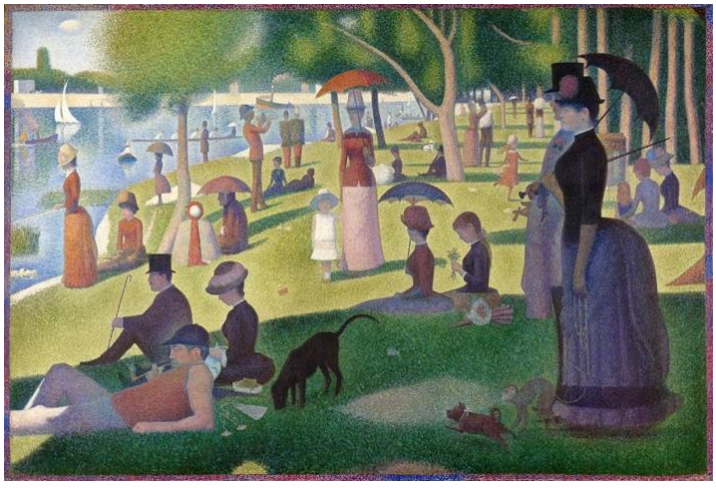


Resim 26. Claude Monet, Gün Batımında San Giorgio Manastırı (1912), 65,2x92,4 cm, E.Y:https://www.istanbulsanatevi.com/ekoller/empresyonizm/empresyonizm-nedir-ne-demektir/ E.T: 14 Nisan 2023

Eugène Delacroix resimlerinde duygusal bir etki yaratmak için renk kullanımına başvurmuştur. Delacroix'in renk kullanımının amacı, gerçekçi bir doğa tasviri değil, duygu ve hislerin yoğunluğunu ifade etmektir. Delacroix, renklerin ışık etkisi altındaki yoğunlukları ile manevi anlamlar arasındaki bağlantıyı vurgulayarak, renk uyumu veya kontrast kullanarak çarpıcı kompozisyonlar yaratmıştır. Bu bağlamda, Delacroix'in renklerinin bağlantısı, Romantik hareketin temel özelliklerinden biri olarak kabul edilmektedir.

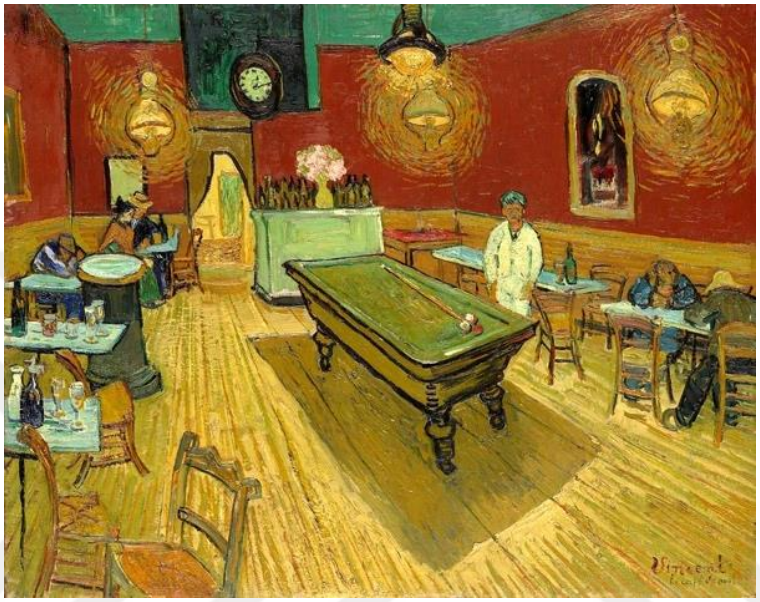
Ancak Delacroix'in renk kavramından ve Empresyonistlerin ışık konusundaki önyargılarından etkilenen Seurat, resim "bilimi" ne daha katı bir yaklaşım getirmiş ve neo-izlenimciliğin peşinden gitmiştir. Charles Blanc'ın Sanatsal Tasarım Grameri'ni kullanmıştır. Blanc, üç ana rengi kırmızı, sarı ve mavi veya ikili renkler olan mor, yeşil ve turuncu olarak ayırmıştır ve renklerin belirli değişmez ilkelere ve sabit yasalara uyduğu gerçeğini vurgulamıştır

Amerikalı fizikçi Ogden Rood'un Modern Chromatics (1879) adlı kitabı da Seurat'ı etkilemiştir. Rood, geçiş kurallarını ve özellikle "optik karıştırmayı" tartışmıştır: noktalar veya çizgiler olarak yan yana farklı renkler yerleştirilip uzaktan bakıldığında, bakanın gözünde az çok karışım elde edilmiştir. Tonlar retinada karışır ve yeni renkler oluşturur." Bu kural ilk olarak Seurat tarafından resim 27'de görüldüğü üzere "Sunday Afternoon on the Isle of Grande Jatte (1884, Chicago, IL, A. Inst., Flaxman Mem. Lib.)" adlı eserinde tam olarak açıklanmıştır. Bölmeci veya "kromoluministik yöntemi vurgulamıştır.



Resim 27. Georges Seuart, Sunday Afternoon on the Isle of Grande Jatte, (1886), 208x308cm, E.Y: https://en.wikipedia.org/wiki/A_Sunday_Afternoon_on_the_Island_of_La_Grande_Jatte E.T: 31 Mart 2023

Seurat'ın post-empresyonist çağdaşları, sanatlarına bu kadar katı yöntemler eklememişlerdir; ama aynı zamanda renk bilimi konusundaki farkındalıklarını da göstermişlerdir (post-empresyonizm). Van Gogh, Delacroix ve Seurat'ya büyük hayranlık duymuş ama aynı zamanda sembolizmi de takdir etmiştir. Resim 28'de örneği bulunan Night Cafe (1888) hakkında şunları söylemiştir: "Kırmızı ve yeşil kullanarak insanlığın korkunç açgözlülüğünü ifade etmeye çalıştım" (Baydemir, 2016: 7).



Resim 28. Vincent van Gogh, Night Cafe (1888), 72.4x92.1cm, E.Y: https://artgallery.yale.edu/collections/objects/12507 E.T: 10 Nisan 2023

Öte yandan Gaugin, hem renklerin sembolik rolünü hem de onların temsili görevlerden göreli farkını daha açık bir şekilde vurgulamıştır: "Uyumlu bir şekilde oluşturulmuş biçimler ve renkler bir şiir oluşturur " (Neri, 2023). Cézanne, Emile Bernard'a şöyle demiştir: "Biri boyarken, diğeri çizer; renk ne kadar uyumlu olursa, çizim de o kadar doğru olur". Bu yorum, renk ve hacim arasındaki ilişkinin tamamen eklemlenmiş bir teoriden daha fazlası olduğunu göstermektedir. Bu, onun net ifadesini gösterir ve Gaugin'in dekoratif yüzeye odaklanma uygulamasına aykırıdır (Baydemir, 2016: 62). Cezanne bu konuda "Biz insanlar için doğa yüzeyden daha derindir. Bu nedenle doğal ışık titreşimleri mavi, kırmızı ve sarı tonlarında gözümüze yeterli düzeyde yansır" demektedir (Öndin, 2012: 149). Resim 29'da bunun bir örneği bulunmaktadır.



Resim 29. Cezanne, Mont Sainte-Victoire (1886), 57.2x97.2cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://smarthistory.org/cezanne-mont-sainte-victoire/ E.T: 12 Nisan 2023

Cézanne'a göre, "Zıtlıklar ve renkler arasındaki ilişki- modüle edilmiş formlar çizmenin tüm gizemi budur ... Bu nedenle resmin kontrast yaratmak olduğu söylenebilir" (RILEY, Color). Cézanne ve Gaugin'in ölümlerinden sonra Monet, Su Bahçesi resimleri serisinde ton kontrastlarını vurgulayarak ton kontrastının hakimiyetini takip etmiştir.

İzlenimciler, dönemin en özgür renk kullananları arasında sayılabilir. Çeşitli renk ve olanakları kullanmışlardır ve sonraki dönemlerin akımları ve sanatçıları üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuşlardır. Kısacası, izlenimciler için renklerin doğanın verdiği ilham kaynaklarından biri olduğu ve renklerin parlaklığı, yoğunluğu ve tonunun sanatsal ifadenin önemli araçları olduğu söylenebilir (Baydemir, 2016: 63).

Resim 30'da görüldüğü gibi 20. yüzyılda renkler sanatta, modada, tasarımda ve teknolojide büyük bir rol oynamıştır. Empresyonist ve post-empresyonist sanatçılar, doğal renklerin parlaklığını ve canlılığını vurgulamışlar ve resimlerinde duyguları ifade aracı olarak renkleri kullanmayı önermişlerdir. Modernist hareket, renk kullanımına daha soyut bir yaklaşım getirmiştir. Sade ve farklı renkler tasarımın şekline uygun, estetik ve işlevsel amaçlarla kullanılmıştır (Baydemir, 2016: 65).



Resim 30. Wassily Kandinsky, Sarı, Kırmızı, Mavi (1925), 127x200cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Wassily-Kandinsky/30032/Sarı-Kırmızı-Mavi.html E.T: 15 Nisan 2023,

Kandinsky, 1910'da tamamen figüratif olmayan bir suluboya resmi yapan ilk kişi olarak kabul edilmektedir. Kandinsky 1910'dan sonra, Paris'te yapılmış bir grup tabloya, özellikle Robert Delaunay'ınkine "Orphism" adını vermiştir. Delaunay, Seurat'nın eşzamanlı karşıtlar yasasına olan ilgisini takip etmiştir, ancak renklerin temsilden bağımsız olarak temsil edildiği, giderek daha soyut bir yönteme doğru ilerlemiştir. Resim 31' de örneği olan Simultaneous Windows on the City eserinde birbirini yakından tamamlayan renk çiftlerinin yan yana olması renklerin hareketini, şeffaflığını ve geçişlerini vurgulamaktadır. "Renkler biçim ve konudur" diye yazmıştır.



Resim 31. Robert Delaunay, Şehrin Üzerinde Simultane Pencereler (1912), 79.9x70cm, Tuval üzerine karışık teknik, E.Y: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/delaunay-robert/robert-delaunay-pencereler/ E.T: 17 Nisan 2023,

Renklerin de moda ve giyim üzerinde büyük etkisi olmuştur. 20. yüzyılın başlarında Viktoria döneminin aşırı rafine giyim tarzı yerini daha sade ve daha işlevsel modaya bırakmıştır. Moda tasarımcıları kumaşlara, şekillere ve renklere deneysel yaklaşımlar sunmuştur. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte renklerin tanınması ve kontrolü artmıştır. RGB (kırmızı-yeşil-mavi) renk modeli televizyonlar, bilgisayarlar ve diğer dijital cihazlar için standart haline gelmiştir. Günümüzde renkler her alanda kullanılmakta ve insanların duygu ve algılarını etkilemektedir. Renklerin kullanımı sanattan modaya, tasarımdan teknolojiye kadar çok çeşitli alanlarda devam etmektedir.

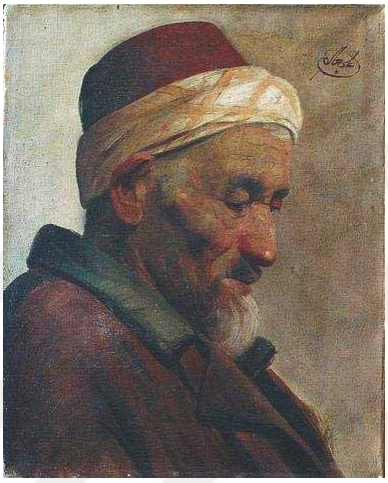
3.3. Türk Resim Sanatında Renk

Türk resim sanatında renkler, sanatçıların eserlerinde yaratıcılığın ve ifade özgürlüğünün sağlanmasında önemli bir unsurdur. Osmanlı döneminde Türk resminin Batı kültürüyle tanışmasıyla birlikte renk kullanımı zenginleşmiştir. Türk resminin geleneksel biçimlerden kurtuluşu 19. yüzyılda manzara resmi ile başlamıştır. III. Selim'in başlattığı Batı'ya açılma hareketi Tanzimat'ta aşırı derecede batılılaşınca III. Selim, batıdan İstanbul'a gelen pek çok yağlı boya ressam tarafından tanınmıştır. Levanten evlerini süsleyen perspektif duvar resimleri Müslüman tüccarların evlerine girmeye başlamıştır. Bu süreç, Şeker Ahmet Paşa ve Hüseyin Zekayi Paşa gibi peyzaj ressamlarının yetişmesine olanak sağlayan önemli bir geçiş dönemidir (Baydemir, 2016: 76).

Figür ressamı II. Mahmut'un kendi portresini yapıp bir devlet dairesine zorla ve törenle asması dışında toplum ile figüratif resim arasında önemli bir kavramsal karşılaşma olduğu söylenemez. Levn'in büyük figürlü eserlerinden bir iki tanesinde gördüğümüz 18. yüzyıl minyatürlerindeki ışık-gölge deneyleri, bilimsel açıdan gerçekçi figür araştırmaları için bir başlangıç noktası bile sayılamaz. Bu nedenle Osman Hamdi'nin karakter çalışması Türk resminde köklü bir atılım olmuştur. Ancak yukarıda açıklandığı gibi dramatik ve sempatik karakterler yoktu ve karakterler arasında organik ilişkiler kurulmamıştır (Baydemir, 2016: 77).

Özellikle 20. yüzyılda Türk resminin renkleri birçok farklı akımın doğmasına neden olmuştur. Türkiye'de modern sanatın gelişiminde öncü olan ressamlar, farklı renk kombinasyonları ve kromatik öğeler kullanarak eserlerinde özgün bir üslup yaratmayı başarmışlardır. Bu renk kullanımı Türk resminde farklı bakış açısı ve yaratıcılığa sahip pek çok eserin üretilmesine kapı aralamıştır.

Türk resminde çizgisel perspektifin gelişimi Osman Hamdi, Muallim Şevket, Ahmet Ziya Akbulut ve Şevket Dağ silsilesinde devam etmiştir. Sanayi-i Nefis Okulu'nun ABD'den İsmail Hakkı Altınbezer, Tekezade Sait, resim 32' de örneği olan Ali Cemal, Sami Yetik, Nazmi Ziya Güran, İzzet Bey, Mehmet Ruhi, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat gibi öğrenciler Warnia Zarzecki, Yervant Oskan ve Salvator Valeri natüralist eğitiminden geçmişlerdir. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ruhi, Sami Bey ve Nazmi Ziya 1910'lu yıllarda eğitim için Avrupa'ya gönderilmişler ve izlenimciliğin etkisiyle 1913-1914'te yurda dönmüşlerdir (Duben, 2007:74)



Resim 32. Ali Cemal, Sarıklı İhtiyar (1906), E.Y: https://www.biyografi.info/kisi/ali-cemal-ben%27im E.T: 25 Nisan 2023,

Figür ve portreyi ön plana alarak işlemeleri, sınırların keskin ve kapalı olması, tüm detaylarıyla natüralist bir üslupla çalışmaları bu ressamları birleştirmektedir. Bu grubun ana görevi, beyaz kâğıda yazılmış bir görüntüye ton, çizgi, içerik ve perspektif bilgisini kullanarak hacim kazandırmaktır (Duben, 2007: 73).

Türk resminde renk, genellikle rengin doğadaki kullanımına dayanmaktadır. Bu renkler farklı tonlarda ve yoğunluklarda kullanılarak resimlere farklı enerjiler ve duygular katabilmektedir. Örneğin yeşil, huzuru ve sükuneti, kırmızı ise heyecanı ve canlılığı ifade edebilir. Renk, Türk resminde sanatçılar için önemli bir kendini ifade aracıdır ve farklı renkler kullanılarak birçok farklı sanat eseri oluşturulmuştur.

3.3.1. Türk Sanatı ve Batı Sanatında Mor Renk Kullanımı

Türk resminde mor renk genellikle sembolik ve duygusal bir anlam taşımıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde genellikle padişahın mirasını temsil eden mor renk, Mevlevi tekkesindeki sema törenlerinde de kullanılmıştır. Ayrıca mor, Osmanlı minyatürlerinde ve el yazmalarında sıklıkla kullanılan bir renktir. Bu eserlerde mor sıklıkla padişahların veya diğer önemli şahsiyetlerin kıyafetlerinde kullanılmış olup üzüntü, yas veya ölüm gibi duyguları ifade etmek için kullanılmıştır.

Modern Türk resminde mor genellikle soyut ya da dışavurumcu resimlerde kullanılır. Mor genellikle mistik veya manevi bir anlama sahiptir ve duygusal bir etki yaratmak için kullanılır. Mor bazen derinlik ve kontrast oluşturmak için diğer renklerle birleştirilebilir. Sonuç olarak Türk resminde mor rengin sembolik ve duygusal bir anlamı vardır. Osmanlı döneminde padişahların ve önemli şahsiyetlerin soyunu temsil etmek için kullanılmıştır.

Batı sanatında mor renk genellikle önemli bir sembol olarak kullanılmıştır. Eski Roma ve Yunan dönemlerinde, yalnızca daha yüksek sosyal statüye sahip insanlar mor kumaş giyebilmiştir. Bu nedenle mor renk, lüksün, zenginliğin ve gücün sembolü olarak kabul edilmiştir. Orta Çağ'da mor, kiliseyi ve dini otoriteyi temsil etmek için kullanılmıştır. Mor giysiler genellikle rahiplerin ve din adamlarının kıyafetlerinde görülmüştür. Mor renk ayrıca kardinaller ve bazı krallar tarafından da giyilmiştir.

Rönesans döneminde mor renk, dini temaların yanı sıra duygu ve tutkuların sembolü olarak kullanılmaya başlanmıştır. Mor, özellikle portrelerde ve mitolojik sahnelerde yoğun olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda sanatçılar, mor renkli boyalara ve pigmentlere sınırlı erişimleri olduğu için mor kullanmayı özellikle tercih etmişlerdir. Daha modern dönemlerde, mor renk hala sıklıkla duygusal ve mistik anlamlarla ilişkilendirilmektedir. Özellikle Romantizm döneminde mor renk, duygusal karmaşıklığı, melankoliyi ve fanteziyi temsil eden bir renk olarak kabul edilmektedir.

Günümüzde mor, genellikle farklı anlamlara gelebilen bir renktir. Bazı kültürlerde lüksü, zenginliği ve ihtişamı sembolize ederken, diğerlerinde saygı, maneviyat ve mistisizmi sembolize etmiştir. Ayrıca mor, moda ve tasarım dünyasında sıklıkla kullanılan ve farklı anlamlarla ilişkilendirilebilen bir renktir olmuştur.

3.3.2. 19. Yüzyıl Türk Ressamları

18. yüzyılda Doğu ile Batı arasındaki kültürel alışveriş arttıkça Türk sanatının biçimsel dili de değişmeye başlamıştır. Batılı Türk resim anlayışı, 19. yüzyılın başlarından itibaren askeri okulların (Mühendishane-i Berri Hümayun-Mekteb-i Harbiye) askeri ve teknik reform hareketlerine dayanmıştır. 19. yüzyılın ilk Türk ressamlarının çoğu askeri okuldan gelmiştir. Bu ressamlar Batı anlayışı doğrultusunda ortak manzara ve natürmortlar üzerine eserler vermişlerdir (Müftüoğlu, 2005: 75).

19. yüzyılda yetişen ilk Türk ressamları arasında Hoca Ali Rıza, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, İbrahim Çallı, Şeker Kara Mehmet Paşa yer alır. Osman Hamdi Bey ülkemizdeki ilk batılı resim okulu olan Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane'yi açmış, Osmanlı Devleti'nin ilk müzesini kurmuştur. Şeker Ahmet Paşa ise İstanbul'da önemli bir resim atölyesi kurarak çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir.

3.3.2.1. Hoca Ali Rıza

Resim eğitimi almadan önce medrese eğitimi alan Hoca Ali Rıza, resim yeteneğini keşfettikten sonra Paris'e gitmiş ve aynı şehirde sanat eğitimi almıştır. Paris'te Gustave Moreau'nun öğrencisi olmuştur ve École des Beaux-Arts'ta okumuştur. Portreleri, natürmortları ve karakter resimleriyle ünlüdür.

Hoca Ali Rıza, Osmanlı Devleti'nde bulunduğu dönemde Batı üslubunda resim yapan ilk ressamlardan biri olarak kabul edilmiştir. O dönemde Batı resmi eleştirilse de Osmanlı resminin en yenilikçi isimlerinden biri olmuştur. Türk resminin modernleşmesine de katkıda bulunmuştur. Resim 33 ve 34 ‘te görüldüğü gibi "Doğaya tecrübeli gözüyle bakan Hoca Ali Rıza, gördüğünü perspektifle, renklerle, ışık ve gölgeyle yani sanata özgü unsurlarla renklendirmiştir. İzleyiciye sıcak gelmeyen o umutsuz ve vahşi köşeyi dönüştürür. " Nurullah Berk, Hoca Ali Rıza'nın doğayı göremeyenlere yaklaştırdığını söylemiştir (Öndin,2012: 70).

“Hoca Ali Rıza'nın Türk resmine en büyük katkısı sokak resimlerini öğretmek ve dışarıda doğayı gözlemlemektir. Halil Paşa ile birlikte Empresyonizmin Türkiye'deki öncüleri olmuşlardır. Osman Hamdi ve Ömer Adil gibi uzayda ışığı canlandırabilen bazı Türk sanatçılar dışında, 1940'lara kadar Sanayi Nefise’de yetişen ressamlar görüntünün hacmini artırmak için modülasyonu kullanırken, Hoca Ali Rıza resim üzerinde ışığı

dağıtmaya çalışmış, yüzeyi saf ve parlak renklerle renklendirmiştir (Duben, 2007: 142). Üslubu genellikle doğal ve gerçekçi ögeler içermektedir. Figürlerde detaylara önem vermiş kullandığı renklerde doğal ve gerçekçi şekilde yansıtmıştır. Resim 33 ve 34 'de örneği görüldüğü gibi Hoca Ali Rıza'nın resimlerinde ayrıca perspektif kullanımı ve detaylı kompozisyonlar da dikkat çekmektedir.



Resim 33. Hoca Ali Rıza, Kız Kulesi (1904), 18x11 cm, Saten üzerine yağlı boya, E.Y: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hoca_ali_rıza_kızkulesi_1904.jpg E.T: 17 Temmuz 2023



Resim 34. Hoca Ali Rıza, Manzara (1898), 43.5x65 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hoca_ali_rıza_manzara_1898.jpg, E.T: 5 Mayıs 2023.

3.3.2.2. Osman Hamdi Bey

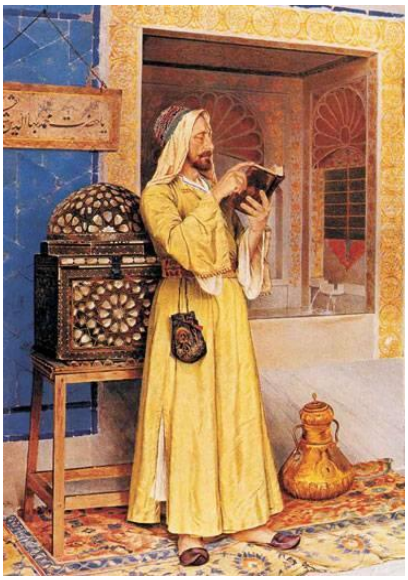
Osman Hamdi Bey Osmanlının son dönemlerinde yaşamış bir Türk ressamı, aynı zamanda arkeolog ve devlet adamıdır. Türk ressamlarının önde gelenlerinden biridir. Osmanlı imparatorluğunun ilk müze müdürü olarak da tanınır. Sanat kariyeri boyunca farklı

tarzlarda eserler ortaya çıkarmıştır. Dönemin geleneksel Osmanlı minyatür sanatını Batı etkileriyle harmanlayarak özgün bir yaklaşım getirmiştir. En önemli eserlerinden biri olan "Kaplumbağa terbiyecisi" tablosu, Dünya çapında bilinen bir eser haline gelmiştir (Armağan, 2023: 13)

Osman Hamdi, İstanbul Arkeoloji Müzesi ve İstanbul Sanat Akademisi'nin kurulmasındaki öncü rolüyle sadece ressam olarak değil aynı zamanda kültürel bir figür olarak da Türk sanatına önemli katkılarda bulunmuştur. Osman Hamdi Bey gerek devlet işleriyle uğraşırken gerekse arkeoloji ve müzecilik çalışmalarını tamamlarken, resim sanatını hiçbir zaman ihmal etmemiş ve hep sürdürmüştür. Hayatının sonuna kadar her gün birkaç saat kendini resim yapmaya adamıştır. Hamdi Bey ayrıca Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucu üyelerindendir (Kul, 2014:16).

Osman Hamdi Bey, eserlerinde renkleri özenle kullanan bir ressamdır. Genelde doğal ve soft renk paletlerini tercih etmiştir. Doğal tonlar ve açık pastel renkler eserlerinde genel bir hava yaratarak sıcak bir izlenim yaratmıştır. Renk kullanımlarında incelik göze çarpar. Nesnelerin ve figürlerin gölgeleri, renk geçişleri ve yansımaları dikkatlice çalışılmıştır. Bu detaylı çalışma eserlerine derinlik ve gerçekçilik katmıştır (Armağan, 2023: 88).

Resim 35 ve 36'da örneği görüldüğü üzere Osman Hamdi Bey'in resimlerinde ışık ve gölge efektlerinin başarılı kullanımı renklerin etkisini de arttırmıştır. Derinlik ve hacim hissi veren atmosfer, ışığın nesnelere etki etmesi ve gölgelerin oluşmasıyla oluşmuştur. Renk kullanımı Osman Hamdi Bey'in eserlerindeki duygu ve atmosferi de ifade eder. Genel olarak, renk düzeninde sakinliği ve dengeyi yansıtan sakin ve huzurlu bir atmosfer vardır (Armağan, 2023: 88)



Resim 35. Osman Hamdi Bey, Ab-ı Hayat Çeşmesi (1904), 200x151 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-abi-hayat-cesmesi-11161/ E.T: 15 Mayıs 2023



Resim 36. Osman Hamdi Bey, Mihrap (1901), 210x108 cm, E.Y: https://tr.wikipedia.org/wiki/Mihrap_(tablo) E.T:17 Temmuz 2023

Türk resminin ilk ve en önemli figüratif eserlerini veren Osman Hamdi Bey, renkleri çok kontrollü ve idareli kullanmış, şekil ve biçim vurgusu yapmıştır. Aynı zamanda resimlerinde yerel renk vazgeçilmezdir.

3.3.2.3. Şeker Ahmet Paşa

Şeker Ahmet Paşa'nın eserlerinin renklendirilmesi Osman Hamdi Bey'in renk kullanımına karşılık gelse de yerel rengin etkinliği azalmış ve monokromatik etkilerin kullanımı yoğun bir şekilde gözlenmektedir. Çallı kuşağına geçişi oluşturan Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa gibi sanatçılar hem tonal hem de izlenim etkileri elde etmişler ve renk onlar için birleştirici bir unsur olmuştur (Irak, 2015: 54)

Şeker Ahmet Paşa, resim 37' de görülen "Ormanın Sükuneti" (1906) adlı eserinde karşı konulamaz bir yumuşaklığa tekabül eden bir dinginliği resmetmekle kalmamış, formların sertliğini ve dayanıklılığını kırarak resmine adını vermiştir. Işık ve renk yoluyla içsel vizyonu. Sükûnet dengenin karşılığı olarak ele alınırsa, resmin dengesi de renk ile ışık bütünleşmesi olarak sükûnet içindedir. Göz, dengeli bir durgunluk içinde ağır ağır geziniyor gibidir. Yapıtında oluşan uyumu ortaya çıkarmıştır ve kâinatı yapıtında görünüş olarak yansıtmıştır.



Resim 37. Şeker Ahmet Paşa, "Orman'ın Sükuneti" (1906), 130.5x89 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Baytar, İlona, ''Sonsuza Doğru "Uçsuz Bucaksız" Bir Yol ve Şeker Ahmed Paşa'nın Manzara Resimleri'', **Art Sanat,** 10, 2018, s. 10.



Resim 38. Şeker Ahmet Paşa, Vazoda çiçekler (1894), 68,50 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-a/seker-ahmet-pasa/seker-ahmet-pasa-vazoda-cicekler/ E.T: 18 Temmuz 2023.

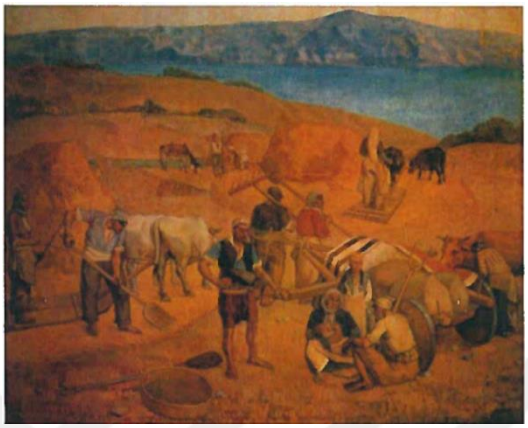
3.3.2.4. İbrahim Çallı

İbrahim Çallı Türk resim sanatının önemli isimlerinden biridir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde okumuş burada resim eğitimi alarak yeteneklerini geliştirmiştir. 1909'da Paris'e giderek Academie Julian'da eğitim almıştır ve Fransız resim akımlarını öğrenme fırsatı bulmuştur (Akyüz, 2019: 5).

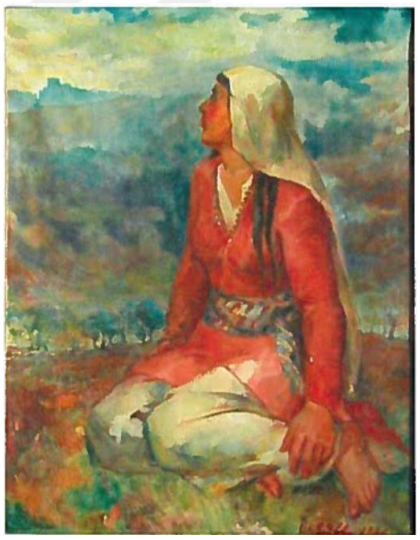
Paris'teki eğitiminin ardından İstanbul'a gelen İbrahim Çallı'nın atölyesinde Cormon'un etkisi ortadan kalkmıştır. Çallı'nın yeni bir dönemin başlangıcı olmasının nedeni kendine ait bir tekniğe sahip olmasıdır. Önceki sanatçılar her zaman doğayı kopyalayarak çalışıp parlak renklerden kaçınırken, İbrahim Çallı eserlerinde özgür ve rahat, parlak renkler kullanmıştır. Fırçanın serbest kullanımı dikkat çekmiştir. Öyle ki hayatı boyunca pek çok konuyu ele almış ve bu konuları tekrarlamıştır (Berk&Turani, 1981:26).

Eserlerinde genellikle Anadolu insanını, doğayı ve köy hayatını işlemiştir. Çiftçi kadınlar, köylü çocuklar ve doğal ortamlar resimlerinde sıkça görülür. Sanatında izlenimci ve post-izlenimci etkiler görülmektedir. İbrahim Çallı aynı zamanda öğretmenlik yapmış ve Türk resim sanatının gelişimine katkıda bulunmuştur. Birçok sergi açmıştır ve uluslararası alanda birçok ödül kazanmıştır (Akyüz, 2019:5).

İbrahim Çallı eserlerinde empresyonist ve post-empresyonist üslupları kullanmıştır. Resim 39'da örneği görüldüğü üzere empresyonist tarz, ışık efektlerinin ve doğanın renklerinin canlı yansımasına odaklanırken, post-empresyonist tarz daha çok bireysel ifadeleri ve duygusal unsurları vurgular. Renk tercihlerine bakılacak olursa Çallı resim 39 ve 40'da olduğu gibi resimlerinde genellikle canlı ve zengin bir renk paleti kullanmıştır.



Resim 39. İbrahim Çallı, Harman (1928), E.T: 18 Temmuz 2023, E.Y: Tiryaki, K. (2018), 450x530 cm, İbrahim Çallı, Neş'e Erdok, Turgut Zaim Türk Sanatına Katkıları ve Eserlerin Konu, Biçim, İçerik Açısından İncelenmesi. Yüsek Lisans Tezi, Resim ve Baskı Sanatları Anabilim Dalı.



Resim 40. İbrahim Çallı, Hatay'ın Anavatana Hasreti (1936), 121x95.5 cm, E.T: 18 Temmuz 2023, E.Y: Tiryaki, K. (2018). İbrahim Çallı, Neş'e Erdok, Turgut Zaim Türk Sanatına Katkıları ve Eserlerin Konu, Biçim, İçerik Açısından İncelenmesi. Yüsek Lisans Tezi, Resim ve Baskı Sanatları Anabilim Dalı.

4. GÖSTERGEBİLİMSEL ANLAMLANDIRMA, ÇÖZÜMLEME, GÖSTERGEBİLİM KAVRAMI VE TANIMLAMALAR

4.1. Göstergebilim Kavramı

Göstergebilim, semiyotik olarak da adlandırılan bir disiplindir. Bu disiplin, semboller, işaretler ve modeller gibi anlamlı ifadelerin incelenmesi yoluyla bir iletişim anlayışı geliştirmeye yardımcı olur. Göstergebilim yöntemi, anlamlandırma ve anlama aşamaları, insan üretimi ve bir metin veya eserin anlamlı yapısı gibi yapısal analizleri incelemek için kullanılır (Parsa, 2007: 1154).

Bu bilim, sembollerin, işaretlerin, modellerin analizini içermenin yanısıra insanların düşüncelerini, duygularını ve nesneleri iletmek için kullandıkları sembolik ifadelerin anlaşılmasına odaklanır.

Göstergebilimde "gösterge", semiyotik işaretlemenin temel birimidir ve anlamıyla bir nesne veya kavram arasında bağlantı kurar. Kelimeler, semboller, işaretler, renkler ve sayılar gibi ifadeler, duyguları veya düşünceleri iletmek için göstergeler olarak kullanılabilir.

Vardar (1988:111) gösterge kavramını "genel olarak başka bir şeyi temsil edebildiği için kendi dışında bir şeyi gösteren herhangi bir nesne, varlık veya olgudur" şeklinde tanımlar. Daha geniş bir tanımla işaret, doğal diller (Türkçe, İngilizce, Fransızca vb.), çeşitli jestler (el, kol, baş hareketi), sağır-dilsiz alfabesi, yol işaretleri gibi çeşitli varlıklardan oluşan bir sistemdir. Örneğin bir resimdeki renk ya da figür, bir edebi eserdeki kahramanın amacı ya da davranışı veya moda için bluz, etek, kazak vb. gösterge olarak değerlendirilebilir (Rifat, 1992:6).

Göstergebilim ilk olarak 1960 yılında İngiliz filozof John Locke tarafından öne sürülmüş olsa da göstergebilim uzun süredir dil felsefesi alanıyla sınırlı olduğu bilinmektedir (Barthes, 1979: 11). 20. yüzyılın başında modern göstergebilimin temelleri kabaca oluşturulmuştur. Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce'in yazıları ve İsviçreli Avrupalı dilbilimci ve yapısalcı filozof Ferdinand de Saussure'ün 1916 tarihli Lessons in General Linguistics yayınları, modern göstergebilimin temellerini atmıştır (Rifat, 2019: 116). Göstergebilim kuramcılarının diğer tanınmış temsilcileri ise; Roland Barthes, Umberto Eco

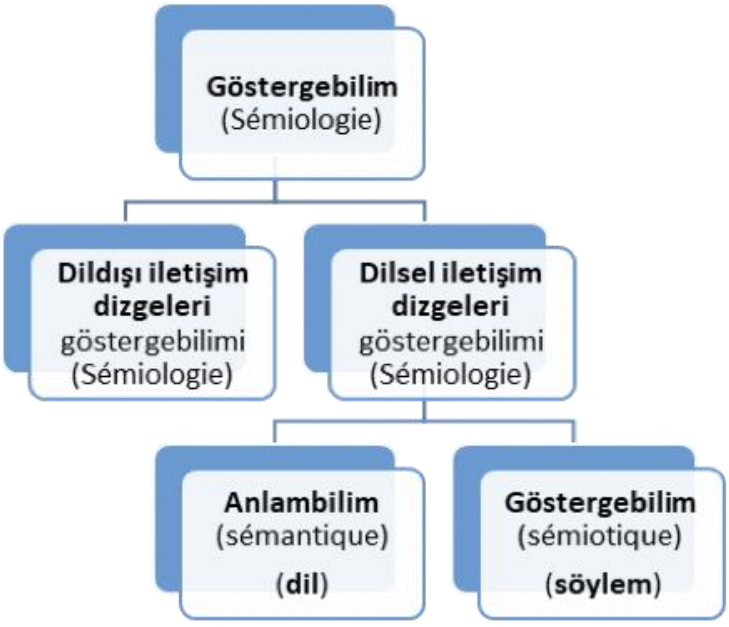
ve Mihail Bakhtin olarak bilinmektedir. Daha çok iletişim, sanat ve mimarlık alanlarında kullanılan göstergebilim, aynı zamanda psikanalizin de temellerinden biridir.

Göstergebilim, çeşitli tanımları olan ve farklı düşünürler tarafından çeşitli bağlamlarda ele alınan bir kavramdır. Charles Sandres Peirce'e göre göstergebilim kavramı mantığa eşdeğer görülmektedir. Modern dilbilimin kurucusu olarak kabul edilen Ferdinand de Saussure'ün göstergebilim anlayışı toplumsal niteliktedir ve insan yaşamının göstergelerini inceleyerek göstergebilimin 20. yüzyıldaki konumunu belirlemektedir.

Barthes; Göstergebilimi tanımlarken, onun "tüm göstergelerin sınırsız bilimi" olduğunu ve "kendi üretimlerine ve ifade yöntemlerine dayanan bir dil" olduğunu söyler (Barthes, 1979, :19). Bu nedenle göstergebilimin bir anlama ve anlamlandırma çabası olduğunu açıklayan Barthes, Saussure'ün yaklaşımlarını geliştirmiş ve dilbilimi göstergebilim çerçevesinde incelemiştir. Barthes ise bir yandan topluma sıradan görünen göstergelerin anlamlarını, bir yandan da bu anlamları toplumun kendisinin yarattığını ve bu oluşumu anlayarak ikincil ilişkisel anlamlarını incelemiştir.

Eco; kültürün kendi varlığındaki tüm gösterge sistemlerine ve insanların rıza yoluyla oluşturdukları ilişkilerin oluşturduğu tüm kültürel olgulara, anlamlandırma, işaretleme ve iletişim süreçlerine göstergebilim alanında bakar (Erkman, 1987: 62-64). Anne Hénault'un göstergebilimi genel olarak nasıl ayırdığı aşağıdaki tablo 1'de görülebilir.

Tablo 1. Anne Hénault, Pierre Guiaraud, Göstergebilim, 1994, s. 13.



4.1.1. Gösterge

Gösterge, bir sanat eserinin simgesi, işareti, sembolü veya belirteçleridir. Bu göstergeler, eserin amacını ifade etmek ya da izleyiciyi bir duygu ya da düşünceye yönlendirmek için kullanılır. Göstergeler sanatsal ayrıntılar, renkler, şekiller, kompozisyon, semboller, metaforlar veya diğer görsel öğeler olabilir (Sayın, 2007).

Bir sanat eserinde gösterge, belirli bir anlam veya duyguyu iletmek için kullanılan bir sembol veya işarettir. Örneğin bir resimde kullanılan bazı renkler veya kompozisyonlar izleyiciye korku, mutluluk, hüzün gibi duyguları aktarabilir.

Gösterge aynı zamanda eserin sembolik dilinin bir parçasıdır ve izleyicinin eseri anlamasına yardımcı olur. Göstergeler, bir sanatçının niyetini veya temasını ifade etmek için kullanılan araçlardır. Dolayısıyla eserin işaretlerini anlamak ve yorumlamak, izleyiciye eserin derinliğini anlama fırsatı verir. Sanatta göstergelerin yorumlanması, izleyicinin deneyimine, kültürel geçmişe ve sanatçının niyetine bağlı olabilir (Vardar, 1988, s. 110).

Sayın'a göre “göstergeler, duygu, düşünce ve arzuları başkalarına iletmek için kullanılan iletişimin gerekli unsurlarıdır” (Sayın, 2007: 1016). Örneğin; Birçok kültürde ortak anlam olarak yüzük, işaret sisteminde sol elin dördüncü parmağı olan yüzük parmağına takıldığında gösteren, gösterilen ise evliliktir. Bu gösterge, antik Roma inancında aşk damarı anlamına gelen "vena amoris"in sol elin dördüncü parmağından kalbe gittiği inancına dayanmaktadır. Mevcut anlamda dördüncü parmağa alyans takmak kültürel bir normdur.

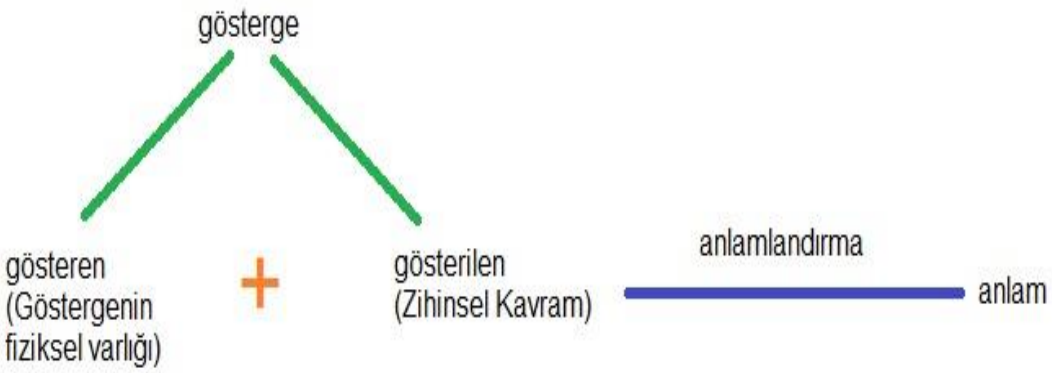
Saussure dilsel bir göstergeyi işitsel bir imge ile bir kavramın birleşimi olarak tanımlar (Saussure, 1985: 71). Fiske'nin tanımına göre gösterge, "kendisinden başka bir şeye atıfta bulunan, duyularımızla algılayabildiğimiz somut bir şeydir ve varlığı kullanıcılarının onu bir gösterge olarak kabul etmesine bağlıdır" (Fiske, 1996: 63). Vardar'ın "Açıklamalı Dil Terimleri Sözlüğü"nde bir gösterge "genellikle başka bir anlama gelebileceği için kendi dışında bir şeyi gösteren herhangi bir nesne, varlık veya olgu" olarak tanımlar (Vardar, 1988, s. 111). Göstergebilim alanından Barthes'a göre gösterge: "Dilbilim alanında gösterge terimi, bir gösterilen veya kavram ile bir gösteren veya işitsel görüntünün birleşiminden ortaya çıkan bir öğeyi anlatmak için kullanılır; daha genel olarak, 'kendi dışında bir şey' anlamına gelir.'" (Barthes, 1979, s. 9). TDK sözlüğüne göre gösterge: "Anlam ve biçim, gösteren ve gösterilen, göstergenin kaynaşmasından oluşan dil birimi"dir (TDK, 2019).

4.1.2. Gösteren, Gösterilen

Gösteren terimi bir sanat eserinde veya sanat yapıtında sanatçının anlatmak istediği düşünceyi, duyguyu veya mesajı ifade etmektedir. Yani sanatçının eserinde kullanılan dili, sembolleri, renkleri, figürleri veya diğer estetik ögeleri kullanarak iletmek istediği içeriği temsil etmektedir. Saussure'e göre gösteren göstergenin algıladığımız görüntüsüdür, ses veya kâğıt üzerindeki gösterge olabilir. Zihinsel bir kavram olan anlam, göstergenin içeriği ile onun kültürünün ortak üretimi olan bir kavramdır (Fiske, 1996: 67).

Gösterilen ise sanat eserinde temsil edilen nesne, manzara, kişi veya kavramı ifade etmektedir. Sanatçı, gösterilen şeyi kendi yaratıcı tarzıyla yorumlar ve resmeder, bu da eserin anlamını ve estetik değerini oluşturur. Gösteren ve gösterilen arasındaki etkileşim, sanat eserlerinin gücünü ve etkisini belirleyen önemli bir unsurdur.

Tablo 2. Göstergebilimsel Analiz, Ayonluoğlu,M. Gerçek Sanallık Kültürü, https://afyonluoglu.wordpress.com/2011/04/30/



4.1.3. Kodlar

Göstergebilimde “kodlar”, sembolik ifadelerin anlamlandırılmasında kullanılan sistemlerdir. Kodlar, semiyotik teoride gösteren (görsel, işitsel veya dokunsal) ve gösterilen (anlam veya kavram) arasında bir ilişkiyi tanımlayan kurallardır. Semboller, dil, jestler, mimikler, renkler, şekiller, sayılar ve diğer görsel veya işitsel öğeler gibi farklı biçimlerde kodlanabilir.

Berger'e göre “Kodlar, en basit anlamıyla, anlamın anlaşılır ya da belirsiz olduğu iletişim biçimlerinde anlamı yorumlamak için kullanılan sistemlerdir” (Berger, 2014: 90). Bu sistemlerde düzenlenen tüm göstergeler bu kodlar tarafından oluşturulur ve toplum

üyelerinin kullandığı kodlara ve onlar tarafından elde edilen ve kabul edilen kurallara göre yönetilir. Kodlar iki kategoriye ayrılır: davranış kodları ve anlamlandırma kodları. Aralarındaki fark, gösterge sistemlerinin kendilerinin anlamlandırma kodlar olmasıdır; Davranış kuralları, yasalar ve görgü kuralları gibi sosyal sözleşmelerdir, ancak her iki kural da birbiriyle ilişkilidir.

Göstergebilim düşünürleri, bu kültürel kodların tüm toplumlarda var olduğunu savunurlar. Bu genellikle bilinçsiz veya algılanamayan gizli yapılar, davranış ve tutumları yönlendirir ve genellikle eklemli ve şekil alınabilirdir. Kodlar yerel ve evrensel olmak üzere farklı türlerde olabilir ve toplumsal yaşamda vazgeçilmezdir çünkü herkes yaşamında süreklilik ister. Hayatın her alanında pek çok şeyle ilgili olan bu kodlar, ahlak kuralları, inançlar, estetik yargılar, çocukların sosyalleşmesi, edebiyat, imgeler, evlilik kuralları, eşyalar gibi hayatta olup biten her şeyde görülebilir. Bu nedenle göstergebilimciler araştırmalarını genişlemeye odaklanmaktadır (Berger, 2014: 91).

4.2. Göstergebilimsel Anlamlandırma

Göstergebilimin amacı, anlam evrenini çözümlemektir: Anlam denilince akla gelen ilk şey, anlamın oluşumu, anlamın yaratılması, soyut bir durumun sistemleştirilmesi ve ortaya çıkarılmasıdır. Bu bakımdan anlamla ilgili her şey göstergebilim alanına girer (Guiraud, 1994).

Dil, farklı sosyal sınıf ve grupların anlam sistemlerinin yan yana var olduğu bir anlamlandırma sistemidir. Dil, dünya görüşünün üzerinde anlaşmaya varılmış tarafsız bir yansıtıcısı değil, dünyayı ve gerçekliği temsil eden yapısal olarak kodlanmış bir anlam sistemidir. Bu haliyle bir kayıt biriminden ziyade nesne-kelime uyumuna dayalı şeffaf bir açıklamadır; Yapısal olarak kodlanmış anlamsal birimler, aynı zamanda, bu anlamsal birimlerin karşılık geldiği toplumsal ilişkiler arasındaki dolayımlı göstergeler kümesidir (Barthes, 1979). Eğer dil sistemi, en küçük atomik birimi cümle veya anlamsal birim olan doğal gramer biçimlerinin bir koleksiyonu olmaktan ziyade, belirli bağlamlarda anlam yaratan buluşsal bir uygulamaysa, o zaman doğruluk ve anlam kriterleri dilin üretildiği sosyal bağlamlardır.

Anlam, yukarıda sözü edilen sosyal bağlamlarda bu bağlamı etkili bir şekilde temsil edebilen bir kodlar ve çıkarımlar dizisi olarak kendini gösterir. Burada bağlam, bu bağlamı

temsil eden kod ve bir dizi çıkarım olarak anlam ilişkisi doğrudan toplumun kültürel, siyasal ve ideolojik işaretleme mekanizmalarıyla ilişkilidir (Baydar, 1998)

Göstergebilim, anlamın somut bir ilişki kurma amacı ve anlamı taşıyan her türden öğeye özenle yaklaşan bir disiplindir (Yağmur, 2020:99). Bu öğeler, metinler gibi sözel ifadelerden, resimler gibi görsel işaretlere kadar çeşitlilik gösterebilir. Göstergebilim, bu öğelerin nasıl anlam taşıdığını ve bu anlamların nasıl inşa edildiğini ve iletilip algılandığını anlamak için semiyotik ve sembolizm gibi teorik çerçeveleri kullanır.

Görsellerin göstergebilimsel anlamlandırılması, görsel imgelerin semboller ve anlamlar aracılığıyla yorumlanması ve anlam yüklenmesi sürecidir. Görsellerin anlamı, kullanılan semboller, renkler, kompozisyon ve diğer görsel unsurlar tarafından belirlenmektedir. Bir görsel imgenin göstergebilimsel anlamı izleyicinin kişisel deneyimlerine dayanır ve kültürel, tarihsel ve toplumsal bağlamla ilişkilidir. Örneğin bir sembol bir grup insan için olumlu anlam taşırken başka bir grup insan için olumsuz anlam taşıyabilir. Bu nedenle görselin anlamı izleyicinin bakış açısına ve deneyimine bağlı olarak farklılık gösterebilir. Görsel sembolizm, reklamcılık, siyaset ve sanat gibi birçok alanın yanı sıra göstergebilim, görsel kültürel çalışmalar, görsel antropoloji ve medya çalışmaları gibi disiplinlerde de incelenmektedir. Bu disiplinler görsel imgelere anlam kazandırmak ve bunların toplum üzerindeki etkilerini anlamak için göstergebilimsel analiz yöntemlerini kullanır.

4.2.1. Mit

Göstergebilimde mitlerin, semboller ve kodlar aracılığıyla nasıl işlediği ve toplumlar üzerindeki etkisi önemlidir. Mitler, semiyotik teoride sembollerin gücünü ve sembollerin kültürel bağlamda nasıl işlediğini anlamak için önemli bir örnek olarak kullanılır. Göstergebilimciler genellikle mitlerin nasıl oluştuğunu, nasıl değiştiğini ve toplumları nasıl etkilediğini anlamak için sembolik analizler yaparlar.

Mit, göstergebilimde sembolik ifadelerin anlamlandırılmasında önemli bir kavramdır. Mitler, toplumların ve kültürlerin ortak inançları, değerleri, hikayeleri ve sembolik anlamlarıdır. Mitler, toplumların kimliklerini ve dünya görüşlerini şekillendiren temel unsurlardır ve semiyotikte sembolik bir öneme sahiptir. Mitler, zaman içinde kuşaktan

kuşağa aktarılarak toplumsal belleği oluşturur ve insanların dünyayı anlama ve açıklama biçimlerini etkiler.

İyi bir edebiyat eleştirmeni olan Mark Shorer, miti şu şekilde tanımlar: "Mitler, deneyimlerimizi bizim için anlaşılır kılmak için verdiğimiz bu mücadelenin araçlarıdır. Bir mit, günlük hayatın gerçekliğine felsefi anlam ve kontrol veren büyük bir resimdir" (Berger, 2014:129). Berger, düşünürlerin tartışmalarında miti, dünyanın yaratılışı ve insanın doğuşu gibi doğal ve doğaüstü olayları açıklamak ve diğer şeylerin yanı sıra bireyleri kültürleri ile ilişkilendirmek için kullanılan bir hikâye olarak tanımlar (Berger, 2014: 129). Mitin en temel konuları iyi ve kötü, yaşam ve ölüm, insan ve tanrılar gibi temel olgulardır. Başka bir deyişle mitler, kültürel yollarla anlam kazanan veya kavramsallaştırılan, görünüşler ve seslerle ilgili hikayelerdir. Barthes'ın vurguladığı mitlerin bir diğer boyutu ise, kullanıcı ve kültür arasındaki etkileşimin en etkili olduğu başka bir düzeyde, mitler çok hızlı değişebilir ve mitler dinamiktir (Fiske, 1996: 118-122).

4.2.2. Semboller

Saussure'e göre: "Sembol kelimesi dilsel bir işaret için veya daha doğrusu burada gösteren olarak adlandırılan şey için kullanılır... Bir ikonun özelliği hiçbir zaman tamamen işe yaramaz olmamasıdır, boş değildir, çünkü gösteren ve gösteren ile arasındaki ilişkinin doğal ilkesidir" (Berger, 2014, s. 85). Örneğin adaleti temsil eden terazi simgesinin yerine başka bir simge konulamaz. İşaretin bir alt kategorisi olarak sembol, anlamı tamamen keyfi veya üzerinde anlaşmaya varılmamış bir işarettir. Peirce ise sembollerin geleneksel olduğunu ve anlamların iletilmesinde bir şeyin yerine geçtiğini savunur (Berger, 2014: 85).

Barthes'a göre; "Bir nesne, gelenek ve kullanım yoluyla başka bir şeyin yerini almasını sağlayan bir anlam kazandığında bir sembol haline gelir" (Fiske, 1996: 123).

4.2.3. Eğretileme (Metafor)

Metafor, bir şeyi tanımlamak veya ifade etmek için başka bir şeyin kullanılmasıdır. Bir kavramı veya durumu daha iyi anlamamıza veya daha etkili iletişim kurmamıza yardımcı olur. Metafor, benzetmeler ve semboller gibi edebiyatta, retorikte ve günlük dilde sıklıkla kullanılır. Örneğin "Aslan gibi yiğitmiş" ya da "Yüreğim buz tuttu" gibi cümleler metafordur. Pierre Guiraud, "metafor" kelimesi, Yunanca meta (öte) ve phoros (aktarma)

kelimelerinden türetilmiştir: "Yerleşik anlamına yakın ancak farklı bir anlama sahip bir kelime kullanılarak yapılan bir sapma; başka bir kelime yerine eğreti şekilde kullanma" olarak geçmektedir (Guiraud, 1994: 135).

4.2.4. Düzdeğişmece (Metonomi)

Tablo 2'de metonomi, bir kelimeye yakın bir anlamı olan başka bir kelime veya kelime öbeğiyle değiştirme işlemidir. Bu değiştirme genellikle, bir kelimenin çağrıştırdığı nesnenin veya kavramın tam adı yerine, bir nesneyi veya kavramı tanımlayan bir kelime ile ifade edildiğinde ortaya çıkar. Metonimi anlatımda farklı etkiler yaratır ve anlamı zenginleştirir. Örneğin "masa" kelimesi yerine "sofrada oturanlar" ibaresinin kullanılması metonimiye örnek olabilir.

Tablo 3. Roman Jakobson (1988), Arthur Asa Berger, 1995, Kültür Eleştirisi, Kültürel Kavramlara Giriş, 2014, s. 96.

Eğretileme ile Düzdeğişmecenin Karşılaştırması	
Eğretileme	**Düzdeğişmece**
örnekseme/benzerlik	çağrışım/bitişiklik
seçme	birleşme
benzeyiş	kapsamlayış
romantizm	realizm
sürrealizm (resimde)	kübizm (resimde)
Freud'un özdeşleşme ve sembolizmi (rüyalarda)	Freud'un yoğunlaşma ve yer değiştirmesi (rüyalarda)

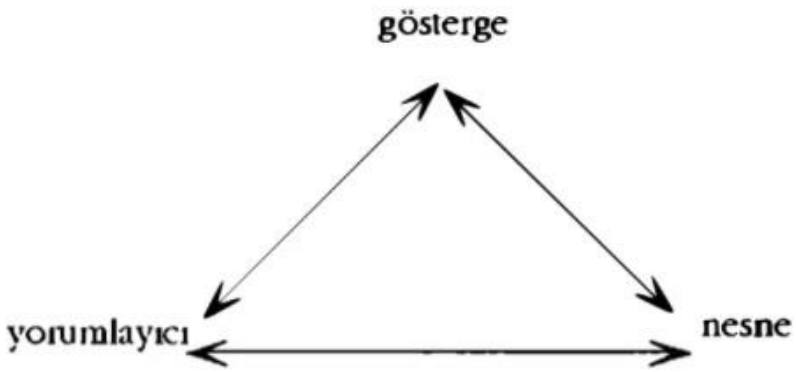
4.3. Göstergelerin Semiyotik Bakımdan Çözümlenmesi

Göstergeler, semiyotik anlamda sembolik veya işaretleyici değeri olan nesneler veya işaretlerdir. Semiyotik, göstergelerin anlamlarını ve sembolik yapılarını inceleyen bir disiplindir. İşaretlerin göstergebilimsel analizi, işaretlerin anlamını anlamak anlamına gelir. Bu analiz süreci, göstergelerin sembolik yapılarını ve bu sembolik yapıların nasıl anlam yarattığını incelemeyi içerir. Analiz sürecinde, göstergelerin farklı bileşenlerine dikkat edilir. Göstergenin şekli, rengi, sesi, metni veya görüntüsü bu bileşenlere örnek olarak gösterilebilir. Bu bileşenlerin tümü, işaretin anlamına katkıda bulunan sembolik

özelliklerdir. Ayrıca, analitik süreçte göstergelerin kullanıldığı bağlam da dikkate alınır. Göstergelerin kullanıldığı sosyal ve kültürel bağlam, göstergelerin anlamının anlaşılmasında önemli bir rol oynar. Örneğin bir trafik ışığının yeşil rengi birçok kültürde "geç", bazı kültürlerde "dikkatli ol" anlamına gelir. Göstergelerin göstergebilimsel analizi, göstergelerin anlamını ortaya çıkarmaya ve bu anlamın nasıl oluştuğunu anlamaya çalışır. Göstergebilimsel analiz, göstergelerin anlamlarını sosyal, kültürel ve tarihsel bağlamlarına bakarak anlamamıza yardımcı olur (Civelek ve Türkay, 2020: 774).

Paradigma, bir dizi seçilmiş karakterdir; burada yalnızca bir öğe seçilebilir. Tasarımda kullanılan fotoğraflar, görseller, tipografi, semboller, logolar, ikonlar vb. tüm bu görsel öğeler seçilen "paradigma" lardır. Bu paradigmalar, bir dizi kültürel afişi ve bu görsellerden oluşan afiş tasarımlarını oluşturur. Böylece, tasarım yüzeyinde kullanılan "tüm mesajlar seçim yapmayı (paradigma) ve birleştirmeyi (sıralama) gerektirir" (Fiske, 1996, s. 82). Burada iki tür yapısal ilişki ortaya çıkar; Paradigmatik ve sözdizimsel, yani seçici ve birleştirici ilişki.

Tablo 4. Peirce'ın Anlam Ögeleri, Fiske, İletişim Çalışmalarına Giriş, 1996.



Sayın'a göre göstergebilimsel analizler genellikle; imgesel (sentaktik) anlamsal (semantik) ve edimsel (pragmatik) olmak üzere üç yaklaşımla yapılır (Sayın, 2007:1018).

4.3.1. Sentaktik (Sözdizimsel / İmgedizimsel) Çözümleme

Sözdizimi analizi, bir cümlenin veya bir metindeki cümlelerin söz dizimsel analizidir. Bu analiz, bir cümlenin gramer yapısını ve bir cümledeki kelimeler arasındaki ilişkileri inceler. Örneğin, "Ali parkta top oynuyor" cümlesi sözdizimsel olarak incelendiğinde,

cümlenin öznesinin "Ali", yükleminin "oynuyor" ve nesnesinin "top" olduğu belirlenir. "Parkta" da bir zarf olarak ele alınır.

İmgedizimsel çözümleme ise bir cümlenin anlamını ve içerdiği görüntüleri analiz etmeye odaklanır. Bu analiz, bir cümlenin bahsettiği temayı, duyguyu veya düşünceyi nasıl aktardığını inceler. Örneğin, "Gökyüzü mavi bir perde gibiydi" cümleyi mecazi olarak incelerseniz, "gökyüzü" ve "mavi perde" imgeleri arasında bir benzetme yapıldığını anlayacaksınız. Bu cümlenin imgesi gökyüzünün maviliğini ve açıklığını ifade eder. Sentaktik ve imgedizimsel çözümleme birlikte kullanıldığında hem sözdizimine hem de içerdiği görüntülere odaklanarak daha derin bir analiz yapılabilir. Bu analizler cümlenin yapısını ve anlamını daha iyi anlamamıza yardımcı olur.

4.3.2. Semantik (Anlambilim) Çözümleme

Semantik, dilin anlamı ile ilgilenen dilbilim dalıdır. Semantik analiz, bir metin veya cümledeki kelimelerin anlamlarını ve ilişkilerini analiz etme sürecidir. Semantik analiz, bir metnin veya cümlenin anlamını anlamak için dilsel kuralları kullanır. Bu kurallar, bir dildeki kelimelerin anlamlarını ve nasıl bir araya getirildiklerini tanımlar. Semantik analiz, bir metin veya cümlenin anlamının kesin bir analizini sağlar. Semantik analiz, dilbilimde hem teorik hem de pratik öneme sahiptir. Bir metnin veya cümlenin anlamının doğru anlaşılması, doğru iletişim için önemlidir. Semantik analiz, anlamsal hataları belirleyebilir ve dilbilimcilerin ve dil kullanıcılarının anlam hakkında daha fazla bilgi edinmesine yardımcı olabilir. Semantik analiz için birçok farklı yöntem vardır. Sözcüklerin anlamının belirlenmesi, sözcükler arasındaki anlamsal ilişkilerin çözümlenmesi ve anlamsal rollerin belirlenmesi gibi çeşitli teknikler kullanılmaktadır. Semantik analiz, dilbilim, yapay zekâ, doğal dil işleme ve bilgisayar bilimlerinde uygulanan birçok alanda kullanılmaktadır. Kısaca semantik analiz, bir metin veya cümlenin anlamını anlamak ve analiz etmek için kullanılan dilbilimsel bir yöntemdir. İletişimde dilin doğru ve etkili bir şekilde ifade edilebilmesi için dilin anlamının doğru analiz edilmesi önemlidir (Bayraktutan, 2017).

4.3.3. Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme

Pragmatik analiz, insanların dil ve iletişim becerilerini kullanarak anlamlı bir şekilde iletişim kurmalarına yardımcı olan bir dilbilim yöntemidir. Bu analiz yöntemi, dilin nasıl kullanıldığına ve söylemin gramer yapılarının anlamlı bir şekilde nasıl kullanıldığına

odaklanır. Pragmatik analiz, dil ifadelerinin gerçek iletişimsel işlevini ve anlamını anlamak için kullanılır. Pragmatik analiz, sözlü veya yazılı metnin bağlamsal faktörleri, katılımcıların deneyimleri, hedefler ve kültürel normlar gibi faktörlere odaklanır. Bu unsurlar gramer yapısının anlamını etkileyebilmekte ve metnin iyi anlaşılması için dikkate alınması gereken önemli unsurlardır. Bu analiz yönteminin amacı, dilin gerçek işlevini dikkate alarak dilbilgisi yapılarını gerçek bir iletişimsel bağlamda analiz etmektir. Pragmatik analiz, dil kullanımının sosyal, kültürel ve bireysel faktörlerden nasıl etkilendiğini anlamak için önemli bir araçtır. Bu analiz, dilbilimcilerin dil işlevlerini ve dilbilgisini daha iyi anlamalarına yardımcı olur ve dil kullanıcılarının iletişim becerilerini geliştirmelerine yardımcı olur.

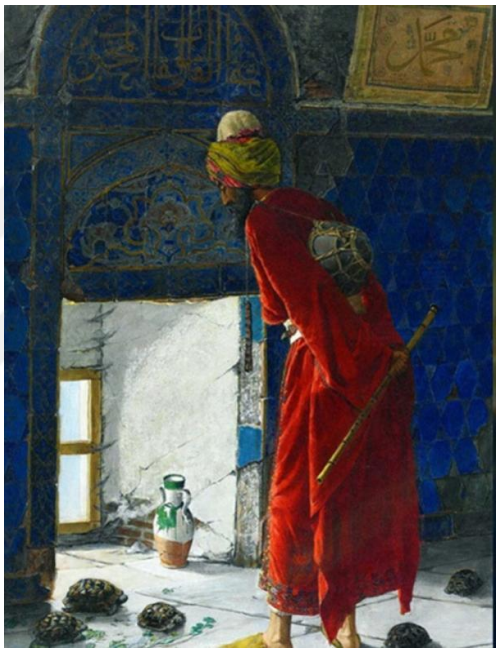
5. BULGULAR VE SONUÇLAR

Bu bölümde yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Bu araştırmada 19. ve 20. yüzyıl Türk sanat tarihinde mor renk kavramı irdeleneceğinden Türk sanatında mor renk kullanan ressamların eserlerindeki göstergeler semiyotik bakımından çözümlenmiştir. Burada sanatçıların genellikle mor renk kullanmayı tercih ettikleri eserlerden ulaşılabilenler seçilmiş ve Sayın'ın (2007:1018) göstergebilimsel analiz yöntemine göre analiz edilerek bulgulara ulaşılmıştır.

5.1. Osman Hamdi Bey (30 Aralık 1842- 24 Şubat 1910)



Resim 41. (a): Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa terbiyecisi (1906), 222x122 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y.: https://tr.wikipedia.org/wiki/Kaplumbağa_Terbiyecisi E.T: 1 Haziran 2023.



Resim 41. (b): Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi (1907), 136x87 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://www.evrensel.net/haber/386904/ressam-osman-hamdi-beyin-sifreleri. E.T: 9 Ağustos 2023.

"Kaplumbağa terbiyecisi", Osman Hamdi Bey tarafından 1906 ve 1907'de iki kez çalışıldığı bilinen bu eser, yağlı boya tekniği ile yapılmış ünlü tablolarındandır. Bu eser, Türk resminin önemli yapıtlarından biri olarak kabul edilir ve sanatçının üslubunu, detaylara verdiği önemi ve sosyal konuları işleme yaklaşımını yansıtır. Eser Osmanlı İmparatorluğun

son dönemlerine aittir. Bu dönemde Osman Hamdi Bey gibi sanatçılar hem Batı sanatının hem de Osmanlı geleneklerinin etkilerini eserlerinde bir araya getirme eğilimindedir.

Sentaktik (İmgedizimsel) Çözümleme: Çözümleme Resim41 a üzerinden yapılacaktır. Eser merkezi bir kompozisyonla düzenlenmiştir. Eserin adını aldığı ve kaplumbağa terbiyecisi olduğunu tahmin ettiğimiz erkek figür eserin ana odak noktası olarak ortada yer alırken, etrafındaki figürler ve çevre detayaları eserdeki dengeyi sağlamaktadır. Bu düzen, izleyicinin gözünü eserin merkezine yönlendirmektedir. Eserde avlu olduğunu tahmin ettiğimiz bir mekânın küçük bir kısmını görmekteyiz. Bu mekânda duvarların alt kısmının mavi çinilerle kaplandığı görülmektedir. Duvarın üst kısmında kahverengi tonları hakimdir ve yer yer özellikle eserin sağ üst kısmından da anlaşılabileceği gibi duvar boyalarının döküldüğü ve tuğlaların ortaya çıktığı görülmektedir. Esere ilk bakıldığında uzun kırmızı giysili, elleri arkada ney taşıyan erkek figür dikkatimizi çekmektedir. Sırtı izleyiciye dönük yüzü ışığa doğru hafifçe eğilmiş olarak durmaktadır. Sol profilden çizilmiş olan erkek figürün, resim 42' de görüldüğü üzere kırmızı giysisinin alt etek ucu ve bilekte biten ön kısmı küçük çiçek işlemelidir.



Resim 42. Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa terbiyecisi, E.Y.: https://tr.wikipedia.org/wiki/Kaplumbağa_Terbiyecisi E.T: 1 Haziran 2023

Erkek figürün giydiği giysinin kolları boldur. Figürün kafasında Yemeni vardır. Figürün buru kemerlidir ve çok uzun olmayan hafifçe beyazlamış sakalları olduğu görülmektedir. Çıplak, çorapsız, önü kapalı sarı terlikler giymektedir. Sırtında çanta gibi ters duran bir kaplumbağa kutusu ve ona bağlı bir mızrap önünde boynuna dolanmaktadır.

Adamın ayaklarının dibinde, yerdeki yeşil yaprakları yiyen beş kaplumbağa görülmektedir. Bu kaplumbağaların üç tanesinin yüzü erkek figüre yönelmiştir. Hemen bir iki adım mesafede dağınık bir şekilde yerleşmişlerdir. Yeşil kabuklar soldakilerin önündedir. Hafifçe bükülmüş adamın bakışları kaplumbağalardadır. Tablodaki ışık kaynağı, tablonun sol üstünde yer alan pencereden geliyor. Bu ışık, figürü ve nesneleri aydınlatarak derinlik ve hacim hissi oluşturmaktadır. Pencerenin sivri kemerinin ucunda "Kalplerin şifası sevgiliye kavuşur" anlamına gelen "Şifa'al-kulûp lika'al Mahbub" yazı bulunmaktadır. Kemerin duvarla birleştiği yerde duvarın boyaları dökülmüştür. Pencereden gelen ışık kaplumbağalara yansımakta ve dikkati buraya çektiği görülmektedir. Pencerenin iki yanında olan duvarlar erkek figürün hizasına kadar yükselen kısmı mavi çinilerle, çinili kısmın bittiği yerde kemerin etrafında işlemeli bir bordür görülmektedir ve sonra sadece bir duvar vardır. Osman Hamdi Bey, renkleri tonlamada ustaca kullanan bir ressamdır. Bu eserde kullandığı doğal tonlar ve pastel renk paleti, eserdeki sahneye huzur ve sakinlik katmıştır. Özellikle figürün kıyafeti ve avlu detayları doğal renklerle uyumlu bir şekilde tasarlanmıştır.

Semantik (Anlambilim) Çözümleme: Sanatta kaplumbağa, farklı kültürlerde ve dönemlerde çeşitli sembolik anlamlar taşımaktadır. Kaplumbağalar, yavaş hareketleriyle bilinirler. Bu yavaşlık, sabır ve sakinlik sembolü olarak algılanabilir. Ayrıca kaplumbağalar, uzun yaşam süreleri nedeniyle zamanın yavaş ve uzun süreçler içinde ilerlediğini sembolize edebilir. Bu, insanların hızlı sonuçlardan ziyade uzun vadeli hedeflere odaklanmalarının gerekliliğini yansıtabilir. Bu eserde gösterge/mecazi olarak kullanılan kaplumbağaların o dönemin halkını temsil ettiği düşünülmektedir. Osman Hamdi Bey bu gösterge ile halkın sanat yolunda eğitilirken yavaş ve ilerlemesi güç olduğunu anlatmıştır. Figürün üstündeki yazı bu yavaş ilerlemenin sabır ve sevgi ile çözüleceğine olan inancını temsil etmek için kullanılmıştır. Başındaki sarık ise onlara öncülük ettiğini temsil eden bir göstergedir. Bir başka gösterge nesnesi olarak ney çalgısını görmekteyiz ve bu çalgı farklı kültürlerde farklı anlamlar barındırmaktadır. Ney, özellikle geleneksel Türk ve Mevlevi müziğinde sıkça kullanılan bir enstrümandır. Bu nedenle ney çalgısı özellikle tasavvuf müziği geleneğinde kullanıldığı için, mistisizm, ruhaniyet ve içsel yolculuk gibi konuları sembolize edebilir. Ney çalma süreci ise insanın içsel dünyasına derinlemesine inme ve maneviyat arayışını temsil edebilir çünkü üflemeli bir enstrüman olmasına rağmen sesi çok hafif ve yumuşaktır. Ney göstergesi bu eserde modernleşme, batılılaşma yolunda sanatın önemli bir rolü olduğunu ve bu yolda sanatın başrolde olduğunu göstermektedir. Bir başka gösterge olan çini ise Osmanlının kendine özgü zenginliklerinden ve kültürel miraslarından biridir. Sarığındaki

mor renk kullanımı figürün eğitmen özelliğini desteklemektedir. O dönemde mor renk statüsü yüksek kişilerde kullanılmıştır. Figürün öğretme vasfından dolayı onu yüceltmek için kullanılmıştır. Osman Hamdi Bey bu tür ögeleri kullanarak toplumun kültürel çeşitliliğini ve Osmanlıyı yücelttiği düşünülebilir. Pencere ise yeni bir dünya, modernleşme, yenilik anlamında ulaşılacak noktayı simgelemektedir. Osman Hamdi Bey'in en önemli eserlerinden biri olan "Kaplumbağa Terbiyecisi", gerçekliğin eşsiz bir yansımasını sunmuştur. Eserin günümüz toplumunda sıkça gördüğümüz bir özelliği vardır: güçlünün zayıfa hükmetmesi. Kaplumbağa eserin merkezinde yer alsa da aslında tüm parçanın toplumsal eleştirisini yansıtıyor. Eser, sanatçının tutkulu resim tekniğini, detaylı betimlemeleri ve ironik mizahı bir araya getirerek harika bir etki yaratmıştır. Eser, sömürgecilik, Avrupa ile Doğu arasındaki memnuniyetsizlik, sosyal statü incelemesi gibi pek çok konuya dikkat çekiyor. Bu nedenle Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı eseri, sanatçının çağına dair pek çok soruyu sorgulayan, toplumsal eleştiriye dayalı bir eser olarak kurgulanmıştır. Tasviri, detayları ve manevi önemi nedeniyle bugün hala ilginç bir sanat eseri olarak kabul edilmektedir.

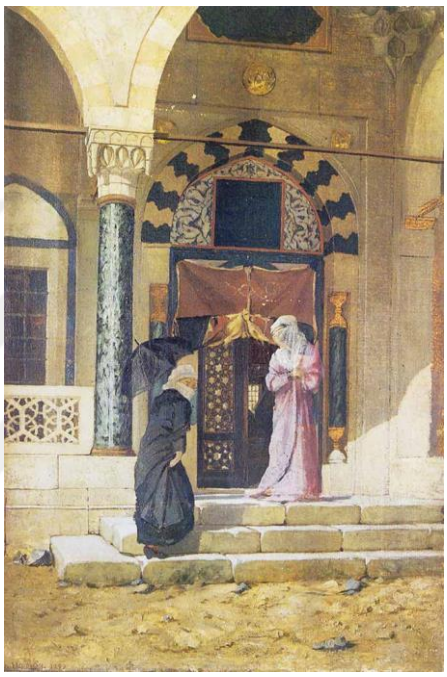
Gösterge	Hayvan	Müzik Aleti	Renk	Nesne
Gösteren	Kaplumbağa	Ney	Mor	Pencere
Gösterilen	Yavaşlık, sabır ve sakinlik	Modernleşme, batılılaşma, Mistisizm, ruhaniyet ve içsel yolculuk	Figürün öğretme vasfından dolayı onu yüceltmek	Yeni bir dünya, modernleşme, yenilik

Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme: Türkiye'nin modernleşme süreci bu dönemde hızlanırken, toplumda geleneksel değerler ile yenilikçi yaklaşımlar arasında gerilim yaşanmıştır. İnsanlar geleneksel değerlere sadık kalmış aynı zamanda modernleşme sürecine ayak uydurmaya çalışmışlardır. Bununla birlikte, geleneksel düşünce tarzı hala güçlü olmuştur ve bazen yerel inançlar ve muhafazakâr fikirler etkilemeye devam etmiştir. Bu dönemde eğitim seviyesi genel olarak yetersiz olmuştur. Eğitim sınırlı imkanlarda veriliyordu ve bu nedenle okur-yazarlık düzeyi düşüktür. Özellikle kırsal kesimde okula gitmedeki güçlükler ve çocuk işçiliğinin yaygınlığı eğitim düzeyini olumsuz etkilemiştir. Eğitim büyük ölçüde kentsel nüfusun bir kısmına hizmet etmiştir ve ailelerin ekonomik durumu genellikle eğitim fırsatlarının mevcudiyetini belirlemiştir. Bu dönemde Türk sanatı dinamik bir ortamda siyasi olayların da etkisiyle gelişmiştir. Kaplumbağa Terbiyecisi gibi

eserler, dönemin sosyal ve politik meselelerine eleştirel yaklaşımlar içermektedir. Sanatçılar toplumsal gerilimleri eleştirel bir şekilde dile getirmişler ve güncel konulara odaklanmışlardır. Kaplumbağa Terbiyecisi, halkı sanat yoluyla (sırtındaki çalgılarla) eğitmeye çalışan bir dervişi ve bu gelişmeye karşı çıkanları konu almaktadır. Osman Hamdi Bey'in toplumu sanat ve kültür yoluyla eğitme arzusu, arzuladığı ve önemli gördüğü bir adımdır, ancak bu arzusuna ulaşamadığı için uyarı amacıyla bu eseri yaptığı düşünülmektedir.



Resim 43. (a): Osman Hamdi Bey, Türbe Kapısı Önünde İki Genç Kadın (1883), 57x42 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:JeanL%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4 me_-_Le_charmeur_de_serpents.jpg E.T: 14 Haziran 2023.



Resim43. (b): Osman Hamdi Bey, Türbe Kapısı Önünde İki Genç Kadın (1897), Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-turbe-kapisi-onunde-iki-kadin-11159/ E.T: 14 Haziran 2023

Osman Hamdi Bey'in 1883 ve 1897 yıllarında iki kere çalıştığı "Türbe Kapısı Önünde İki Genç Kadın", adlı eseri, dönemin estetik ve sanat anlayışını yansıtan önemli bir eserdir. Tabloda, İstanbul'un tarihi ve kültürel dokusu içinde yer alan bir türbe kapısının önünde duran iki genç kadın resmedilir. Bu eser, Osmanlı dönemi ve toplumsal yapısının yansımalarını içeren birer anlam yumağı olarak ele alınmaktadır. Eser, semboller aracılığıyla Osmanlı toplumunun sosyal yapıları ve günlük yaşamını ifade etmektedir.

Sentaktik (İmgedizimsel) Çözümleme: Resim 43a'da Osman Hamdi Bey, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine ait tarihi bir kesiti yansıtan sahneyi betimlemiştir. Kompozisyon, izleyiciyi Türbe Kapısı'nın önünde bulunan iki genç kadının etrafında yoğunlaşmış bir şekilde karşılamaktadır. Eserde ilk dikkatimizi çeken şey esere ismini veren türbe önündeki iki genç kadın figürüdür. Sanatçı izleyiciyi türbe kapısının önündeki sahneye dahil eden düşük bir bakış açısı kullanmış ve bu sayede derinlik sağlamıştır. Genç kadın figürleri, narin hatlar ve pastel tonlarla betimlenmiştir. Bu, dönemin romantik ve duygusal yaklaşımını yansıtmaktadır. Türbe kapısı, Osmanlı mimarisinin özelliklerini taşıyan ve tarihi bir değere sahip bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tablonun sol tarafında yer alan türbe kapısının önünde, belirgin altıgen yıldız şeklinde desenli çiniler bulunan bir duvar görülür. Bu desenler, Osmanlı döneminin zengin çini sanatının bir yansımasıdır. Aynı şekilde, pencere eşiği ve pencere çerçevesi de dikkat çekici geometrik desenlerle süslenmiştir. Bu, Osmanlı estetiğinin ve zanaatının esere yansıtıldığını gösterir. Figürlerden bir kapıya yakın ve daha yüksekte durur. Bu kadının giydiği mor renkteki elbise, dikkat çekici işlemelerle süslenmiştir. Mor rengi, genellikle lüks ve asil bir duruşu sembolize ederken, işlemeler de Osmanlı zenginliğini ve özenli işçiliği yansıtır. Bu mekânda genç kızın arka planını oluşturan duvar altıgen yıldız şeklinde desenli çinilere sahiptir. Pencere eşiği ve pencere çerçevesi de geometrik desenlerden yapılmıştır. Kapıya yakın ve diğer kadına göre daha yüksekte olan bu kadının üstünde mor renkte ve işlemeleri olan bir elbise vardır. Bu kadının elinde tuttuğu turkuaz renkteki şemsiye, renk kontrastı oluşturarak sahnede görsel bir vurgu noktası haline gelmiştir. Şemsiyenin sığınma, korunma veya gizlilik gibi bir anlamı olabilir. ya da sadece bir stil unsuru veya güzellik katkısı olarak kullanılmış olabilir. Merdivenlerin aşağısında siyah elbiseli ve çekinerek bakan bir başka kadın figürü görmekteyiz. Eserdeki kadınlar, Müslüman geleneğinde haya ve iffet sembolü olan beyaz peçeler takmışlardır. Merdivenlerin üstünde iki çift kırmızı ayakkabı yere atılmış gibi durmaktadır.

Semantik (Anlambilim) Çözümleme: Eserin renkleri oldukça sade olup doğal tonlardan oluşmaktadır. Bu doğal renkler, eserin gerçekçi ve sakin atmosferini vurgulamaktadır. Özellikle ortadaki genç kadının kıyafetlerinin renkleri Osmanlı dönemi moda ve tarzını yansıtma eğilimindedir. Eserin türbe kapısı Osmanlı mimarisinin önemli bir örneğidir. Kapının detaylı işçiliği ve süslemeleri, Osmanlı sanatının incelikli ve zarif çizgilerini yansıtmaktadır. Resimdeki genç kadınların ifadeleri oldukça sakin ve iç huzuru yansıtır bir biçimde betimlenmiştir. Bu da Osmanlı toplumunda kadının sessiz ve içine kapanık bir rol oynadığını göstermektedir. Üst taraftaki kadının elindeki şemsiye

göstergesinin, sığınma, korunma veya gizlilik gibi bir anlamı olabilir. Ya da sadece bir stil unsuru veya güzellik katkısı olarak kullanılmış olabilir. Türbe kapısı göstergesi ise aynı zamanda bir geçişi, yaşamın anlık ve sınırlı doğasına bir gönderme olabilir. Türbenin arka planında yer alan sütunlar da lüks ve ihtişamı sembolize etmektedir. Mor elbise giyen kadın figür, tablonun genel temasını desteklemekte ve bu ihtişamı vurgulamaktadır. Ayrıca, mor renk, kadınların zarafetini ve asaletini de temsil etmektedir. Toplumda mor rengi aynı zamanda özgürlük, tasavvuf ve yenilik anlamlarına da sahiptir. Bu nedenle Osman Hamdi Bey, resminde mor bir elbise kullanarak kadının özgürlüğünü ve güçlenmesini ifade etmek isteyebilir.

Genç kadınların belirgin pasifliği ve hareketsizliği, kadınların Osmanlı toplumu ve kültürel hayatında sınırlı bir role sahip olduğunu göstermektedir. Bu eserde genç kadınlar, toplumun belirli kural ve normlarına uyum sağlamak zorunda olan kadınları temsil edebilirler. Bir başka gösterge olarak ele alabileceğimiz türbe merdivenlerinde gördüğümüz ayakkabılar, mekânın temizliği ve kutsallığıyla da bağlantılı olabilir. Ayakkabıların merdivenlerde bırakılması, türbenin kutsallığına saygı göstermek amacını taşıyabilir.

Gösterge	İnsan	Nesne	Nesne	Renk
Gösteren	Genç Kadın	Şemsiye	Türbe kapısı	Mor
Gösterilen	İncelikli ve zarif	Sığınma, korunma veya gizlilik	Yaşamın anlık ve sınırlı doğası	Zarafet ve asalet, Özgürlük ve güçlenme

Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme: Bu dönemde kadın giyimi oldukça geleneksel ve kapalıydı. Kadınlar genellikle başörtüsü takar ve yüzlerini örterdi. Kadınların özgürce giyinmesi, kendini ifade etmesi toplumsal baskı ve toplumsal normlar nedeniyle çok mümkün değildi. Ancak bu dönemde özellikle Tanzimat dönemiyle birlikte batılılaşmaya başlayan bazı aydınlar, kadının toplumda daha aktif rol oynaması gerektiğini savunmaya başladılar. Zamanla bu fikirler kadınların eğitim ve iş hayatına katılmasına ve sosyal statülerinin yükselmesine yol açmıştır. Ayrıca bu eser, sanatçının özenli gözlem yeteneği ve detaylara verdiği önemin bir yansıması görülmelidir. Bu eserde, Osman Hamdi Bey izleyicinin dikkatini insan figürlerine yönlendirirken, asıl odak noktasını mimari öğeler ve dekorasyon üzerine koymuş gibi görünmektedir. İki genç kadın figürü, eserin merkezinde yer alır ve izleyicinin ilk bakışta dikkatini çekse de daha dikkatli bir gözlemde, türbenin mimari detaylarına ve özellikle dekoratif unsurlarına dikkat çekildiği görülür. Osman Hamdi

Bey, türbenin kapısını ve etrafındaki dekorasyonu inanılmaz bir özenle resmetmiştir. Minyatür sanatçısı gibi işlediği bu detaylar, resmin zenginlik ve estetik değerini artırırken, aynı zamanda Osmanlı dönemi türbelerinin incelikli mimari özelliklerini vurgulamaktadır. Osman Hamdi Bey, bu detayları ince ayrıntılara kadar işleyerek, eserin izleyiciye daha derinlemesine bir görsel deneyim sunmasını amaçlamış olabilir. Bu eser, sanatçının gözlem yeteneği, detaylara olan hassasiyeti ve dönemine ait zenginlikleri sanatsal bir şekilde ifade etme becerisiyle sanat tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Türbe kapısının önünde duran kadınlar, ölüm ve ötesine vurgu yapmaktadır. Türbe, ölüm ve ebediyetin sembolüdür. Ayakta duran kadın ise hayatta olan insanları temsil etmiş olabilir. Kadınların yüz ifadeleri oldukça düşüncelidir. Bu durum, yaşadıkları duygusal çelişkiyi ifade etmektedir. Kadınlar, türbenin önünde düşünceli bir şekilde durarak ölümle yüzleşmekte ve hayatın anlamını sorgulamaktadır. Türbenin kapısında duran kadınların beyaz peçeli olmaları dönemin manevi değerlerini göstermektedir. Osmanlı toplumunda kadın, saflığın ve namusun simgesi olarak görülüyordu. Bu nedenle kadınların peçelerle kendilerini gizlemeleri beklenirdi. Ancak burada peçe /yaşmak şeffaf olarak resmedilmiştir. Ayrıca bu dönemde Batılı etkilerin arttığı ve Batı tarzı giyimin yaygınlaştığı bilinmektedir. Resmin yapıldığı 1883 yılında ferace giyilmesi yasaklanmış ve yerine Suriye'den gelen çarşaflar moda olmuştur (Dastarlı,2019:73). Dolayısıyla kadınların ferace giymeleri ve şeffaf peçe takmaları sıra dışı bir durumdur.

Osman Hamdi Bey'in resminde, bu giyim tercihiyle özellikle dikkat çekilmiş olabilir. Kadınların giydikleri feraceler, modaya uygun renklerde ve başörtülerinin altından saçları görülebilecek şekildedir. Bu, resmin Batılılaşma sürecini ve Batılı giyim tarzlarını kabul eden bir kesimi temsil ettiği şeklinde yorumlanabilir. Resim, dönemin giyim kuralları ve tercihlerine dair önemli bir tarihsel kaynak olarak da kabul edilebilir.



Resim 44. Osman Hamdi Bey, “Gezintide Kadınlar” (1887), 84x132 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Yapı Kredi Bankası koleksiyonu). E.Y: https://tr.wikipedia.org/wiki/Gezintide_Kadınlar E.T: 15 Haziran 2023.

Osman Hamdi Bey’in 1887’de yaptığı ünlü eserlerinden bir diğeri de “Gezintide Kadınlar” adlı tablosudur. Bu tablo, Osmanlı dönemindeki günlük yaşamın bir kesintisini yansıtarak, kadınların şehirdeki dolaşmalarını betimlemektedir. Eser, sanatçının gerçekçi üslubunu ve detaylara verdiği önemi göstermektedir.

Sentaktik (İmgedizimsel) Çözümleme: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin gazetesinde tablonun adı "Tenezzühte Kadınlar" olarak geçer. Döneminde kadının kamusal alandaki görünürlüğü ve toplumsal gücü hakkında pek çok ipucu vermektedir Osman Hamdi Bey bu eserde ilk bakışta bir grup kadının yürüdüğü bir sahne sunmaktadır izleyiciye. Figürlerin arkasında minareler ve ağaçlar bulunmaktadır. Caminin avlu duvarı olan ızgarasında dört farklı geometrik desen kullanılmıştır. Tabloda dokuz kadın figürü, bir kız, yedi erkek figürü ve üç köpek figürü yer almaktadır. Dört kadın resmin sağ tarafında, beş kadın ve bir çocuk resmin sol tarafında guruplanmış halde betimlenmiştir. Kadınlar doğal görünümleri ve rahat tavırları ile dikkat çekmektedir. Uzun bir duvarın önünde rengarenk feraceleriyle yürüyen kadınlar, sol köşede ise şemsiyelerin altında satıcılar vardır. Özellikle kartpostal etkisi yaratmak istediği sahnelerde kuş ve köpek figürleriyle tabloyu süslemiştir. Bu tablonun mimarisi; şebekeli duvar, hipodrom veya İbrahim Paşa Sarayı'nın karşısında yer alan Sultan Ahmet Camii'nin kuzey cephesinin avlu duvarıdır (Dastarlı,2019:74). Arkadan görünen yapı

minare kaidesidir. Eserde genellikle pastel tonlar hâkim olmasına rağmen ortasındaki üç kadının direk izleyiciye bakması ve ortadaki figürün kontrast renkler giymiş olması (sarı elbise ve elindeki mor şemsiye) eserin merkezini belirlemektedir. Ayrıca hemen yanındaki siyah giyimli kadın figürü ile sarı giyimli kadın figürünün açık koyu kontrastlığı oluşturması da bunu desteklemektedir. Eserde yatay ve dikey unsurlar birbirini destekler niteliktedir. Perspektif kullanımına dikkat edilmiş ve sahnenin derinliği titizlikle oluşturulmuştur. Resmin her köşesinde ayrıntılar en ince detayına kadar işlenerek, dönemin İstanbul'unun gerçekçi bir tasviri sunulmuştur. Osman Hamdi Bey, bu eserinde mimari detaylara büyük bir özen göstermiş, İstanbul'un tarihi atmosferini canlandırmış ve İstanbul'un sokak hayatını yansıtmıştır. Aynı zamanda, kadın figürleri, kıyafetler ve yaşam tarzlarıyla dönemin sosyal ve kültürel dokusunu yansıtmaktadır. Bu detaylar, resmin izleyiciye o dönemin İstanbul'unun canlı bir portresini sunma amacını güttüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Osman Hamdi Bey'in bu eseri, sadece bir resim değil, aynı zamanda bir dönemin ruhunu ve atmosferini yansıtan bir zaman makinesi gibidir.

Semantik (Anlambilim) Çözümleme: Osman Hamdi Bey'in "Gezintide Kadınlar" adlı eseri, 19. yüzyıl Osmanlı resminin en önemli örneklerinden biridir. Osman Hamdi Bey'in "Gezintide Kadınlar" adlı eseri 19. yüzyıl Osmanlı toplumundan bir kesit sunuyor ve kadının toplumdaki yerini ele almaktadır. Eser, toplumsal cinsiyet rollerini ve kadının toplumdaki konumunu sorgulayan bir bakış açısını yansıtmaktadır. Eserin temel özelliği Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınların sosyal hayatta ve kamusal alanda karşılaştıkları sınırlamalara dikkat çekmesidir dolayısıyla Osman Hamdi Bey bu eserde kadınları bir gösterge olarak ele almıştır. Eser, bir kafile halinde seyahat eden kadınları temsil eden bir grup kadını göstermektedir. Kadınlar sosyal normlardan bağımsız olarak seyahat etmektedirler. Eserdeki kadınlar farklı yaş ve sosyal sınıflardan gelmektedir, farklı deneyim ve bakış açılarına sahiplerdir. Bu kadınlar, bahçede yürüyüş yaparak, sohbet ederek, vakit geçirerek herhangi bir etkinliğe katılabileceklerini göstermektedir. Eserde kadın giyimine de ayrı bir gösterge olarak bakılabilir. Osmanlı döneminde kadınlar geleneksel şallarla tasvir edilmiştir. Bu giyim tarzı dönemin sosyal normlarını yansıtmıştır. Eserde başka gösterge olarak ele alabileceğimiz nesne Şemsiyelerdir. Kadın figürlerin elindeki şemsiyeler, 19. Yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı İmparatorluğunda, kadınlar arasında şemsiye kullanımının moda ve zerafet anlamında önemli olduğunu göstermiştir. Bazı durumlarda şemsiye lüks bir aksesuar olarak kullanılmaktadır ve sosyal statüyü veya zenginliği göstermek için tercih edilmiştir. Resmin ortasında bulunan mor renkli şemsiyenin tercih

edilmesinin sebebi, resmin genel atmosferini ve dengesini sağlamak olabilir. Görsel bir vurgu veya kontrast yaratmak için kullanılmış olabilir. Eserin kompozisyonu da dikkat çekicidir. Kadınlar, perspektif kurallarına göre yatay bir düzlemde resmedilmiştir. Birbirlerine yakın guruplar halinde resmedilmeleri ise kamusal alanda sınırlı görünürlüklerini gösterir ve perspektif kurallarına göre muhteşem bir görsel etki yaratır. Bütün bu unsurlar eserin Osmanlı dönemindeki kadınların hayatına dair pek çok şeyi yansıttığını göstermektedir. Osman Hamdi Bey, eserlerinde kadınların kamusal hayata katılma ve varlıklarını kabul etme isteklerini göstermektedir. Eserde görülen köpek göstergesinin anlamı genellikle sadakat, dostluk, koruma gibi olumlu niteliklerle ilişkilendirilebilir. Köpekler insanlarla uzun süredir birlikte yaşayan hayvanlar olduğundan, insan bağlılığının ve sevgisinin sembolü olarak kabul edilebilir. Ayrıca köpeklerin avcı doğası, cesaret ve sadakat sembolü olduğu için, Osman Hamdi Beyi'in eserinde güç ve koruma anlamını da taşımış olabilir.

Gösterge	İnsan	Nesne	Renk	Hayvan
Gösteren	Genç Kadın	Şemsiye	Mor	Köpek
Gösterilen	İncelikli ve zarif	Moda ve zarafet	Denge sağlama, Vurgu veya kontrast yaratma	Sadakat, dostluk, koruma

Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme: Osmanlı döneminde kadınların istedikleri gibi dışarı çıkma imkanları olmadıkları için en güzel kıyafetlerini giyip çıkmış gibi gözüküyorlar. Sarı elbiseli hanım da diğerlerinden farklı cıvıl cıvıl bir havadadır. Bir umudu simgeler gibi mor renkli şemsiye resmin tam merkezine konumlandırılmıştır. Osman Hamdi Bey, eserlerinde özellikle Müslüman kadınların toplum içindeki varlıklarını ve dönemindeki giyim tercihlerini resmetmiştir. Bu dönemde kadınların giyim tarzları ve toplum içindeki hareketleri, sıkı kurallar ve fermanlarla belirlenmiştir. Ancak Osman Hamdi Bey, resimlerinde kadınları açık alanlarda ve toplum içinde tasvir ederek, dönemindeki kadınların dışa açılmaya başlayan dünyalarına dair önemli ipuçları sunmuştur. Dolayısıyla değişen hayat resme yansımıştır. Eserde mor şemsiyeli bir kadın resmin odak noktasında ve izleyiciye bakar durumda parlak sarı kıyafeti ile resmedilmiştir. Bu kadının sağındaki ve solundaki kadınlarda direk izleyiciye bakar şekildedir. Mor ve sarının kontrast renkler olması nedeniyle ilk fark edilen kısım sarı kıyafetli kadındır ve bu kadının elindeki şemsiye göstergesi genellikle lüks, ihtişam, asalet ve güç sembolü olan mor renktedir. Bu bağlamda,

kadının statüsünü veya aidiyetini vurgulamak için yapılmış olabilir. Aynı zamanda, morun mistik ve gizemli bir yanı da vardır, bu nedenle şemsiye kadının iç dünyasının bir yansıması olarak da görülebilir.



Resim 45. Osman Hamdi Bey, Leylak Toplayan Kız (1881), 56x32.5 cm, Tuval üzerine yağı boya, E.Y: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-leylak-toplayan-kiz-11150/ E.T: 20 Haziran 2023.

"Leylak Toplayan Kız" adlı eser, Osman Hamdi Bey'in üslubunun önceki resimlerinden farklı bir yanını göstermektedir. Bu eser, Osman Hamdi Bey'in Batı sanatının etkilerinden beslendiği ve bunu Osmanlı kültürünün unsurlarıyla birleştirdiği döneme gönderme yapmaktadır. Eser, Türk resminin modernleşme sürecinde öncü bir eser olarak kabul edilmektedir.

Sentaktik (İmgedizimsel) Çözümleme: Osman Hamdi Bey'in "Leylak Toplayan Kız" adlı eseri, 19. yüzyıl Osmanlı ressamlarından biri olan ve Türk tarihinde önemli bir yere sahip olan sanatçının en önemli eserleri arasında yer almaktadır. Eserde, çiçek bahçesi

olduğunu düşündüğümüz bir mekânda leylak toplayan bir kız figürü merkeze yerleştirilmiştir. Bir başka dikkat çekici unsur olarak ahşap oyma, kızıl kahverengi bir pano yatay olarak yerleştirilmiş ve eserin büyük bir kısmını kapsamaktadır ve neredeyse figürün boyuna yakın bir yüksekliktedir. Eserin sağ tarafında çok az bir kısmını gördüğümüz duvar çinilerle kaplıdır. Mora yakın bir mavi renkle ve ince işçilikle resmedilmiştir. Eserdeki kız figürünün beyaz bir giysi üzerine altın rengi döneme uygun bir giysi giydiği görülmektedir. Giysinin yırtmacından altındaki şalvar fark edilmektedir. Giysinin arka kısmı uzun ve yerlere değmektedir. Kıyafetlerindeki detaylar ve saçlarındaki özenli örgülere kadar tasvir edilen kızın güzelliği ve zarafeti dikkat çekmektedir. Bu figür ayrıca saçına kırmızı bir örtü bağlamış ve leylak takmıştır. Sarı ve mor tonlarının ağırlıkla kullanıldığı eserde altın sarısı giysi ve ahşap oyma panonun sarısı turuncuya yakındır. Dolayısıyla kızın kıyafetleri, leylak demetleriyle ve evin dış cephesindeki renkler ile birbirine uyumlu bir kompozisyon oluşturmaktadır. Kız figürünün ayağındaki takunya tarzı ayakkabılarda döneme uygundur. Osman Hamdi Bey, figürü gerçekçi bir şekilde resimlemiştir. Kızın figürü ve diğer unsurlar oldukça gerçekçi ve ince detaylara sahiptir. Kızın giydiği geleneksel Türk kıyafetleri ve leylak demetleri, Osmanlı kültürünü yansıtan önemli detaylardır. Kızın yüz ifadesi, yoğun bir düşünce ve belki de hüzün izlenimi yaratır. Realist yaklaşım, detaylara büyük bir önem verilerek kızın yüz ifadesinin ve elbisesinin ince işlenmesiyle kendini göstermiştir. Eserde yerler fayans ya da parlak mermer tarzıdır ve bu nedenle kız figürünün giysisinin yansıması görülmektedir. Eser bir anın dondurulduğu bir kesitte duruyormuş gibi hissettirir. Bu eser, Realist sanatın anlık bir anı yakalamak amacıyla kullanıldığı bir örnektir.

Semantik (Anlambilim) Çözümleme: Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışına denk gelen dönemde yaşayan Osman Hamdi Bey, muhtemelen bu eseriyle İstanbul'un kaybolan güzelliğine gönderme yapmaktadır. Leylak, Osmanlı İmparatorluğu döneminde İstanbul sokaklarında yaygın bir ağaç türüydü. Bu nedenle eser, eski şehrin doğal güzelliğine duyulan nostaljiyi çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda leylak göstergesi genellikle gençlik, tazelik ve masumiyetin sembolü olarak kabul edilmiştir. Eserdeki kızın elinde tuttuğu leylaklar, genç bir yaşamın ve masum bir ruhun temsilcisi olabilir. Eserde leylak göstergesinin, geçmişe duyulan özlemi veya nostaljiyi de sembolize ettiği düşünülmektedir. Bu bağlamda eserdeki sahne geçmiş dönemlere veya anılara bir gönderme olabilir. Aşk ve romantizmin sembolü olarak da leylak kullanılmış olabilir. Kızın leylak toplaması, romantik bir tema veya aşkın güzelliğini ifade edebilir. Leylak Toplayan Kız, Osmanlı Devleti'nin modernleşme çabalarına ve batılılaşma sürecine de gönderme yapmaktadır. Sanatçı bu temayı kızın

modern kıyafetlerini batı tarzı ile vurgulamıştır. Eserde kullanılan mor renk göstergesi, gizemli bir aura yaratarak izleyiciyi "Leylak Toplayan Kız"ın iç dünyasına götürmektedir. Mor tonları esere çarpıcı bir görsellik kazandırırken aynı zamanda duygusal bir atmosfer de yaratmıştır. Tablonun genelindeki pastel renkler ve yumuşak fırça darbeleri Rokoko tarzını yansıtmıştır. Mor renk genellikle hayal gücünü, yaratıcılığı ve düşsel duyguları temsil eder. Bu nedenle Osman Hamdi Bey'in resminde mor rengi kullanılarak resme duygu ve mistisizm katmış olabilir. Genel olarak Osman Hamdi Bey'in Leylak Toplayan Kız adlı tablosundaki mor renk duygusal, manevi ve mistik anlamlar içermektedir. Bu renk seçimi tablonun ruh haline ve temasına uyum sağlarken, Leylak Toplayan Kız'ın zarafetini ve iç dünyasını da vurgulamaktadır. Osman Hamdi Bey'in "Leylak Toplayan Kız" adlı eserinde kızın saçındaki kırmızı örtü, aşkın sembolü olarak yorumlanabilir. Kız figürün duygusal ya da romantik bir ilişki içinde olduğuna işaret edebilir. Aynı zamanda kırmızı örtü göstergesi özgürlük, tutku, farklılık veya kısıtlamalardan kaçış gibi anlamları da içerebilir. Kırmızı renk, genellikle duygusal, enerjik ve güçlü duyguları ifade etmek için kullanılan bir renk olarak bilinir. Bu nedenle, kırmızı örtü, kızın duygusal dünyasının daha zengin ve karmaşık olduğunu göstermek için kullanılabilir. Kız figürün giydiği sarı elbise göstergesi ise genellikle masumiyetin, enerjinin ve gençliğin sembolü olarak kabul edilir. Leylak toplayan kızın sarı elbise giymesi genç ve masum bir karakteri temsil edebilir. Ayrıca Sarı renk canlılık, enerji ve güneş ışığı ile ilişkilendirilebilir. Kız figürün sarı elbise giymesi onun enerjik ve canlı bir kişiliğe sahip olduğunu gösterebilir. Kızın doğadan gelen enerjiyi yansıtacak şekilde sarı bir elbise giymesi ile eserde doğa teması pekiştirilebilir.

Mekân göstergesi olan çini, Osmanlı İmparatorluğu döneminde yaygın olarak kullanılan bir dekorasyon malzemesi olup genellikle saraylarda, camilerde ve zengin evlerinde tercih edilmiştir. Dolayısıyla eserde kullanılan çiniler, zenginliği, lüksü ve gösterişi simgelemektedir. Aynı zamanda Osmanlı'nın estetik anlayışını da yansıtmaktadır. Çinilerin aynı zamanda estetik bir anlamı da vardır. Leylak toplayan kızın tuttuğu leylak buketiyle uyumlu renk ve desenlerle süslenen çiniler, görsel güzellik ve şıklık sunmaktadır. Dolayısıyla çiniler estetik ve sanatsal bir anlam da ifade etmektedir. Son olarak çiniler zamana meydan okuyan bir özelliğe sahiptir. Çiniler uzun yıllar dayanabildiği gibi geçmişten günümüze kadar da korunabilmektedir. Bu durumda eserde çini kullanımı geçmişle günümüz arasındaki bağlantıyı, tarihin sürekliliğini ve değerlerin aktarımını simgelemiş olabilir. Ahşap oymalar ise eseri zenginleştirmiş, derinlik ve estetik bir görünüm kazandırmaktadır. Osman Hamdi Bey, bu ahşap oymalar aracılığıyla Osmanlı

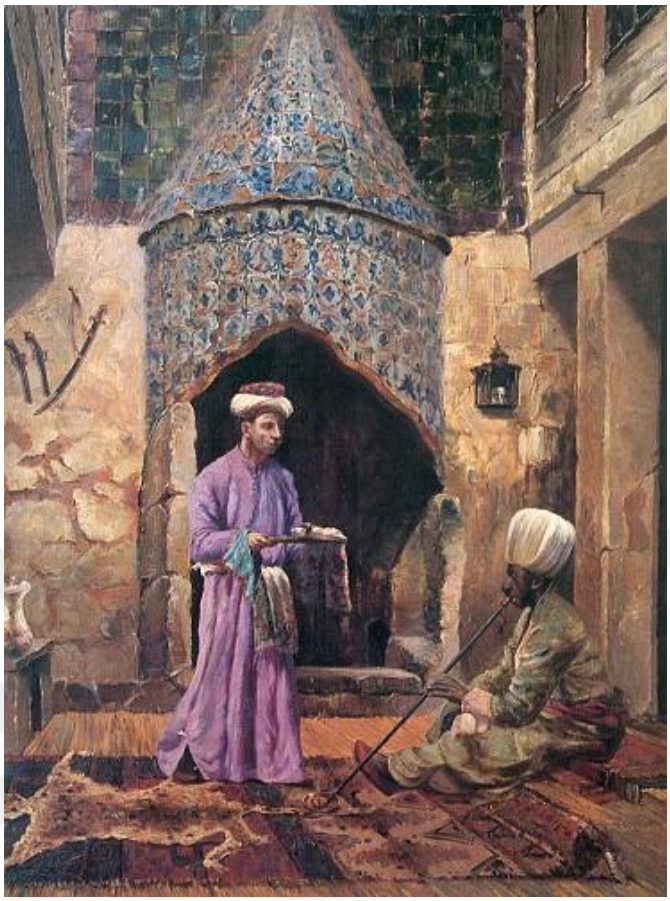
İmparatorluğu'nun geleneksel sanatından esinlenerek Türk kimliğini ve kültürünü aktarmaktadır. Aynı zamanda sanatçının işçiliğini ve sanatsal becerilerini öne çıkarmak için kullanılmıştır.

Leylak toplamak, sanatçının zihnindeki mutluluk anlarını ifade etmektedir. Bu nedenle Leylak Toplayan Kız, Osmanlı Devleti'nin modernleşme sürecine ve kaybolan doğal güzelliklerine gönderme yapan sembolik değeri olan bir eserdir. Çarpıcı görsel güzelliği ile Osman Hamdi Bey'in bu eseri Türk sanatının en önemli örneklerinden biridir.

Gösterge	Çiçek	Nesne	Renk	Nesne	Nesne
Gösteren	Leylak	Kırmızı örtü	Mor	Sarı elbise	Çini
Gösterilen	Gençlik, tazelik ve masumiyet	Aşkın sembolü, özgürlük, tutku	Duygusal, manevi ve mistik	Enerjik ve canlılık,	Zenginlik, lüks ve gösteriş

Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme: Leylak toplamak gibi basit bir aktivite, bir kızın özgürce yapabileceği aktivitelerden biri değildir. Bu nedenle kızın yalnızlığından ve iç dünyasından birçok sonuç çıkarılabilir. Bu resimde mor ve sarının zıtlığından bir denge oluşturmak için bu renkler kullanılmıştır. Sonuç olarak "Leylak Toplayan Kız" adlı eser, Osmanlı toplumunda kadına getirilen kısıtlamaların insan psikolojisi üzerindeki etkisini yansıtmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde kadınlar toplumun önemli bir parçasını oluşturmaktaydı. Kadınların aile yaşamının temelini oluşturduğu ve bazı kısıtlamalara rağmen Osmanlı kültüründe özel bir yere sahip olduğu düşünüldüğünde Osman Hamdi Bey, bu önemli rolü yansıtmak amacıyla eserlerinde sık sık kadın figürü kullanmıştır. Bu eserdeki kızın yüz ifadesi hüzünlü ve düşünceli görünmektedir. Bu hüzünlü hali, dönemin kadınlarının sorunlarını anlamaya yardımcı olmaktadır.

5.2. Şevket Dağ (1876-1944)



Resim 46. Şevket Dağ, Harem dairesi (1914), 91x65 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: Şimşek, H. (2007). Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri, Sanat Anlayışı) Yüksek Lisanas Tezi, Türk Sanatı Anabilim Dalı.

Şevket Dağ, Türk resim sanatında iç mekanları, natürmortları ve manzaraları betimlemesiyle tanınan bir ressamdır. Realizm ve natüralizm tarzlarını benimsemiştir. Sanat yaşamı boyunca İstanbul'daki camilerin ve tarihi yapılardaki iç mekanları, natürmortları ve manzaraları konu alan pek çok eser üretmiştir. Sanatçının 'Harem Dairesi' adlı eseri bu bağlamda mimarinin ve ince işçiliğin ağır bastığı bir iç mekân çalışmasıdır ve Harem dairesinde çubuk tüttüren Kızlarağası ve hizmetlisini konu almaktadır.

Sentaktik (İmgedizimsel) Çözümleme: Harem ağası veya Darüssaade ağa olarak da bilinen Kızlarağası, Topkapı Sarayı'nın harem dairesinden sorumlu Osmanlı İmparatorluğu'nda padişah ve sadrazamdan sonra gelen en yüksek siyahi memurdur. Şevket Dağ bu eserinde, çinili ocağın yer aldığı yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu boşlukta yerde oturan kızlarağası ve elinde tepsiyle hizmet etmek için orada bulunan uşağı karşı karşıya getirmiştir. Her biri doğal hareketlerle verilen figürler, yüz ifadeleri, vücut oranları ve giysi

kıvrımlarının en çarpıcı hacmiyle sanatçının özgün yorumunun göstergeleridir. Eserde arka planda bulunan çinili bir ocak bulunmaktadır. Turkuaz çinilerle dekore edilmiş ocak ve arka plandaki çiniler, ocaktan gelen parlak kırmızı ışıktan dolayı ışık ve gölge kontrastını göstermektedir. Şevket Dağ, eserlerinde detaylara büyük önem verir ve nesneleri gerçekçi bir şekilde resmeder. Esere ilk bakıldığında mor kıvrımlı giysisiyle elinde tepsi tutan uşak dikkat çekmektedir. Daha sonra gözlerimiz yerde oturan kızlarağasına yönelmektedir ki uşağın yüzü ve bakışları da bu yöndedir. Eserde bulunan diğer unsurlara bakıldığında yerde harem ağası ve kızlarağasının ayaklarının altında halı ve post bulunduğu görülmektedir. Duvarın sağ tarafında asılmış şekilde bir kandil bulunmaktadır. Sol tarafında ise hançerler mevcuttur. Harem ağasının elinde mavi bir mendil ve kızlarağası elinde bir çubuk tutmaktadır. Eserde masanın üstünde sürahi göze çarpmaktadır.

Semantik (Anlambilim) Çözümleme: Harem ağasının giydiği mor elbise göstergesi, harem ağasının ayrıcalıklı bir konumda olduğunu ve muhtemelen sarayın veya harem bölgesinin yöneticisi olduğunu ifade etmek için kullanılmış olabilir. Ayrıca mor renk, aynı zamanda gizemli ve etkileyici bir atmosferi de çağrıştırmaktadır. Bu da harem ağasının karakterinin veya pozisyonunun sıradışı veya dikkate değer olduğunu vurgulamaktadır. Harem ağasının elinde mavi bir mendil vardır ve mavi renk sanat tarihinde genellikle huzur, dinginlik ve sakinlik ile ilişkilendirilir. Harem ağasının mavi bir mendil taşıması, onun liderlik pozisyonunu veya otoritesini sakin bir şekilde kullanma veya haremdeki düzeni sağlama amacını taşıdığını gösterebilir. Aynı zamanda mavi renk, haremdeki dengeyi koruma veya huzur ortamını yaratma isteğini sembolize edebilir. Kızlarağasının elindeki çubuk göstergesi otoriteyi kontrol veya liderlik sembolü olarak kullanılabilir. Bu gösterge kızlarağasının pozisyonunu ve gücünü temsil etmektedir. Duvarda asılı olan kılıçların gösterge anlamı kızlarağasının harem ve sarayı koruma görevini üstlendiğini ifade edebilir. Bu, onun haremdeki kişileri veya mekânı tehditlere karşı savunma amacını taşıdığını gösterebilir. Aynı zamanda kılıçlar, kızlarağasının gücünü ve otoritesini, düzeni koruma yetisine sahip olduğunu gösterebilir. Eserde masanın üstünde duran sürahi göstergesi cömertlik, ikram ve misafirperverlik sembolü olarak kullanılabilir. Duvarda asılı olan kandil ise kızlarağasının bilge, aydınlanmış veya bilinçli bir karakteri temsil ettiğini gösterebilir. Işık, bilgelik ve aydınlanma, karanlığın sembolize ettiği cehalet veya belirsizlikle karşıtlık oluşturabilir.

Eserde yerde bulunan bir diğer gösterge olarak halı, Türk kültürünün derin köklerine dayalı önemli bir el sanatı geleneğini temsil etmektedir. Halılar, geleneksel olarak zenginlik ve lüksün bir sembolü olarak kabul edilir. Özellikle el dokuma halılar, el emeği ve özenle yapılırlar ve bu nedenle değerli objelerdir. Şevket Dağ bu eserinde halı kullanarak Türk kültürünün geleneklerine ve kökenlerine vurgu yapmaktadır. Eserde gördüğümüz bir başka gösterge ise halının üzerine serilmiş hayvan postudur. Tarihsel olarak, nadir veya değerli hayvan postları, güç ve zenginlik sembolü olarak kabul edilmiştir. Özellikle krallar, soylular ve zengin sınıf, bu postları giyerek veya süs eşyası olarak kullanarak sosyal statülerini ve zenginliklerini vurgulamışlardır. Bazı savaşçı topluluklar, savaşçı cesaretini sembolize etmek için belirli hayvan postlarını kullanmıştır. Postlar, savaşçıların savaş alanında gösterdiği cesareti ve üstünlüğü simgeler. Sanatçının el emeği değerli bir halının üzerine hayvan postu sererek zenginlik ve gücü sembolize etmeye çalıştığı düşünülebilir.

Gösterge	Nesne	Renk	Nesne	Nesne	Nesne	Nesne
Gösteren	Çubuk	Mor / Mavi	Kılıç	Sürahi	Kandil	Hayvan postu
Gösterilen	Otorite veya denetim	Yöneticilik, ayrıcalıklılık/ Huzur, dinginlik ve sakinlik	Koruma, savunma, güç, otorite	Cömertlik, ikram ve misafirperverlik	Işık, bilgelik ve aydınlanma	Güç ve zenginlik, Cesaret ve üstünlük

Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme: Tabloda çoğunlukla kahverengi ve toprak tonları kullanılmıştır. Bu renkler karakterin sakin ve huzurlu bir atmosferde olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca gölgeler kullanılarak derinlik hissi elde edilmiştir. Kompozisyon olarak figür ve çevresindeki nesneler görüntüye dikkatlice yerleştirilmiştir. Bu düzenlemeler sayesinde resme bakanların gözleri doğrudan Kızlarağası figürüne yönlendirilmektedir. Figürün etrafında yer alan objeler Kızlarağası'nın yaşadığı ortamı temsil etmektedir. Düşünsel mesajlar olarak, resimde huzur, düşünce ve kişisel içsel yolculuk gibi kavramlar ön plana çıkmış olabilir. Kızlarağası'nın elindeki çubuk, dalgın ifadesi ve hareketi, meditasyonun veya içsel bir yolculuğun işareti olarak yorumlanabilir. Ayrıca figürün genel duruşu ve etrafındaki objeler, zenginlik duygusunu çağrıştırırken, iç huzur ve sükunetin önemini vurgulamaktadır.

5.3. İbrahim Çallı (1882-1960)



Resim 47. İbrahim Çallı, Nü (Şark Köşesinde Çıplak), TÜYB, 117x172 cm, Özel Koleksiyon.
Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, "İbrahim Çallı", Türk Ressamları Dizisi-2, s.194, Yapı Kredi Yayınları

Ressam İbrahim Çallı, Türk resim sanatında önemli bir yer tutan bir sanatçı olarak görülmektedir. 20. yüzyılın başlarında etkili olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurucusu ve Türkiye'nin modern resim sanatının öncülerinden biridir. Çallı, geleneksel Türk resim sanatına olan bağlılığını korurken, batılı etkileri de sanatına yansıtmıştır. Yapıtlarında genellikle doğa ve manzara resimlerine yer vermiştir. Ayrıca, Türk tarihi, halk yaşamı ve figüratif portreler de önemli temaları olmuştur. Resimlerinde duygu ve anlatım gücü yüksek bir tarz sergilemiştir. Sanat tarihindeki yeri oldukça değerlidir. Çallı, Türkiye'de modern resim sanatının gelişiminde ve batılılaşma sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca, öğretmenliği ve öğrencileri aracılığıyla Türk resim sanatının yaygınlaşmasına da katkıda bulunmuştur. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Türk resim sanatında dönüşüm ve yenilenme hareketlerinin en önemli figürlerinden biri olarak kabul edilir.

Paris'te L'Ecole des Beaux Arts'ta Fernand Cormon'un atölyesinde eğitim gören Çallı, Fransız empresyonizminden etkilenerek dış mekanlarda canlı renkler, gün ışığında doğal manzaralar, nü ve portreler üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu bakımdan Batı'daki resim anlayışımızı kökten değiştiren bir cesaret göstermiştir. Bu nedenle ülkemizin yeni döneminin temsilcisi haline gelmiştir (Dağlı,2021:494). İbrahim Çallı'nın şark köşesinde Çıplak adlı tablosu tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olup boyutu 117x172 cm'dir.

"Şark Köşesinde Çıplak" isimli eser 5 Kasım 2006'da Alif Art tarafından, 2010 yılında da Nü adıyla Antik A.Ş. tarafından açık arttırmayla satışa çıkarılmıştır. Bu parça muhtemelen 1920'lere ait bir tablodur. Ancak esere ulaşmak ve fotoğraflamak mümkün olmadığından eseri ve imzasını daha detaylı incelemek mümkün olamamıştır. (Güler,2014:241)

Sentaktik (İmgedizimsel) Çözümleme: Eserin tam ortasında kadın figürü çıplak şekilde yatakta yatmaktadır. Yatağın üstünde parlak kırmızı bir örtü serilidir. Duvarda mor rengin tonlarının hâkim olduğu motiflere sahip bir kilim asılıdır. Yine aynı renkte fakat biraz daha koyu tonlarda yatağın üzerinde kalp şeklinde mor bir yastık bulunmaktadır. Kadın figürün yatarken sırtına dayadığı yeşil tonlarda bir yastık daha mevcuttur. Kadın figürünün uzandığı divanın veya koltuğun mor ve turuncu renklerin kullanıldığı Türk motifleri ile bezenmiş olduğu görülmektedir. Eserde mekân yatak odası gibi gözükmektedir. Kadın figürün çıplaklığını elindeki bileklikle bozmaktadır ve elini göğüsüne koyarak bilekliği ön plana çıkarmaktadır. Ayaklarını çapraz yapıp dizlerini kıvırmış bir şekilde yatan kadın figürünün yüz ifadesi donuk bir şekilde resmedilmiştir. Fakat yüzündeki bol sürülmüş allık ve saçlarının dolgunluğu onu daha canlı göstermeyi sağlamıştır. Eserin sağ tarafında görülen tahta trabzan mekânın dışarı açılan kısmını oluşturmaktadır ancak herhangi yapı veya ağaç figürü görülmemektedir. Sadece kullanılan renklerden gün batımı veya gün doğumu olduğu bununda zamanı anlayabilmemize yardım ettiği söylenebilir. Bu mekân bize sahnenin evin balkon mekânında olduğunun ip ucunu vermektedir.

Semantik (Anlambilim) Çözümleme: Eserde genellikle renklerin sıcak tonları kullanılmıştır. Eserin orta kısmında yatay bir şekilde uzanan kadın figürünün teni bir mermer gibi açık renkte çalışıldığından esere ilk bakıldığında dikkati çekmektedir. Figürün çevresinde genellikle kullanılan Türk motifli örtüler detaylı çalışılmamış sanatçı izleyicinin gözünün tamamlaması için bırakmış gibidir. Eserde mor renk genellikle örtülerde ve sol üst köşeden sağ alt köşeye diyagonal bir denge ile yerleştirilmiştir. Çalışmanın ana unsurlarından biri "şark köşesi"dir. Şark kelimesi Doğu veya Doğu kültürünü ifade ederken, köşe kelimesi sınırlı ve izole bir bölgeyi ifade etmektedir. Eserdeki ana unsurların bir diğeri de kadın figürdür. İbrahim Çallı'nın Şark Köşesinde yer alan çıplak resimdeki çıplak kadın göstergesi, genellikle sanatsal bir ifade ve estetik amaç taşır. Çıplaklık, sanatta temel bir görsel ifade ve insan bedeninin doğal güzelliğinin bir yansıması olarak kabul edilir. İbrahim Çallı döneminde baskın olan Oryantalizm akımından etkilenmiştir. Bu akım, Batılı sanatçıların Doğu'da yaşam ve kültürünü tasvir ettiği bir sanat akımıdır. Bu çerçevede,

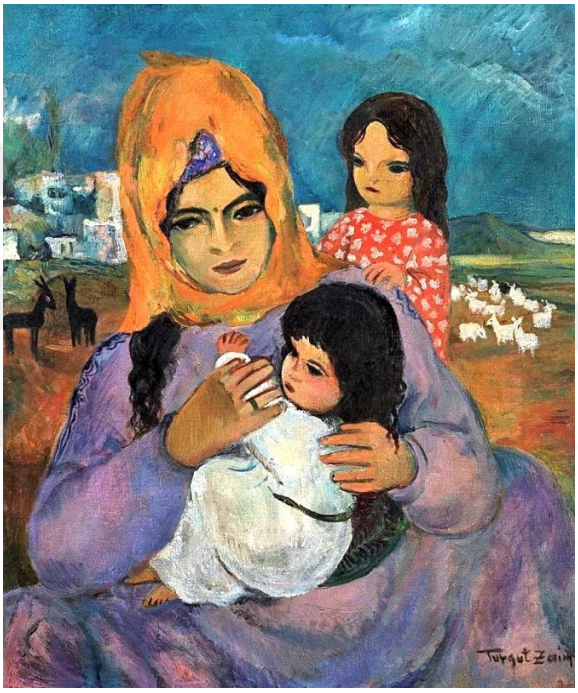
Çallı'nın Şark Köşesindeki çıplak kadın figürü, genellikle Doğu'nun egzotik ve gizemli havasını temsil etmek için kullanılır. Öte yandan, çıplaklık aynı zamanda insan bedeninin kırılganlığını, güzelliğini ve duygusal durumunu ifade etme yöntemi olarak da kullanılabilir. Bu nedenle, Çallı'nın resmindeki çıplak kadın figürü, bir tür duygusal anlatım ve insanın iç dünyasını yansıtma amacı taşıyor olabilir. Eserde yatağın üzerine serili kırmızı örtü genellikle eserdeki tutkulu aşkı, cinselliği, şehveti ya da erotik bir atmosferi temsil eder. Bu durum kadın figürünün vücudunu daha da vurgular ve böylece resmin duygusal ve cinsel bir yanının olduğunu göstermektedir. Duvarda asılı mor halı göstergesi bir tür duvar süsü veya dekorasyon olarak da düşünülebilir. Bu durumda, resmin estetik bir tercih veya kompozisyon unsuru olduğunu düşünebiliriz. Bilezik göstergesi genellikle bir kadının şehvet veya cinsellikle bağlantısını temsil eder. Bilekliğin bir kadının vücudunda erotik bir sembol olarak kullanılmış olabileceği düşünülebilir. Başka bir deyişle bu bileklik, resmin içerdiği cinsel çağrışımları arttırmak amacıyla kullanılmış olabilir.

Gösterge	İnsan	Nesne	Nesne	Nesne
Gösteren	Çıplak Kadın	Bilezik	Kırmızı örtü	Mor halı
Gösterilen	Insan bedeninin kırılganlığını, güzelliğini ve duygusal durumu yansıtır.	Cinsel çağrışımları arttırma amaçlıdır.	Tutkulu aşk, cinsellik, şehvet	Estetik bir tercih veya kompozisyon unsuru

Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme: İbrahim Çallı'nın şark köşesinde çıplak resimlerini incelediğimizde, eserdeki çıplak figür birkaç farklı şekilde yorumlanabilir. Bu yorumlardan biri, Çallı'nın insan bedenini estetik bir şekilde betimlemeyi hedeflediği düşüncesidir. Ressamın bu figürleri, güzelliklerini ve insan vücudunun formunu vurgulamak amacıyla kullanmış olabileceği düşünülebilir. Çallı'nın şark köşesindeki çıplak resimlerinin, Osmanlı İmparatorluğu döneminde cinselliği, gücü veya diğer sembolik anlamları temsil etmek için kullanılmış olabileceği de düşünülebilir. Osmanlı sanatında çıplak figürlere sıklıkla görülür ve bazen din, bazen cinsellik veya güç gibi farklı sembolik anlamlar taşımaktadır. Ayrıca, İbrahim Çallı'nın zamanının sosyal ve kültürel durumlarını da göz önüne almak önemlidir. O dönemde batı etkisiyle beraber modernleşme süreci hızlanmış ve çıplak resimler daha yaygın hale gelmiştir. Bu bağlamda, Çallı'nın çıplak resimlerinin de modernleşmeyle ve batı etkisiyle ilişkili olabileceği düşünülebilir.

Yapısal olarak resmin kompozisyonu dikkat çekicidir. Renkler ve parlak vurgular duygusal bir atmosfer yaratır. Kadın bedeni bej tonlarında detaylandırılmıştır. Kadın figürün vücudunda ona bir mistisizm havası veren beyazımsı tonlar vardır. Tablonun renk paleti ressamın duygusal durumunu yansıtmaktadır. İbrahim Çallı'nın fırça darbeleri ve renk kullanımı tablonun genelinde dikkat çekici bir enerji yaratmaktadır. Edebi açıdan bakıldığında "Şark Köşesinde Çıplak" eseri, kendini keşfetme, kadınlık gibi temaları ele alan bir tablodur. Kadın figürün çıplaklığı onun iç dünyasını ifade etmektedir.

5.4. Turgut Zaim (1906-1974)



Resim 48. Turgut Zaim, Anadolu Betimlemesi (1940), 58x51 cm, Tuval üzerine yağlı boya, E.Y: https://sanattarihiplatformu.com/yoresel-turk-resminin-kurucusu-turgut-zaim444.html E.T: 25 Haziran 2023.

Turgut Zaim geleneksel halk sanatını ve temalarını yeniden yorumlayan bir yaklaşım sergilemiştir. Bu dönemde Turgut Zaim kendi üslubunu yaratmış ve döneminin tanığı olarak Anadolu insanının yaşamını resimleriyle eserlerine yansıtmıştır. Resimlerinde yerel geleneksel bağlarını yumuşatarak Batı ile Doğu'yu kendi anlayışında harmanlamış ve özgün eserler ortaya koymuştur.

Sentaktik (İmgedizimsel) Çözümleme: Eserin büyük bir kısmını kadın figürü ve onun giydiği mor kıyafet kaplamaktadır ve esere bakıldığında ilk dikkati çeken unsurdur.

Kadın figürünün başında turuncu bir eşarp vardır ve tam yüzünün orta kısmından içindeki yine mor olan bir başka eşarbın ya da örtünün bir kısmı gözükmektedir. Sanatçı burada turuncu ve mor renklerle ön planda bir kontrastlık yakalamıştır. Kadın figürü eserde yerde bağdaş pozisyonunda oturmakta ve kucağında beyaz elbiseli küçük bir kız çocuğunu tutmaktadır. Kadının arka tarafında kırmızı üstüne beyaz desenli elbise giymiş daha büyük bir kız çocuğu sol elini kadının omzuna atmıştır. Eserin arka planında ve kadın figürünün bize göre sağda kalan kısmında uzaktan bir koyun sürüsü resmedilmiştir. Koyunların arka tarafında ve eserin üst kısmında yeşil dağlar ve mavi gökyüzü dikkatimizi çekmektedir. Ortada ve büyükçe resmedilmiş kadın figürünün sol tarafında resmedilen beyaz küçük evlerden orasının bir köy olduğunu anlamaktayız. Evlerin hemen altında ve koyunlarla aynı hizada iki tane siyah ve keçi olduğu düşünülen hayvanlar resmedilmiştir. Kadın figürü ve biri biraz daha büyük biri daha küçük iki çocuk figürü ile birlikte resimde toplam üç figür bulunmaktadır. Giysilerinden ve ortamdan bu figürlerin arkada resmedilen köyde yaşadıklarını düşünebiliriz. Figürlerin yüzlerinde herhangi bir duygu ifadesi yoktur ancak kadın figürün küçük çocuğu kucaklamasından diğer çocuğun elini kadının omzuna koymasından şefkat ve annelik duygularını sezmekteyiz. Turgut Zaim bu eserinde karanlık ve puslu renkler yerine canlı renkler kullanmayı tercih etmiş ve ince detaylarla değil izlenimci bir etkiyle köy hayatını bize yansıtmıştır.

Semantik (Anlambilim) Çözümleme: Turgut Zaim'in Anadolu'yu ve Anadolu kadınını resmeden bu tablosu, sanatçının Anadolu'nun doğal ve kültürel dokusunu sunmaya çalıştığı bir tablodur. Eserde geniş bir Anadolu köyü manzarası bulunmaktadır. Köyün genelinde tarlalar, bahçeler ve yeşil alanlar görülebilmektedir. Bu tarla ve bahçeler Anadolu'nun tarım ve toprakla bağlantısını temsil etmektedir. Anadolu'nun ekonomisi tarıma dayalı olduğundan bu detay, halkın geçimini ve yaşam tarzını yansıtmaktadır. Aynı zamanda bu unsurlar Anadolu'nun coğrafi özelliklerini ve doğal çeşitliliğini yansıtmaktadır. Resmin merkezinde yer alan kadın figürünün bir Yörük kadını olduğu düşünülmektedir. Yörük kültüründe, kadınların mor renk elbise giymesi gelenektir. Mor rengin anlamı genellikle kadının evli olduğunu ve ailesine ait olduğunu gösterir. (Öztürk, 2020). Bu geleneğe göre kadın evlendikten sonra mor elbise giymeye başlar. Mor renk aynı zamanda sadeliğin, zarafetin ve ciddiyetin sembolü olarak kabul edilir. Bu nedenle Yörük köylerindeki mor renkli kadınlar genellikle evli, saygın ve toplumda önemli bir konumdadır. Renk paleti, resmin duygusal ve sembolik anlamını vurgulamak için kullanılmıştır. Sıcak renkler (kırmızı, turuncu, sarı) Anadolu'nun sıcak iklimini ve enerjisini, yeşil ve mavi tonları

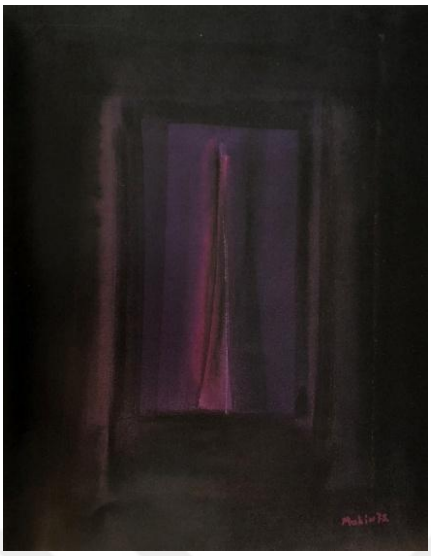
ise doğayı ve bereketli toprakları yansıtmaktadır. Tüm bu unsurların bir araya gelmesiyle Turgut Zaim, Anadolu betimlemesi resmi ile Anadolu'nun doğal güzelliklerini ve insan yaşamını yansıtarak izleyiciye güçlü bir duygu ve anlam deneyimi sunmayı amaçlamıştır. Eserde renklerin kontrastı canlı ve net bir şekilde verilmektedir. Zaim, genellikle sıcak ve soğuk renklerin kontrastını kullanarak derinlik ve perspektif yaratmıştır. Örneğin mavi ve yeşil tonları uzaklık ve serinlik hissi yaratırken, turuncu, kırmızı ve sarı tonlar görünür detayları ve hareketliliği öne çıkarmaktadır. Perspektif olarak ise kadını diyagonal bir hat üzerine yerleştirmiş ve arkadaki küçük çocukla dengeyi sağlamıştır. Sanatçı eserde renk kullanımının yanı sıra kontrasta da önem vermiştir, ışık ve gölge efektlerini ustaca kullanarak resme derinlik ve hacim katmıştır. Derinlik hissi yaratmak için perspektif çizgilerini kullanmıştır, tarla gibi uzun bir düzlemi temsil eden bir çizgidir ve gerçekte olduğu gibi nesnelerin uzaklaştığını hissettirmiştir.

Anadolu betimlemesi resminde bir başka gösterge olarak çizilen koyunlar, Anadolu'nun doğal ve pastoral yaşam tarzını temsil etmektedir. Koyunlar, Anadolu'nun ova ve meralarında otlayan, geleneksel tarım ve hayvancılıkta önemli rol oynayan hayvanlardır. Dolayısıyla koyun, esere katılarak Anadolu'nun doğal ve pastoral ortamını vurgulamaktadır ve yerel yaşam biçimini temsil etmektedir. Aynı zamanda koyunlar Anadolu'nun zengin kültürel mirasının bir parçasıdır ve görsel sembolizm aracılığıyla gönderme yapılmaktadır. Turgut Zaim'in Anadolu betimlemesi resmi bir anlatıcı resmi değildir. Tam tersine bu tür tasvirler gerçekçi ve dışavurumcudur. Resmi betimleme, nesneleri mümkün olduğu kadar gerçekçi ve nesnel bir biçimde tasvir ederken, dışavurumcu betimlemede resimde sanatçının duygularını ve iç dünyasını yansıtmaktadır. Anadolu betimlemesi, Anadolu'nun doğasını, insanlarını ve kültürel unsurlarını içeren geniş bir tasvirdir ve gerçekçi bir yaklaşım kullanılır. Aynı zamanda sanatçının duygusal ve içsel deneyimlerini dışavurabilir. Dolayısıyla Anadolu betimlemesi gerçekçi ve dışavurumculuk unsurlarını birleştiren bir yaklaşımı temsil etmektedir.

Gösterge	Tarla ve bahçeler	Nesne	Renk	Renk	Hayvan
Gösteren	Tarla ve bahçeler	Mor elbise	Sıcak tonlar	Soğuk tonlar	Koyun
Gösterilen	Ekonomi tarıma dayalı, coğrafi özellikler ve doğal çeşitlilik	Kadının evli olduğunu ve ailesine ait olduğunu gösterir. Evli, saygın ve toplumda önemli bir konumdadır	Sıcak iklim ve enerjisi	Doğa ve bereketli topraklar	Doğal ve pastoral ortamını vurgulamaktadır

Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme: Resmin atmosferi sıcak ve samimi bir duygu yaratıyor. Anadolu'nun doğal ve kültürel zenginliği, tablodaki karakterlerin sakinliği ve etrafa yayılan huzur, izleyiciye yerel atmosferi hissettirir. Resimdeki figürler ve doğal unsurlar, gerçeğe uygun çizilmiş çizgilerle oluşturulmuştur. Fırça darbelerinin bazen bir kabarıklık ve doku hissi yaratmak için kullanıldığı da görülebilir. Sıcak renklerin hâkim olduğu görülmektedir. Turuncu, sarı ve kahverengi tonları çokça kullanılmıştır. Anadolu doğasının sıcaklığını ve samimiyetini yansıtan bu renkler, atmosfere derinlik ve canlılık katmıştır. Sonuç olarak Doğanın güzelliği, köylü yaşamı ve kültürel miras tablonun ana konularını oluşturmaktadır, renkler ve kompozisyon bu konuları desteklemektedir. Anadolu'nun zengin ve çeşitli yapısını ve yaşam tarzını yansıtan tablo, izleyiciye bölgenin büyüsünü aktarmaktadır. Anne sevgisi ve şefkati Anadolu'nun kırsal kesimine ait olduğu tahmin edilen bir ortamda gerçekleşmektedir. Bu durum Anadolu toplum yapısında aile bağlarının güçlü olduğunu ve sevginin önemli bir değer olduğunu göstermektedir. Anne çocuk arasındaki bağın gücü resmin detaylarına yansımaktadır ve bunu izleyene hissettirmektedir Turgut Zaim'in eseri Anadolu betimlemesi, anne-çocuk ilişkilerini vurgulamaktadır. Tablonun odak noktası anne sevgisi ve şefkati olmakla birlikte aynı zamanda sosyal bağları ve doğayla olan ilişkiyi de yansıtmaktadır. Dolayısıyla resim, Anadolu değerlerini ve insanların birbirleriyle olan sevgi dolu ilişkisini temsil etmektedir.

5.5. Mübin Orhon (1924-1981)



Resim 49. Mübin Orhon. “İsimsiz” (1978), 38x30cm, Kâğıt üzerine guaj boya, E.Y: Edgü, 2001:59 E.T: 22 Eylül 2023



Resim 50. Mübin Orhon, Mor Soyut (1979) 45x35 cm, Kâğıt üzerine guaj boya, E.Y: Edgü, 2001:59 E.T: 22 Eylül 2023

Mübin Orhon, Türk soyut dışavurumcu ressamıdır ve soyut sanatın önde gelen temsilcilerinden biridir. 1971-1974 yılları arasında kare, dikdörtgen gibi unsurları iki veya tek renk kullanarak, yer yer çizerek veya boyayarak eserlerini üretmeye başlamıştır. Pek çok sanatçıdan farklı olarak resimlerini özgün bir şekilde yaratan, içselleştiren, o dönemin sanat anlayışına kayıtsız kalmayan Mübin Orhon 1976'dan sonra sürecek monokrom dönemi'nde bir pencereden yayılan ışık hüzmeleri görülmeye başlamıştır. Eserlerinde renklerin ve formların etkileyici bir şekilde kullanımıyla dikkat çekmektedir. Tablonun yüzeyini yatay ve dikey fırçayla parçalayarak, renk ve çizginin kombinasyonuyla bir kurgu yarattığı eserlerinde, dinamik ve ruhani bir atmosfere sahiptir. Soyut dışavurumcu resmin ana özelliklerinden biri, sanatçının iç dünyasını ve duygularını renk ve biçimle ifade etmesidir ve Mübin Orhon da bu tarzın bu yönünü vurgulamıştır. Mübin Orhon, "Mor Soyut" ve “İsimsiz” adlı bu iki eserinde morun iki farklı tonunu geniş bir yüzeyde kullanmıştır.

Sentaktik (İmgedizimsel) Çözümleme: Mübin Orhon'un genellikle monokromatik dönemde kâğıt üzerine guaj tekniğinde eserler yaptığı bilinmektedir. Aynı zamanda Resim 48 ve 49’ da mor rengi eklemesinin yanı sıra mor rengin melankolik etkisi de bu dönem tablolarında kendini göstermiştir. Sanatçı eserlerine isim verirken resim 49’da olduğu gibi

bazen kullandığı renkleri bazen de resim 48'de olduğu gibi isimsiz kullanmayı tercih etmiştir. Sanatçının "Mor Soyut" adlı çalışmasına bakıldığında ilk önce resmin büyük bir yüzeyinin mor rengin koyu tonu ile boyandığını görmekteyiz. Ancak bu düz bir boyama değildir, mor rengin ortaya resmin ortasına doğru açıldığı ve tonlama yaptığı dikkat çekmektedir. Esere ilk bakıldığında, bu koyu mor zemin üzerinde, eserin tam ortasında yer alan ve mor rengin pembeye yakın bir tonu ile yapılmış, diklemesine yerleştirilmiş olan bir dikdörtgen kısım izleyicinin dikkatini çekmektedir. Çok net ve kesin sınırlarla belirlenmemiş olan bu diktörtgen bölümün içinde ondanda açık tonda eserin tam ortasında, yukarıdan aşağıya doğru yerleştirilmiş olan uzun bir ünlem işareti görülmektedir.

Genel olarak baktığımızda geniş bir yüzey üzerinde morun iki farklı tonunun kullanıldığını, üçüncü ve dördüncü ton olarak da resmin ortasındaki dikey dikdörtgen alanın ve dikey çizginin kullanıldığı görülmektedir. Bu anlatım Bakırcılar'a göre (2019:136) Orhon'un eserlerini yalın bir anlatım biçimiyle bütünleştirme çabasının sonucudur. Boyayı inceltip hareketli fırça darbeleri arasında yumuşak geçişler sağlayan sanatçının bu eserleri soyut dışavurumcu etkidedir (Germaner, 2008:92).

Semantik (Anlambilim) Çözümleme: Tabloda mor rengin baskın kullanımı dikkat çekmektedir. Mor renk: "Asalet, zenginlik ve lüks duygularını" çağrıştırmaktadır ve hayal gücünü güçlendirmektedir. İnsanlarda "odaklanmayı artıran ve coşku veren" bir renktir. Bu rengi seçen insanlar, Maneviyat, asil ve ağır başlı özellikleri ile karakterize edilmektedir (Kavasoğlu, 2021: 80). İlk gösterge olan koyu mor yoğunluk, tutku, entrika, kaos gibi anlamlara sahip olabilir. Sanatçının, resmin diğer unsurlarıyla birlikte kullandığı koyu mor, belirli bir ruh hali veya duygusal etki yaratmak için seçmiş olabilir. Ayrıca bu renk ciddiyet, güç ve otorite gibi bir anlama gelmekteyken bir diğer gösterge olan morun açık tonu ise genellikle aydınlanma, diriliş ve ruhsal gelişim anlamına gelebilir. Açık mor, zihinsel ve ruhsal sakinliği, meditasyonu, soyut düşünceleri ifade etmek için kullanılabilir. Açık mor oldukça güçlü bir renk olmasına rağmen daha yumuşak ve rahatlatıcı bir his uyandırabilir. Açık morun kullanımı duygusal durumların hâkim olduğu ortamlarda, genellikle meditasyon odaları ve yoga stüdyolarında yaygındır.

Resimde geometrik şekiller vardır ve resmin merkezine konumlanmıştır, izleyicinin dikkatini çekmek istediği noktalar buralar olabilir. Eserin desenleri ve çizgileri karmaşıklık hissini arttırmaktadır. Desenler yaşamın karmaşıklığını ve kaosunu temsil edebilir. İnsan yaşamının karmaşıklığına, zorluğuna ve belirsizliğine bir gönderme olabilir. Orhon'un soyut

resimleri genellikle içsel duygu ve düşünceleri ifade etmek için kullanılmıştır. Tablonun şekil, kompozisyon ve renk kombinasyonu ile birlikte izleyicide farklı duygusal tepkiler ve yorumlar uyandırabilir. Siyah bir ortamdan 3. Boyutta merkeze doğru gelen mor renk izleyiciye bir umuda kaçışı simgeliyor olabilir.

Gösterge	Renk	Renk	Geometrik Şekiller
Gösteren	Koyu Mor	Açık mor	Geometrik Şekiller
Gösterilen	Yoğunluk, tutku, entrika, kaos	Aydınlanma, diriliş ve ruhsal gelişim, zihinsel ve ruhsal sakinlik, meditasyon, soyut düşünceler	İnsan yaşamının karmaşıklığına, zorluğuna ve belirsizliğine bir gönderme olabilir

Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme: Öncelikle "Mor Soyut İsim Tablosu" adlı eserin başlığı, konunun soyut olduğunu ve resmin ana renginin mor olduğunu vurgulamaktadır. Mor, bilinçaltını temsil eden ve gizemli bir atmosfer yaratan bir renktir. Böyle bir durum izleyicide farklı duygusal tepkilere ve görüntünün içeriğini anlamak için bir düşünce zenginliğine neden olabilir. Resmin içeriğine baktığınızda soyut şekiller ve renklerin bir bütün oluşturduğunu fark edeceksiniz. Orhon'un resimlerinde sıklıkla kullanılan geometrik şekiller, düz ve net çizgiler, eserin soyut bir üslupla tasarlandığını gösterir. Renk seçimi görüntünün duygusal etkisini artırır. Mor genellikle sanatta mistisizm, fantezi, yaratıcılık ve ruhsal akışkanlık gibi anlamlara sahiptir. Bu bağlamda morun resmin ana rengi olarak kullanılması izleyicide bir tür meditasyon ya da yaratıcı düşünce sürecini tetikleyebilir. Tablonun soyut formları sırayla bir araya getirilse de düşünce ve fikirlerin anlaşılmasını zorlaştırsa da izleyiciye farklı yorum olanakları sunar. İzleyici, tabloyu bakış açısına, deneyimlerine ve duygularına göre farklı yorumlayabilir. Bu durum resmin edebî anlatımına da katkı sağlamaktadır.

5.6. Ömer Uluç (1931-2020)



Resim 51. Ömer Uluç, Nü, http://www.beyazart.com/v3/?page=basic_search&page_number=15, 2023 E.T: 12 Ekim 2023.

Ömer uluç, 1953 yılında Robert Kolej'den mezun olduktan sonra 1953-1957 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri'nde mühendislik okumuştur. Bu süreç Ömer Uluç'un hayatındaki dönüm noktalarındandır. 1953 yılında mühendislik eğitimini tamamladıktan sonra Nuri İyem'in liderliğindeki Tavanarası Ressamları grubuna katılmıştır. Dönüm noktası ise yine akademiye karşı olan ve Tavanarası Ressamları adlı oluşumda daha liberal bir üslup benimseyen Nuri İyem ile yollarının kesişmesi olmuştur. Atıf Yılmaz, Tavanarası Ressamları adlı gruptan gelmektedir. İlk resimlerini çoğunlukla bu oluşum içerisinde yapmıştır. Bu kolektif yapı onun gelişmesine olanak sağlamıştır. İlk resimlerini bu grupla yapan sanatçı, grubun da temsil ettiği anti-akademik bir resim anlayışına sahiptir. Bu dönemde ilk sergisini 1955 yılında Boston'da açmıştır. 1960'lı yıllarda resim sanatına ve entelektüel anlayışını kaynağa yöneltmeye başlamıştır. Yani Ömer Uluç'un kaynağından hayata dönmesi önemli olmuştur. 1965'te Londra ve Paris'te, 1972-1973'te Amerika Birleşik Devletleri ve Meksika'da, 1973-1977'de Nijerya'da bulunmuştur.

Ressam Ömer Uluç'un Osmanlı çinilerine özel bir ilgisi olmuştur. Osmanlı çini ve minyatürlerine ilgi duymuş ve bu ilgisini eserlerine yansıtmıştır. Mühendislikten tamamen uzaklaşan sanatçı artık tamamen resme yönelmiştir. Afrika'ya gidip gelerek soyut sanat

serüvenini figürlerle sürdürmeye başlamıştır. Yani ontolojik bir farklılık olmadığını düşünerek figüratif bir imaj yaratmıştır. (Artopol, 2022).

Sanatçı hikayesini söyle açıklamaktadır; "Londra'da bir gün altmışlı yıllarda, o günün sanatı ile karşılaştığımda, yaptığım işlerde soyutun jestüel, romantik, lekeci olduğunu düşündüm ve büyük bir bunalımdı bu benim için, "ben ne yapıyorum!" diye. Bir otelde,büyük bir kağıt parçasına kendi adımı yazmaya başladım, "O". Yuvarlak form yavaş yavaş bir desene, bir harekete, bir olaya dönüştü. Bir an her şey silinip gitti. Daha sonra baktığımda orada yaptığım iş, resmimdeki uçuşan formların artık sıkışması ve boğumlar halinde ifade edilmesiydi. "O" bir kopuş olayı idi. Demek istiyorum ki bu yaşadığım sanatımın gelişmesinde belirleyici bir an oldu." "O" formuyla yazıdan, hattan esinlenmekle birlikte "O"yu bu kadar sevmesinin nedenini de arar Uluç ve buna da şöyle cevap verir: "Bu hareketle bir şeyler anlatabileceğimi, bunun bir buluşma olduğunu hissetmiştim. Ama sonradan bir sebep aradım. Hareket boyaya döndüğü zaman, bana neredeyse kozmosun parçası gibi gelen o büyük tuvallerin dilsizliği, sağırlığı içinde ortaya çıktıkları zaman, bu sağınımlar neredeyse kozmostaki sağınımlardı. Hareket onlardan geliyordu. Galaksilerdeki durmadan hareket eden, kendi etraflarında dönen, birbirlerinin etrafında dönen planetler ve yıldızlar, bunlar neyi anlatıyor? Neyi çiziyorlar? Belki birtakım varlıkları çiziyorlar eninde sonunda, sarmalların yoğunlaşmasıyla, sarmalların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan figürler. Kozmos, o boşluk ve oradaki hareketlerle çizilmiş varlıklar, yaratıklar. Öte yandan genetik sarmallar da var. Genetiğin sırrı bu sarmallarda. Daha büyük sarmalların bir mikro yankısı mı bunlar, insandaki sarmallar? Varlığın tüm sırrı burada belki." (Artopol, 2022).

Sentaktik (İmgedizimsel) Çözümleme: Eserde mavi-yeşil tonlarında karışık ve kalın fırça darbeleriyle oluşturulmuş, mekânı belli olmayan bir arka plan resmedilmiştir. Tam merkezinde ise mor tonlarında yine kalın fırça darbeleriyle bir figür resmedilmiştir. Bu figürün kadın figürü olduğunu göğüs kısmındaki kalın fırça darbelerinden ve belli belirsiz yüz ifadesinden anlamaktayız yani sanatçı figürün bir kadın olduğunu fırça darbeleriyle izleyiciye aktarmıştır. Soyut anlatımın etkisiyle, mekân sorunu üzerinde çalışarak figüratif soyutlamaya modern bir yorum katmıştır. Kendini tuval üzerine resim yapmakla sınırlamayan sanatçı, farklı malzeme ve tekniklerle çalışmalarına farklı boyutlar katmıştır. Farklı boya formlarını kullanarak oluşturduğu sarmal şekillerin yanı sıra bu sarmal şekiller kimi zaman yaratık kimi zaman robota dönüşerek izleyicide merak uyandıran, düşündüren eserler ortaya çıkarmıştır (Bakırcılar,2019:98).

Semantik (Anlambilim) Çözümleme: Eserde mavi, yeşil, siyah, gri tonları arka planda kullanılırken, figürde beyaz ve mor tonlarını tercih etmiştir sanatçı. Dolayısıyla arka planın koyu renkler ön plana çıkarmak istediği figürde ise açık renkler kullanarak kontrast oluşturulmuştur. Ayrıca mor rengi sıcak tonları ve arka planda tercih edilen koyu ve soğuk mavi ve gri tonlarıda kontrastlık oluşturmaktadır. Figür dengeli bir şekilde eserin tam ortasına yerleştirilmiştir. Esere hareket kalın fırça darbeleri ile verilmek istenmiştir. Fırça darbelerindeki keskin olmayan vuruşlar eserde yuvarlak hatların egemen olmasına yol açmış olup bu durumun kadın figürüne gönderme yaptığı düşünülmektedir. Eserin adı olan "Nü", hem çıplaklık hem de gerçeklik anlamına gelir. Çıplaklık kavramı, insanın iç dünyasını ve gerçek benliğini ortaya çıkarmayı simgelerken, gerçeklik ise insanın tüm zorlukları ve hayal kırıklıklarıyla yüzleşerek kendi varoluşunu sorgulamasını ifade eder.

Kadın figüründeki mor renk göstergesi, mistik bir anlam taşır ve sıradışı, gizemli ve duyusal bir etki yaratır. Kadın bedeninin mor renkle vurgulanması, estetik bir anlam yükler ve dikkat çekici bir hava oluşturur. Aynı zamanda erotik bir çağrışım da taşıyabilir. Bu yüzden Uluç, eserinde kadın bedenini mor renkle vurgulayarak izleyiciye bu etkileri yaşatmayı amaçlayabilir. Büyük fırça darbeleri ise, genellikle cesur ve kararlılıkla yapılan kuvvetli ve enerjik hareketlere işaret edebilir. Bu fırça darbeleri, sanatçının kendine özgü tarzını ifade eden ve izleyiciye güçlü bir etki bırakan tekniklerdir. Ayrıca büyük fırça darbeleri, hareketin hızını ve dinamizmini vurgulayarak resmin canlılığını artırabilir. Bu fırça darbeleri, coşku ve duygu dolu bir ifadeyi temsil ederken aynı zamanda sanatçının kişisel ifadesini yansıtabilir. Dolayısıyla, büyük fırça darbeleri güçlü, etkileyici ve duygusal bir ifadeyi yansıtırken aynı zamanda sanatçının tarzını ve kişiliğini sergileyen bir göstergedir.

Gösterge	Fırça	Renk
Gösteren	Fırça darbeleri	Mor
Gösterilen	Cesur ve kararlılık, kuvvetli ve enerjik, hareket, hız ve dinamizm	Sıradışı, gizemli ve duyusal

Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme: Resmin kompozisyonu, figürün yerleşimi ve perspektifi, izleyicinin aktif figürü nasıl gördüğünü etkileyebilir. Örneğin, bir görüntüdeki bir karakterin boyutu ve konumu, ona güç veya kırılganlık gibi farklı anlamlar verebilir. Bu eserde figür tam ortada büyük bir şekilde çizilmiştir. Renklerin kullanımı da görüntünün anlamında belirleyici bir faktördür. Örneğin, parlak ve canlı renkler enerji ve

canlılığı ifade ederken, donuk ve koyu renkler üzüntü veya melankoli gibi duyguları uyandırabilir. Mor renk, zihinsel ve ruhsal enerjinin bir birleşimi olarak kabul edilir ve yaratıcılığı, sezgisel bilgiyi ve iç dengeyi temsil etmektedir. Mor renk derin düşünceleri ve manevi yetenekleri ifade etmektedir. Ömer Uluç'un nü eserinde mor renk kullanımı izleyiciyi yaratıcılığa, içsel keşfe ve zihinsel dengeye davet etme amacı taşıyor olabilir. Eser insanın kendisiyle olan içsel yolculuğunu ve gerçek kimliğini keşfetme çabasını anlatmaktadır. İnsanın içsel sorgulamaları ve varoluşsal kaygıları, eserdeki metaforlar aracılığıyla ifade edilir. Örneğin, eserde yer alan karanlık ve boğucu atmosfer, insanın içinde hissettiği karmaşayı ve umutsuzluğu yansıtır.

5.7. Mustafa Ayaz (1938-…)



Resim 52. Mustafa Ayaz. "İsimsiz", 1987.
http://turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/07.jpg, 2023

Mustafa Ayaz'ın sanat anlayışı genel olarak soyut ve deneysel bir yaklaşımla karakterize edilmiştir. Ayaz, eserlerinde genellikle renk ve şekillerin iç içe geçtiği soyut kompozisyonlara odaklanmıştır. Eserlerinde, renkleri ve şekilleri duygusal bir ifade olarak kullanmış ve izleyeni harekete geçiren bir enerji yaratmaktadır. Ayaz'ın eserlerinin sanatsal

ifadesi, halka açık bir mesaj vermek değil, kişisel bir deneyim yaratmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla eserleri herkesin farklı duyguları deneyimleyebileceği bir açıklık ve esnekliğe sahip olmuştur. Ayaz, sanatın bireysel anlamını teşvik ederek izleyiciyi kendi duygusal tepkisine ve yorumuna güvenmeye davet etmektedir. Karakterin önemli olmadığını en önemli şeyin kişinin kendine özgü yorumu olduğunu vurgular ve "anonim değerlerle sanat yapılamaz, özgün değerler olmalı" der. Bir kadını herkesin resmedebileceğini ancak sanatçının onu kendine göre yorumlaması ve sanatıyla barışması gerektiğine dikkat çeken Ayaz, bir sanatçının sadece görseli çizip boyayıp yeniden kurgulayamıyorsa, eserin sadece optik bir form olduğunu söylemektedir (Güneştan,2018:154).

Sentaktik (İmgedizimsel) Çözümleme: Resimde kullanılan kadın figürü olduğunu düşündüğümüz figürü görsel diliyle yaratan sanatçı, birtakım deformasyonlarla çiçeği koklar şekilde betimlemiştir. Eserin fonu koyu renklerle fırça darbeleriyle karıştırılmış şekilde oluşturulmuştur. Kadın figürün saçlarının zemininde beyaz renk ve üstüne mor renk kullanılmıştır. Yüzünün sağ tarafı turuncu-kırmızı arası bir renk tercih edilmiştir. Kadın figürün vücudunun kalan kısımları arka fonla neredeyse aynı tonlarda renklendirilmiştir. Üstünde straplez bir elbise olduğu düşünülmektedir ve boynunda kırmızı tonlarda bir kolye bulunmaktadır. Figür sağ eliyle çiçek buketini tutarken sol eliyle de başka bir çiçeği koklamaktadır. Mustafa Ayaz'ın kişiliğine ve sanatına uygunluğuna örnek olarak boyunun uzaması, ellerin biçimsel deformasyonları, figürün parmakları, yüzdeki parlak turuncu rengin serbest uygulaması sayılabilir (Bakırcılar,2019:99).

Semantik (Anlambilim) Çözümleme: Kadın figürün yüzünün sağ tarafında ateş tonlarında sarı ve kırmızı renkler bulunmaktadır. Günümüzde ateş kavramı; Isıtıcı, yakıcı gibi fonksiyonları bulunmaktadır. Ateşin, maddi özelliklerinin yanı sıra insanların günlük yaşamında bu kadar önemli olması, manevi boyutta birçok fikrin oluşmasını etkilemiş ve dolayısıyla hem dini hem de kültürel alanda birçok inanç ve düşünce uygulamasına yansımıştır. (Maraşlıoğlu, 2018: 5). Türk-Moğol toplumlarının inançlarında çok kutsal kabul edilen ateşin bir ruh olduğuna inanılmıştır. Ayrıca ateşin arındırıcı bir unsur, kötü ruhlara ve hastalıklara karşı koruyucu bir unsur olduğu düşünüldüğü için ona kurbanlar kesildiği de bilinmektedir. Altay Türkleri ve Moğolların dua tasvirlerinde ateş ruhunun otuz ayaklı bir kadın ruhu olduğunu iddia edilmektedir (Çoruhlu, 2002: 49). Eserdeki kadın imgesinin gösterge anlamı ise kadınların toplumdaki rolü, cinsiyet kimliği ve cinsiyet sorunları ile ilgili olabilir. Kadın imajı cinsiyet rollerine bağlı olarak güçlü, bağımsız ve özgür ya da zayıf,

sessiz, reddedilmiş olarak sunulabilir. Bu resimlerin amacı kadının toplumdaki statüsü ve konumuna ilişkin düşünce ve duygular olabilir. Kadın figürün saçındaki beyaz renk günümüz Türkçesinde ak kelimesi ile eşanlamlı kabul edilse de eski Türkçede birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Ak kelimesi genellikle manevi anlamları ifade etmek için kullanılır. Beyaz alın, beyaz yüz gibi tanımlamalar saflığın ve temizliğin işaretleridir (Kundakçı, 2016: 16). Kadın figürün saçındaki mor renk göstergesi ise kadının iç dünyasının derinliklerine gönderme yapabilir ve onun gizli, karmaşık ve çelişkili duygularını temsil edebilir veya cesaretini ve gücünü vurgulayabilir. Eserlerde kadın saçında kullanılan mor renk, kadının güçlü ve bağımsız bir karaktere sahip olduğunu göstermek için kullanılabilir. Mor renk, gerçekliğin ötesine geçmeyi ve hayal dünyasına yolculuğu temsil edebilir. Bir kadının saçındaki mor renk, sanatçının hayal gücünü ve yaratıcılığını yansıtabilir. Zarafet ve asaletin sembolü olarak da kullanılabilir. Kadın figürün saçındaki mor renk onun zarif bir stile sahip olduğunun göstergesi olabilir.

Gösterge	Sarı-kırmızı renk	İnsan	Renk	Renk
Gösteren	Ateş	Kadın	Beyaz	Mor
Gösterilen	Arındırıcı bir unsur, kötü ruhlara ve hastalıklara karşı koruyucu	Güçlü, bağımsız ve özgür ya da zayıf, sessiz, reddedilmiş.	Saflık ve temizlik	Gizli, karmaşık, çelişkili veya cesaret ve güç

Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme: Mustafa Ayaz'ın resimlerinde kadın figürleri genellikle merkezi bir konumda yer almaktadır. Bu Ayaz'ın kadınlara olan ilgisini ve kadının gücüne duyduğu saygıyı yansıtmaktadır. Feminist yaklaşımla da ilişkilendirilebilir. Kadın figürlerini çizgi ve renklerle şekillendiren Ayaz, onlara derinlik ve boyut kazandırmaya özen göstermektedir. Bu teknik kadının karmaşıklığını ve manevi derinliğini yansıtmak için kullanılmış olabilir. Kadın figürü güçlü ve zarif bir tavır sergiler, başı dik ve özgüvene sahiptir. Ayaz'ın kadın resimleri genellikle doğal ve organik unsurlarla tasarlanmıştır. Doğada bulunan çiçekler, bitkiler veya hayvanlar, eserlere sembolik bir anlam kazandırmakta ve kadının doğayla bütünleştiğini göstermektedir. Aynı zamanda yaşam döngüsünü de gösterir ve kadının doğurganlığıyla ilgili olabilir.

5.8. Gülsün Karamustafa (1946-…)



Resim 53. Gülsün Karamustafa, Müebbedin Ranzası (1976)

Toplumsal sorunlar, özellikle de kadın sorunları, Karamustafa'nın sanatsal üretiminin her zaman önemli bir teması olmuştur. Karamustafa, 1960'lı yılların sonlarında akademide okurken içinde bulunduğu siyasi faaliyetler nedeniyle askeri tahkikata uğramıştır. 1971'de kendisi ve kocası, siyasi nedenlerle aranan kişileri barındırmakla suçlanarak kısa bir süre hapse atılmıştır. Kısacası dört duvar arasında olmanın, özgürlüğün kısıtlanmasının ve hapsedilmenin nasıl bir duygu olduğunu kendi deneyimleriyle içselleştirmiş bir sanatçı olmuştur (Orgun, 2018:138). Bu nedenle Müebbedin ranzası adlı eserinde bildiği bir koğuş ortamını kendi gerçekliğiyle esere yansıtmıştır. Gülsün Karamustafa'nın sanat tarzı minimalist ve deneysel olarak tanımlanabilir. Karamustafa eserlerinde genellikle sınırlar, kimlik, göç, modernleşme gibi konuları ele alır. Sanatçı, eserlerinde sade ve temiz bir estetik kullanmakta ancak görsel ve işitsel deneyleri tercih etmektedir. Karamustafa, çeşitli medya

ve tekniklerle çalışsa da en ünlü eserleri arasında enstalasyon, video, fotoğraf ve performans gibi çeşitli disiplinleri kullanmıştır. Sanatçının eserleri çoğunlukla toplumsal konuları ele almakla birlikte kişisel deneyimler de içermektedir.

Sentaktik (İmgedizimsel) Çözümleme: Eserde ilk bakıldığında, açık mor bir zemin üzerinde ve tablonun büyük bir kısmını kaplayan "T" şeklinde bir form dikkatimizi çekmektedir. Bu formun içinde figürler, yataklar ve giysiler olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda eserin de ismi dolayısıyla bu formun ranza olduğu anlaşılmaktadır. Eserin orta ve üst kısmında küçük demir parmaklıklı bir pencere bu büyük ranza formundan sonra dikkatimizi çekmektedir. Ranzanın tam orta kısmında mor yorganlı bir yatak içinde bize göre sol tarafa bakan bir kadın figürü eserin merkezine yerleştirilmiştir. Resimde 6 tane ranza vardır fakat sadece 5 tanesi doludur. Kadınların hepsi düşünceli ve bulunduğu ortamdan memnun olmayan yüz ifadeleri ile betimlenmiştir. Etrafta çarşaflar ve havlular asılıdır. Giysiler hapishane olmasına rağmen düzgün yerleştirilmiştir ve dağınık hiçbir şey bulunmamaktadır. Üst ranzada ve resmin merkezine konumlanmış kadının uzaklara baktığı görülmektedir. Sanatçı bir tek bu kadının örtüsünde ve üstündeki elbisesinde mor rengin açık tonunu tercih etmişken etrafta olan bütün eşyalarda ise koyu renkleri tercih etmiştir. Merkezde olan kadının sağında ve solunda resim, süs eşyası, çiçek gibi objeler vardır. Ranzanın alt ve orta kısmında oturan kadın figürün kafasında beyaz başörtüsü, altında şalvar, ayağında da terlik vardır ve örgü örmektedir. Bu figürün bulunduğu ranza kısmının sol tarafında ranzaya asılı beyaz bir pazar çantası asılıdır. Bu figürün yine solundaki kısımda başka bir kadın figürü başını tek eline yaslamış ve üzgün bir ifadeyle yatmaktadır. Kıyafetinde daha sıcak tonlardan olan turuncu renk tercih edilmiştir. Kadın figürün etrafında hırka, havlu gibi şeyler asılıdır. Yine bu figürün bulunduğu ranza kısmının solunda koyu mavi bir ceket veya hırka asılıdır. Ortadaki figürün sağındaki ranza bölmesindeki kadın figürü yine yatağın içine bir çocuğa sarılmış bir şekilde yatmaktadır ve yüzü gözükmemektedir. Resmin ve "T" biçimli formun orta merkezinde konumlanmış mor giysili kadın figürünün sağ tarafındaki kadın figürü yatağın içinde uyur pozisyonda yatmaktadır. Üstündeki örtüsü siyah renktedir. Başucunda asılı hırka ve torba vardır. Bu figürleri içeren ve eseri oluşturan "T" formunun üst kısmında asılmış birçok giysi görmekteyiz. Bu giysilerin kadınların giysileri olduğu anlaşılmaktadır.

Semantik (Anlambilim) Çözümleme: Resmin ana teması yatak veya ranza üzerine yerleştirilmiş bir dizi nesne olup, sembolik anlatımıyla toplumsal bir mesaj vermektedir.

Eserin üst orta tarafına resmedilen gri parmaklıklı küçük pencere göstergesi bize bu mekânın hapishane olduğunu anlatan tek sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Esere ilk baktığımızda standart bir ranza görmekteyiz ki hapishanelerde yataklar genellikle ranza şeklindedir. Ranzaya daha yakından bakıldığında, ranzada görülen semboller ve nesneler, insan yaşamının geçici doğasını ve ölümün kaçınılmazlığının temsili gibi algılanmaktadır. Ranzada asılı olan poşet göstergesinin anıları temsil ettiği düşünülmektedir. Bu, insanların geçmişte yaşadıkları deneyimlerin hatırasının kendileri ile birlikte getirdiği yükü ifade ediyor olabilir. Ayrıca poşetler günlük yaşamda sıklıkla kullanılan eşyalardır. Bu durum poşetlerin resimde sıradanlık ve alışılmışlığın bir simgesi olarak kullanıldığı anlamına gelebilir. Ranzanın üzerinde asılı olan hırkalar ve kazaklar gösterge olarak mekânın soğuk havasını ve bu mekandaki yaşanmışlığı göstermektedir. Her ne kadar burada kalanlar mahkûm olsalar da bu renkli, çiçekli kazak ve hırkalar onların yaşam sevincini ve umutlarını ifade etmektedir. Cezaevinin karanlık atmosferi, soğuk gri renk ve siyah pencerelerle güçlendirilmiştir. Buna kontrast olarak sanatçı çiçekli çantalar ve rengarenk battaniyelerle bu soğuk atmosfere yaşanmışlık hissi katmaktadır. Ranzanın üzerindeki kitaplar, saatler, mumlar ve portreler gibi nesneler, zamanın geçişini ve insan yaşamının kısalığını yansıtır. "Müebbedin Ranzası" adıyla anlamı güçlendirmektedir. "Müebbedin" kelimesi ölümsüzlük anlamına gelirken, "ranza" ise sıradan ve geçici bir nesneyi ifade eder. Bu şekilde resim, insan yaşamının faniliğine ve ölümün kaçınılmazlığına derinlik kazandırmaktadır. Ayrıca resmin koyu renkleri ve resimde kullanılan chiaroscuro tekniği, dramatik bir etki yaratmaya yardımcı olarak teatral bir atmosfer yaratmaktadır. Mor renk göstergesi, tonlarına bağlı olarak hayal gücünü, asaleti ve depresyonu ifade edebilir. Bazı ülkelerde mor yasın rengidir. Koyu morlar zenginlik ve lüks duygusu verebilir. Açık morlar daha yumuşaktır ve bahar ve romantizmle ilişkilendirilir (Parsa&İşbilen, 2023:1534). Liderliğin, gücün ve egemenliğin sembolü olan mor, obsesif kompulsif bozukluk ve korku tedavisinde sakinleştirici olarak kullanılmaktadır. Magenta'nın zayıflatıcı ve duygusal olarak başkalarına bağımlı olduğu hissi yaratan bir renk olarak bilinmektedir, bu nedenle kronik depresyonu olan hastalar kesinlikle bundan kaçınmalıdır. Hapishane ortamı olmasına rağmen ortamın dağınık olmaması, mor renk kullanılmasıyla ilişkilendirilebilir (Özsezer Kaymak & Ataç & Tekir, 2022: 179). Mor rengi derin bir psikolojik etkiye sahiptir ve birçok zihinsel ve nörolojik hastalarda hastayı sakinleştirmek için tedavi edici olarak kullanılmaktadır. Takıntıların ve korkuların üstesinden gelmeye yardımcı olmaktadır (Yamaner&İmamoğlu, 2018:513).

Eserde ranzalardan başka bir şey olmadığından “T” formunun üst kısmında asılı olan kadınlara ait giysileri bir gösterge olarak ele alırsak, herhangi bir dolap olmadığından kadınların tüm varlıklarını yanlarında taşıdığı, bir nevi dünyalarını yanlarında taşıdıklarını düşünebiliriz. Ve bu dünyalarının temiz ve düzenli olduğunu veya bunu arzuladıklarını ise eserdeki giysilerin ve yatakların düzenli olmasından herhangi bir dağınıklık göremediğimiz için söyleyebiliriz.

Gösterge	Nesne	Nesne	Nesne	Renk	Nesne
Gösteren	Gri parmaklıklı küçük pencere	Poşet	Hırka ve kazak	Mor	Kitaplar, saatler, mumlar ve portreler
Gösterilen	Hapishane	Yaşadıkları deneyimlerin hatırasının kendileri ile birlikte getirdiği yük	Mekânın soğuk havasını ve bu mekandaki yaşanmışlığı göstermek	Sakinleştirmek ve tedavi etmek	Zamanın geçişini ve insan yaşamının kısalığını

Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme: Resimde göze çarpan bir obje olarak bir ranza çizilmiştir. Ranza, hapishane koğuşuna benzeyen bir odada yer almaktadır. Hapishane, hapsedilme ve kısıtlama duygularını yansıtan bir semboldür. Eserdeki özne bir ranza üzerinde yatarken tasvir edilmiştir. Sağ alt köşedeki kadının yatağa uzanmış çocuğu kucaklıyor olması dikkat çekicidir. Hapishanede olmanın ve dört duvar arasında sıkışıp kalmanın ağırlığı hissedilmesinin üzerine bir de hapishanede olmanın ve masum bir çocuk olarak hapishanede kalmanın ağırlığı da eklenmektedir (Heinrich, 2007: 29). Gülsün Karamustafa Türkiye'de yaşayan bir sanatçıdır. Bu görüntü Karamustafa'nın sosyal, kültürel veya politik deneyimlerinin bir yansıması olabilir. Fotoğrafın arka planında 1980'lerde Türk cezaevlerinde yaşanan siyasi zorbalık ve insan hakları ihlallerinden etkilenmiş olabilir. O dönemde pek çok kişi cezaevlerinde siyasi baskılara maruz kalmış, çeşitli zorluklar yaşamış olabilir.



Resim 54. Gülsün Karamustafa, Yılana Karşı (1986), 37.5x22 cm, E.Y: https://archives.saltresearch.org/simple-search?location=&query=yılana+karşı E.T: 13 Eylül 2023

Gülsün Karamustafa'nın "Yılana Karşı" adlı tablosu Türk sanatçının 1986 yılında ürettiği bir eserdir. Resim 52 ve 53'de görüldüğü gibi dua eden Meryem Ana mozaiklerinde olduğu gibi kollarını dirsekten mutlak simetriyle kaldırmaktadır ve kollarını da eşit ölçülerde yanlara doğru uzatmaktadır. Ritüel olan bu hareket, daha sonraki bir döneme ait olmasına rağmen, 12. yüzyılın başlarındaki Ravenna mozaiği veya Blachernae Meryem Ana ikonu ile aynıdır (Şengel, 2002:21). Tabloda yılan imgesi üzerinde durulmaktadır. "Yılana Karşı" adlı tablosu, yılan figürü yardımıyla mitolojik ve sembolik anlamları harekete geçirerek farklı düşünsel katmanları izleyiciyle buluşturmaktadır. Sanatçının eserleri genellikle figürlere verdiği farklı anlamlar ve sembollerle dikkat çekmektedir.



Resim 55. Virgo Orans (our lady in prayer), Ravenna, (12. yüzyıl başları), E.Y: https://saltonline.org/media/files/duskun-ikona_scrd-1.pdf E.T: 13 Aralık 2023



Resim 56. Santa Maria and San Donato (Murano) E.Y: https://www.liturgicalartsjournal.com/2023/07/the-church-of-santa-maria-e-san-donato.html E.T: 13 Aralık 2023



Resim 57. Virgo Orans. E.Y: https://greekcitytimes.com/2022/08/01/august-panagia-month/ E.T: 14 Aralık 2023.

Sentaktik (İmgedizimsel) Çözümleme: Resmin tam ortasına konumlandırılan bir kadın figürü bulunmaktadır. Bu kadın figürün avuç içleri izleyiciye dönük şekilde elleri havadadır ve avuç yılan desenli çizim bulunmaktadır. Resim 52'de Virgo Orans'ın dua eden Meryem ve Resim 53'de Virgo Orans'ın Blakernitissa eserlerinde görüldüğü gibi figürlerde bu duruş şekli tarihte çalışılmıştır ancak Gülsün Karamustafa'nın bu eserindeki karakteri tarihsel benzerlerinden ayıran temel özellik izleyiciye doğrudan bakmamasıdır. Eserdeki kadın figürün vücudu önden çizilmesine rağmen başı yan çizilmiş ve yukarı bakmaktadır. Monokrom ve ön perspektif olarak verilen saç alanı yüzle uyum sağlamamaktadır. Saç, doğrudan izleyiciye doğru bakarken yüzü yukarıya dönüktür (Şengel,2002:22). Kadın figürün elbisesi mor renktedir, kol kısımları biraz daha pembeye yakın bir mor tonunda ve üzerinde yeşil yapraklı turuncu çiçeklerle desen verilmiştir. Figürün kıyafetinin ön gövde kısmında sarının koyu tonunda boyanmış çevresi kahverengi çizgiyle çizilmiş, kocaman yuvarlak gözlere sahip, birbiri içine geçmiş ve ters yönlerde duran iki yılan simgesi bulunmaktadır. Figürün gözleri yukarı doğru bakmaktadır ve yüzü her ne kadar ifadesizde olsa biraz huzurlu gibidir. Saçları ve kaşları simsiyahtır, yanaklarında allık var gibi açık pembe renktedir. Eserin arka planı yeşilin koyu tonu ile dümdüz, ışık ve gölge olmaksızın boyanmıştır, zaman ve mekân belli değildir.

Semantik (Anlambilim) Çözümleme: Kadın figürü yüzünü yukarı kaldırmaktadır fakat bakışları kendisinin ötesinde ve üstünde metafiziksel bir varlığa sabitlenmiş olabilir. Kadın figürün elindeki yılan simgesi ilk bakıldığında kınaya benzemektedir. Kına, Türk inanışlarında kına yakılan canlının seçilmiş kişiyi simgelediğine, ona zarar vermenin uğursuzluk ve felaket getireceğine inanılmaktadır (Karaca & Şar, 2016:33). İnsanlık tarihi boyunca yılan, yeryüzündeki hemen her toplulukta hem olumlu hem de olumsuz niteliklerin simgesi olmuştur. Farklı kültürlerde yılan; Yaşam, ölüm, büyü ve bilgi ile ilişkilendirilmektedir. Türk inanışlarında evin koruyucusunu sıklıkla yılan şeklinde tasvir edilmiştir. Bu nedenle yılanın bulunduğu evin bereketli olacağına ve o yılanın öldürülmeyeceğine inanılır. Bazı halk masallarında tılsımlı yılanlardan bahsedilir; Yılan eti yiyen insanların sihirli güçlere sahip oldukları ve doğanın dilini anlamaya başladıkları söylenmektedir. Bilginin gücünün yılanların sultanı Şahmaran tarafından verildiğine inanılmaktadır (Çağlar Abiha, 2012:3) Yılan, yaratıcı olma, evrenin düzenini sağlama ve tedavi etme gibi olumlu ve güzel roller üstlenirken, aynı zamanda insanları baştan çıkaran ve onları tehlikeli yollara sürükleyen kötü roller de sergilemektedir. Çünkü hem iyi hem de kötü olmak yılanın doğasında vardır. Yılanın bu ikiliği onun büyük ölçüde anlaşılamamasına neden olmaktadır (Sivri & Akbaba, 2018:60). Türk mitolojisinde yılan şeytanla eş tutulmaktadır. Yılan, Türk şamanizminde yer altı tanrısı Erlik ile ilişkilendirilen bir semboldür. Kara yılan olarak anılmasının nedenlerinden biri de yine Erlik ile ilişkilendirilmesidir. Çünkü Türk mitolojisinde beyaz veya gökyüzü rengi, Gök Tanrıyı temsil ederken kara renkler yeraltı tanrısını yani Erlik'i temsil etmektedir (Çoruhlu, 2013:193). Hem kadın hem de erkek özelliklerini bünyesinde barındıran Erlik'in görevi insanları yanıltmak ve aldatmaktır. Yeraltı dünyasının hükümdarı Erlik, yaşadığı rahmi andıran karanlık yer altı ve kötü güçleriyle anne rahminin olumsuz yönlerini sunmaktadır (Sivri & Akbaba, 2018:60).

Eserde kullanılan mor rengin çoğu zaman mistisizm, gizem ya da maneviyat gibi anlamları vardır. Mor renk, izleyicinin dikkatini belirli bir noktaya çekmek için de kullanılarak görsel olarak dramatik bir etki yaratılmıştır. Mor renk genellikle özgürlüğü ve kadınların cinsiyet rollerine karşı direnişini temsil etmektedir. Bu renk direnişin simgesi olarak kullanılmaktadır. Karamustafa eserinde kadınların toplumsal kısıtlamalardan kurtulma ve varlıklarını koruma mücadelesini anlatırken mor renk de bu mücadeleyi simgelemektedir. Aynı zamanda kadın hakları ve feminizm hareketleriyle de ilişkilendirilen

bir renktir. Mor renk, toplumsal değişimi ve eşitliği güçlü bir şekilde ifade etmektedir (Özer,2022).

Gösterge	Hayvan	Renk	Yılan Simgesi
Gösteren	Yılan	Mor	Kına
Gösterilen	Yaratıcı olma, evrenin düzenini sağlama ve tedavi etme / baştan çıkaran ve tehlikeli yollara sürükleyen	Kadınların toplumsal kısıtlamalardan kurtulma ve varlıklarını koruma mücadelesini	Seçilmiş kişi, ona zarar vermenin uğursuzluk ve felaket getireceği

Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme: "Yılana karşı" figürünü, yüzü dönük olmasına rağmen izleyiciye bakmamasını sağlayarak, idolle olan ilişkimizi tersine çevirmektedir. Çalışmada kullanılan semboller, toplumsal cinsiyet konularını ve kadına yönelik baskıyı eleştirerek, kadının gücünü yansıtan bir bakış açısını öne çıkarıyor olabilir. Eserde, yılan figürünün büyüklüğü ve tehditkâr tavrıyla kadının zihinsel ve fiziksel olarak baskı altında olduğunu vurgulamaktadır. Yılanın uzunluğu, kadının karşılaşacağı zorlukların sürdürülemez bir şekilde devam edeceğini ve bu baskıya boyun eğmeyi gerektirdiğini simgelemiş olabilir. Mor renk kullanımı burada kötülük veya karamsarlık içinden çıkmayı, üstündeki yüklerden kurtulup aydınlığa çıkmayı simgeliyor olabilir. Mekânın belirli olmaması sadece fon rengi kullanılması içinde bulunduğu durumun zaman ve mekân ayrımı olmadan başına gelebileceğini gösterir nitelikte. Ellerini izleyiciye açık bir şekilde göstermesi üstünde yaratılan baskıyı duyurmak ve ses çıkarmak istediğine işaret olabilir.



Resim 58. Gülsün Karamustafa, Kıymatlı Gelin (1975), 42,5x36 cm, E.Y: https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190427?locale=tr E.T: 13 Eylül 2023

Kıymatlı Gelin resmi, Türk ressam Gülsün Karamustafa'nın bir başka eseridir. 1975 yılında tamamlanan eser, çağdaş Türk sanatının önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Karamustafa'nın bu eseri sanatçının Türk kadınının değerler, bütünlük, kimlik ve topluma ait olma arayışı gibi temalara odaklanan çalışmalarıyla birlikte ele alınmaktadır ve 'Kıymatlı Gelin' toplumsal cinsiyet rollerini ve kadının toplumdaki konumunu sembolize ederek dikkat çekmektedir. ‘Kıymatlı’ kelimesi ise halk dili olarak kullanılmaktadır.



Resim 59. Süha Arın, *Kula'da Üç Gün*, 1983, 37:58 dakika, belgeselden iki görüntü.

Sentaktik (İmgedizimsel) Çözümleme: Derinlik yanılsaması yaratılmamış bir mekâna yöresel kıyafetleri içindeki kadın figürü eserin merkezine yerleştirilmiştir, Figürün etrafı tamamen kendi emeğiyle ürettiğini düşündüğümüz geleneksel çeyiz nesneleriyle çevrelenmiştir. Eserin üst tarafında sağdan sırayla mor, mavi, gri ve mavi tonlarında dört adet elbise askıya asılmış durumda görülmektedir. Eserin sağ üst tarafında mor ve altında görülen lacivert renklerinde iki baş örtüsünün bir kısmı görünmektedir ki kenarları oyalıdır bu örtülerin. Bunun yanı sıra yine üst tarafında ve sağ tarafına yakın, mor ve mavi elbiselerin arasına asılmış bir Türk bayrağı görmekteyiz. Kadın figürünün sağ ve sol tarafında kare ve dikdörtgen biçimlerinde düzgün şekilde asılmış çeşitli el işi nesneler, eserin orta kısmını sağdan sola doğru bölecek biçimde beyaz renk ağırlıklı resmedilmiştir. Kadın figürünün kucağında kollarıyla sardığı bir radyo, üzerine oturduğu dikey çizgili bir divan ve figürün sağ tarafında ve bir kısmı figürün arkasında kalan kırmızı bir leğen gözükmektedir. Eserin sol alt tarafında ve kadın figürün sol dizine yakın bir yerde duran mor bir piknik tüpü ve tüpün yanında özenle dizilmiş kırmızı tabak takımı, bu takımın arkasında yine morun pembeye yakın bir tonu ile resmedilmiş üzerinde çiçek deseni bulunan bir sürahi dikkat çekmektedir. Figürün sağ tarafındaki kırmızı leğenin altında ikisi ayakkabı ve biri terlik olmak üzere üç çift takım resmedilmiştir. Kadın figür geleneksel bir giysi giymektedir. Başındaki örtünün üst kısmı mor kenarlara doğru kırmızıdır. Bu örtünün üzerinde başının iki yanında beyaz çiçek desenli, toka olabileceğini düşündüğümüz süslemeler vardır. Örtünün altından çıkan bir başka beyaz örtü ise figürün yüzünü çevrelemektedir. Kadın figürün ayak kısmı görülmemektedir ancak buna rağmen yöresel desenli bir çorap giydiği anlaşılmaktadır. Eserdeki eşyalar arasında arasında terlik, radyo, tüp gibi modern ve kent kültürünü yansıtan unsurlar da görülmektedir.

Semantik (Anlambilim) Çözümleme: Adını bir Fethiye türküsünden alan Kıymatlı Gelin, geleneksel el yapımı çeyizin yanında tüp, plastik leğenler gibi endüstriyel ürünlerle yan yana getirerek kültürel bir değişime işaret etmektedir. Sanatçının gözlemlerinden yola çıkan bu tablo, geleneksel olanın dönüşümünü ve tüketim kültürüyle olan ilişkisini yansıtmaktadır. Çeyiz, Türk kültüründe genç kızlara yönelik bir düğün geleneği olup, hazırlıklar çocukluktan itibaren devam etmektedir. Bu amaçla hazırlanan, satın alınan veya devredilen, evlilikte kullanılmak üzere hazırlanan ve evlilik sırasında veya sonrasında birbirlerine ve eşlerin yakınlarına verilmek üzere taşınır veya taşınmaz malları ifade eder. TDK'ya göre çeyiz, gelin için yapılan her türlü eşya (TDK) anlamına gelir; Dokuma, dantel, nakış malzemeleri, halı, kilim, battaniye, dekorasyon ve mutfak eşyalarına kadar çeşitlilik

göstermektedir (Nas, 2018:995). Türk kültüründe çeyiz, genç kızın evlenmeden önce ailesinin topladığı malzemelerdir. Bu malzemeler genellikle ev tekstili, yatak takımı, mutfak eşyaları, çeşitli takılar ve elbiseler gibi eşyalardan oluşmaktadır. Çeyiz göstergesi, genç kızın gelecekteki evlilik yaşamında kullanacağı nesneler ve malzemelerdir. Eserde yer alan çeyiz sembolü, genç kadının toplumdaki değerini ve statüsünü temsil ettiği gibi aynı zamanda onun evlenmeden önceki hazırlıklarını ve hayallerini de ifade etmektedir. Terlik göstergesi, bir kadının evliliği ve kadınsı rolleri ile çağrışımlar yapmaktadır. Terlikler genellikle evde kullanılan ayakkabılar olup, kadının ev işlerini yaptığı alanı temsil eder. Bu nedenle terlik sembolü kadının evlilikteki rolünü ve sınırlarını simgelemektedir. Terlikler, kadınların evin sınırlı alanında kalmaya, ev içi sorumluluklarına, sosyal beklentilere, evlilik ve kadınlık normlarına odaklandıklarını ifade etmektedir. Doğalgaz tüpü göstergesi endüstriyel toplumunun tüketim odaklı yapısını eleştiren bir sembol olabilir. Doğalgaz tüpü göstergesi sürekli doldurulması gereken bir üründür ve sökülmesi halinde güç kaynağı biter. Bu sembol, tüketim kültürünün sınırsız tüketime dayandığını ve tüketimin sürekli devam etmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Ancak doğalgaz tüpü göstergesi, insanların enerji kaynaklarına bağımlı olduğunu ve tüketim alışkanlıklarının kötü sonuçlara yol açabileceğini açıklamak için bir metafor olarak da kullanılabilir. Aynı zamanda kadının yerinin mutfak veya yemek yapma olduğunu da gösterebilir. Radyo, modernliğin ve teknolojinin sembolü olarak kullanılabilir. Radyo göstergesi, hikâyedeki karakterlerin yaşadığı dönemin değişen toplumsal yapısını temsil ediyor. Gelinin yanında getirdiği radyo, eserde ailenin geleneksel yapısının değişerek modernleşmeye başladığını simgelemektedir. Radyo göstergesi eserin ana temalarından bir olan modernlik ve gelenek arasındaki çatışmayı vurgulamaktadır. Mor duvak göstergesi bir kadının dönüşüm içinde olduğunu veya yeni bir hayata girdiğini gösterebilir. Mor rengin üzüntü ve melankoli ile ilişkilendirildiği göz önüne alındığında, mor duvak bir kadının duygusal durumunu yansıtabilir.

Sanatçı nesneleri detaylı çalışmamış aksine detaylardan ziyade genel atmosferi ve duyguyu aktarmayı amaçlamıştır. Detayları belli bir ölçüde bırakmak, izleyicinin eserle etkileşim kurarken düşünmesine ve sorgulamasına olanak tanımaktadır. Detaylar yerine tüp, radyo, leğen, terlik ve bayrak gibi semboller kullanmayı tercih etmiştir. Kadının bedeni, eşyaları arasında adeta kaybolmuştur; büyük ölçüde sergilenen nesnelerin bir parçası haline gelmektedir" (Heinrich, 2007:18). Türk bayrağı ve Anadolu motifleri " gösterge bağlamından, ataerkil bir dili temsil eden bir sembole" dönüşür (Çalışkan, 2016:106). Süha Arın'ın yönettiği Kula'da Üç Gün adlı belgesel, köy düğünlerinin örf ve adetleri ile ölmekte

olan gelenekleri yansıtan renkli görüntülere odaklanmıştır. Gülsün Karamustafa'nın gözlemleriyle resimlerine aktardığı kültürel değişimler, örtüşen kültürlerin karşıtlığını yansıtır.

Renkler genellikle birbirlerini tamamlayacak veya kontrast oluşturacak şekilde yerleştirilirler. Çalışmada sıcak renkler (kırmızı, turuncu, sarı) ve soğuk renkler (mavi, yeşil, lacivert) arasında denge kurulmaktadır. Beyaz saflığı, temizliği ve masumiyeti sembolize ederken, mor zenginliği, lüksü ve asaleti simgeleyebilir. Bu konuda morun asaleti ve zenginliği ile beyazın saflığı ve masumiyetini birleştirerek bir denge yaratılması amaçlanmış olabilir. Sarı enerjiyi, neşeyi ve canlılığı simgelerken; mor ise derinliği, zenginliği ve otoriteyi simgelemektedir. Yüksek enerji ve canlılığın, morun derinlik ve zenginliğiyle birleştiği mor-sarı ilişkisinde denge ya da çatışma görülebilir.

Gösterge	Nesne	Nesne	Nesne	Elektronik eşya	Nesne
Gösteren	Çeyiz	Terlik	Doğalgaz tüpü	Radyo	Mor Duvak
Gösterilen	Evlenmeden önceki hazırlıkları ve hayalleri	Evlilikteki rolü ve sınırları	Kadının yerinin mutfak veya yemek yapma olduğu	Modernliğin ve teknolojinin sembolü	Kadının dönüşüm içinde olduğunu veya yeni bir hayata girdiği veya üzüntü, melankoli gibi duygular

Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme: Gülsün Karamustafa'nın eserlerinde nesnenin güçlü bir odak noktası olduğu sonucuna varılmıştır. Karamustafa'nın eserlerinde kullandığı gündelik nesneler kültürü, hafızayı ve toplumsal yaşam tarzını ortaya çıkaran analitik araçlardır. Detaylardan kaçınmak ve sembolizmi tercih etmek, daha genel ve soyut bir anlamın peşinde olmayı ifade etmektedir. Bu yaklaşım da izleyici veya okuyucunun kendi yorumunu yapmasına olanak tanır. Karamustafa'nın çalışmaları popüler kültürün gündelik yaşamdaki varlığı, göç, kitsch, kültür ve kimlik sorunları, toplumdaki kadın sorunlarıyla ilgilidir. Bu dokunuşları nesne odaklı bir yaklaşımla gerçekleştirmektedir. Sanatçının kullandığı nesneler kültürün, belleğin, kısacası toplumsal yaşamın ardındaki gerçekleri ve bakış açılarını ortaya çıkaran analitik bir araçtır (Demirci&Kurt, 2022:100).

Mor renk göstergesi, sıklıkla kadın figürün ve kadının sembolü olarak kullanılmaktadır. Öncelikle mor renk romantizm, duygusallık ve mistisizm ile ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla eserde mor renk kadının iç dünyasını ve duygusal derinliklerini yansıtabilir. Mor renk aynı zamanda bir kadının içsel gücünü, bağımsızlığını ve kendini gerçekleştirmesini de sembolize edebilir. Geleneksel olarak lüksün, zenginliğin ve gücün göstergesi olarak kabul edilir. Dolayısıyla eserin mor rengi aynı zamanda kadının toplumdaki konumunu, statüsünü ve toplumsal normlara uyma baskısına karşı direncini de ifade edebilir. Mor aynı zamanda mistisizmle de ilişkilendirilir. Eserde mor renk kadının yaşadığı içsel keşiflere, kişisel dönüşümlere ve ruhsal deneyimlere gönderme yapıyor olabilir. Her ne kadar kadının kendini keşfetmesi ve manevi yolculuğu teması vurgulansa da mor rengi bu sürecin bir tezahürü olabilir.

Karamustafa ilk çalışmalarını guaj, suluboya ve renkli kömür gibi teknikleri kullanarak karma teknikle eserlerini üretmiştir. Yüzeydeki bölmeler homojen bir mekândan ziyade birer yama işini andırıyor. (Heinrich, 2007: 17). Resimde, Anadolu'da çeyiz serme geleneği olan, kadınların el işlerini yakın akrabalara gösterme geleneğini tuval üzerinde göstermeyi amaçlayan bir sahnedir. Çeyiz; Kentli, göçebe ya da kırsal genç kadınların duygularını, sanatını ve dünya görüşlerini yansıtırken, yapıldığı bölgenin geçmişine de gönderme yapmaktadır.

Rengarenk kıyafetleri ve dekoratif eşarplarıyla çeyizin parçası haline gelen kadın figürü üzerinden, Karamustafa'nın zorla evlendirmelere gönderme yaptığı düşünülebilir (Heinrich, 2007: 18). Övülen “kıymetli” gelin ise çeyizlik olarak o renkli objeler arasında bir seyirlik bir obje gibi olmuştur. Yeni gelin izleyiciyle doğrudan göz teması kurar. Ancak tavır ve ifadeleri evlilik heyecanını yansıtmamaktadır; Ciddiyet, huzursuzluk ve içe dönüklük söz konusudur (Orgun: 2018: 140). Barbara Heinrich tablodaki kadını şöyle anlatıyor: “Yüz ifadesi evlilikte beklenen mutluluğu değil, ciddiyeti ve içine kapanmayı yansıtıyor; bu da tabloya hâkim olan renk cümbüşü ile çarpıcı bir kontrast oluşturuyor. Türk geleneklerine göre bayrak, düğün mekanının sahibini belirleyen bir unsur olarak birçok düğünde kullanılmaktadır. Bu görselde bayrak görselinin anlamı düğün evini simgeleyen bir işarettir. Ancak Barbara Heinrich'in karakterin iç dünyasına dair analizinin de gösterdiği gibi, diğer düğün resimlerinde olduğu gibi bir "parti havası" yoktur. Sanatçının kadınların zorla evlendirilmesini meta olarak nitelendirdiği bu eserinde Türk bayrağı ve Anadolu motifleri diğer evliliklerde olduğu gibi işaret olma bağlamından uzaklaşarak ataerkil bir dili

ifade eden sembollere dönüşmektedir (Çalışkan,2016: 106). Çeyiz bize geçmişten günümüze toplumun genç kadın kuşaklarının bir panoramasını sunmaktadır. İster yüz yıl önce ister bin yıl önce olsun, genç kızlar hep çeyiz yapmışlardır. Çeyiz nakışları gençlik kokar, çeyizlerde renk ve motiflerle dolu bir hayat filizlenir. Kadınların toplumda yeterince söz sahibi olmadığı, kendilerini ifade edemedikleri, anlaşılmadıkları uzun zamandır söylenmektedir oysa ki çeyiz işlemelerinde yıllardır kendini anlatmaya çalışan kadınların gizli lisanına kimse kulak vermemektedir (Kademoğlu, 1999: 11). Sanatçının rengarenk kıyafetleri ve dekoratif eşarbıyla çeyizin parçası haline gelen kadın figürü üzerinden zorla evlendirmelere gönderme yaptığı düşünülebilir (Heinrich, 2007: 18). Aile ve evlilik kavramları arasında zamansal ve toplumsal farklılıklar olsa da genel bir sınıflandırma yapıldığında kadının aile ve evlilikteki rolü özellikle ataerkil düzene geçiş açısından benzerlikler ortaya koymaktadır. Kadın, evlilik yapma ve sürdürmenin kuralları ve tabularıyla baş başa bırakılmaktadır (Çalışkan & Sabancılar Iştın, 2017: 2344) Başlık parası gibi geleneklerin bugün de devam ettiği göz önüne alındığında, kadınların bu şekilde ticarileştirilmesi son derece akla yatkındır.



Resim 60. Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet (1976), 35x41cm, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi, E.Y: https://archives.saltresearch.org/simple-search?query=örtülü+medeniyet E.T: 13 Eylül 2023

1976 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde sergilenen "Örtülü Medeniyet" adlı eserde metalar evreni yer almaktadır. Gülsün Karamustafa'nın çalışmaları, modern ve geleneksel unsurların bir arada bulunduğu bir manzarayı kapsamaktadır. Karamustafa'nın eserlerinde seçtiği nesneler gündelik hayatın bir parçası olsa da dönemin, yaşam tarzının, kırsalın ve şehrin pek çok yansımasını barındırmaktadır. Öyle ki nesnelerin yoğun anlatımları Karamustafa'nın sanatla nesne arasındaki güçlü bağdan kaynaklanmaktadır. Onun yaklaşımıyla gündelik nesneler, bağlamlarından ayrı, anlamlı ifadelere dönüşmektedir. Kimlik çatışmaları, ötekileştirme, melez kültür ya da arabesk vurguları Karamustafa'nın eserlerinde sıklıkla ele alınmaktadır ve bu durum çoğunlukla köyden kente göç yönünde yaşanan olumsuz durumlardan kaynaklanmaktadır (Demirci, 2022:87). Bu karmaşık görüntü, Türkiye'nin modernleşme sürecinde yaşadığı çatışmaları ve çelişkileri açıklamayı amaçlamaktadır. Gülsün Karamustafa'nın bu çalışması, sanatın, toplumun sosyal konularda düşünmesini ve tartışmasını teşvik etmede rol oynadığını göstermektedir.

Sentaktik (İmgedizimsel) Çözümleme: Köyden kente göç etmiş, bulunduğu yeni coğrafyada kültürünü ve kimliğini sürdürme çabasında olan göçmenin evini, yani en mahrem alanını konu almaktadır. Resmin ortasında bir kadın figürü görülmektedir. Figürün yüzünde herhangi bir ifade bulunmamaktadır. Bu kadın karakter; Orta yaşlı, biraz kilolu ve beyaz, donuk tenlidir. Saçları uzun, dalgalı ve açık kahverengidir. Ellerinde ince bilezikler gözükmektedir. Figür yatay sarı çizgili lacivert bir bluz giymektedir. Figürün siyah eteği üzerinde kırmızı üçgen bir bez tasvir edilmiştir. Figür gri ve kahverengi tonlarında bir koltukta oturmaktadır. İçerisine yerleştirilen figürün etrafında çeşitli ev eşyaları bulunmaktadır ve bu eşyaların hepsi dantellerle kaplanmıştır. Kanepenin yanında iki katlı küçük bir sehpa vardır ve dantelle kaplıdır. Kadın figürünün önündeki sehpa mavi ve kırmızı dikdörtgen desenli bir örtü ile örtülmüştür. Şekerlik, kasetçalar ve sürahi beyaz dantellerle kaplanmıştır. Kadın figürünün sağındaki mobilya, üstü kumaş ve dantelle kaplı, açık kahverengi kenarlı bir TV vardır. Televizyonun üstündeki kolonya şişesi de dantellerle süslenmiştir. Fincanlar kadın figürünün solundaki mobilyaların üzerine yerleştirilmiş ve beyaz dantellerle kaplanmıştır. Resimde radyonun yanında siyah bir telefon bulunmaktadır üstünde işlemeli bir örtü bulunmaktadır. Figürün arkasında bulunan siyah dikiş makinesinin üst kısmı beyaz işlemeli bir örtü ile örtülmüştür. Dikiş makinesinin altında yeşil ve kırmızı desenli bir örtü bulunmaktadır. Resmin arka planındaki mutfakta; Resimde kahverengi raflarda sıralanmış beyaz tabaklar vardır. Kahverengi raflara beyaz ve mavi bir örtü serilmiştir, rafların önündeki siyah kapaklı tüp ise kırmızı ve neredeyse pembeye yakın bir

örtü ile kaplanmıştır. Örtünün kenarı beyaz renkte işlemelidir. Fotoğraftaki mutfakta bulunan beyaz buzdolabı dantelle kaplıdır. Mutfak raflarının arka planı mora yakın koyu mavi, karakterin arka planı ise açık mavidir. Kapının kenarları koyu kahverengidir. İç kısımdaki halıda koyu yeşil, mavi ve turuncu tonlarında desenler bulunmaktadır. İç mekân zemininde beyaz çizgili kahverengi tonları kullanılmıştır. Resmedilen evin orta veya alt gelir grubuna ait olduğu izlenimini vermektedir.

Semantik (Anlambilim) Çözümleme: "Dantel" göstergesi, resimdeki örtülü eşyaların bir tür "görünmezlik" hali içinde olduklarını, onları görmek istemediği bir durumu gösterebilir. Eserde dantel göstergesi bir kadının çok katmanlı ve karmaşık varoluşunu temsil edebilir. Dantel motifleri kadının iç dünyasının karmaşıklığını, düşüncelerini ve duygularını yansıtabilmektedir, bunun yanında inceliği ve zenginliği, bir kadının iç yaşamının ayrıntılarını ve derinliklerini ifade edebilir. Dantel aynı zamanda gelenek ve kültürle de ilişkilendirilebilir. Dantel geçmişte sıklıkla kadınların toplumda yaratıcılıklarını ifade ettikleri bir alan olmuştur. Dolayısıyla, kadının birden fazla toplumsal ve tarihsel bağlamla ilişkilendirildiğini ve aynı zamanda "örtülü" bir medeniyetin olduğunu da gösterebilir. Mor renk gece ve karanlıkla ilişkilendirilebilir. Bu anlamda resimdeki mor renk örtülü medeniyetin gizemli, bilinmeyen ve karanlık bir dünyayı temsil ettiği düşünülebilir. Kaset göstergesi ise genel olarak, geçmişin izlerini veya anıları taşıyan bir nesne olabilir. Gülsün Karamustafa'nın eserlerinde geçmişin ve hafızanın önemli bir rol oynadığı biliniyor. Dolayısıyla kaset göstergesi eserdeki geçmişe ait anıyı, izleri veya hatıraları temsil edebilir. Gülsün Karamustafa'nın hicivli ve ironik dili toplumu eleştirirken güçlü bir etkiye sahiptir. Eserde bulunan semboller, gerçeklik ve sembolizm arasında bağlantılar kurar. Geleneksel bir süsleme sanatı olan dantel işleme ve dokuma, ev dekorasyon aksesuarı olarak belli bir sınıfı temsil etmektedir. Yani dantel ile kendine estetik bir alan yaratan, evlerin içini süsleyen bir sınıfı temsil etmektedir.

Gösterge	Nesne	Renk	Nesne
Gösteren	Dantel	Mor	Kaset
Gösterilen	İnceliği ve zenginliği, bir kadının iç yaşamının ayrıntılarını ve derinliklerini	Örtülü medeniyetin gizemli, bilinmeyen ve karanlık dünyası	Geçmişin izlerini veya anıları taşımak

Pragmatik (Edimbilimsel) Çözümleme: Eserde yaygın olarak gördüğümüz dantel göstergesi geleneksel el işçiliğinin önemini ve yerel kültürel mirasın korunması gerekliliğini vurgulamaktadır. Dantel, Türk ve Orta Doğu kültüründe yaygın olarak kullanılan bir süsleme ve el işidir. Resmin dantel gösterimi, kadınların çalışma enerjisini ve beden gücünü temsil ederken, aynı zamanda kadınların toplum içindeki yerine ve kültürel zenginliğin devamına işaret etmektedir. Dantel, kadın emeğini ve kadınların kültürel mirasın aktarılmasındaki rolünü simgelerken, aynı zamanda bu tür geleneksel el işçiliklerinin modernizasyon ve globalleşme nedeniyle kaybolma riski altında olduğunu da göstermektedir. Bu danteller nesneleri güvenli hale getirmiştir ve bu danteller göçebelerin yeni duruma uyum sağlayamadığını, direndiğini göstermiştir. Nesnenin anlatım gücü, dönemin, yaşanışının ve hatta kültürel değişiminin izlerini barındırmaktadır. Türk sanatının öne çıkan simalarından Gülsün Karamustafa, nesne temelli yaklaşımlarla toplumsal ve kişisel anılara bir yolculuk sunmaktadır (Demirci&Kurt, 2022:98).

Yeni modernleşmeye ait tüm nesnelerin içinde evrensellikten küreselleşmeye doğru hareket eden bir durum vardır. Resimde geleneksel her zaman modernden önce gelmektedir. Karamustafa'nın sanatında göç, Türkiye'de özellikle 1980'lerde yalnızca ötekileştirmeyi değil aynı zamanda köyden kente güçlü bir akışı da ifade etmektedir. Kırsal yaşamın kente akması, kırsal kimliğini bozmadan kente yerleşmek gibi durumlar Karamustafa'nın eserlerinde güçlü ifadeler olarak karşımıza çıkmaktadır. (Demirci&Kurt, 2022:90). Bu açıdan bakıldığında, dantel tül ve objeler üzerinden vurgulanan ilişki, geleneksel ile modern arasında ne olduğuna odaklanmaktadır. Kadın portrelerinde toplumsal yapıyı gösteren Karamustafa, ilk dönem resimlerinde kadınları ve onların ev içi durumlarını günlük yaşam ve göç kavramları bağlamında ortaya koymaktadır ve dönemin kadınını simgeleyen portreler olarak nitelendirilebilir (Kandil,2023: 62). Sanatçının "Örtülü Medeniyet" adlı eseri kültürel geçiş ve adaptasyon arasındaki ilişkinin önemli bir örneğidir. Kendi deyimiyle insanın makineyi nasıl evcilleştirdiğini, giydirdiğini, donattığını ve yaptığını görebiliriz. Sanatçı, eserinde sunduğu nesneler aracılığıyla köyden kente göçle değişen yaşamı anlatıyor. Bellek, anma, kültür, ötekileştirme, yurtsuzlaşma olgusu gibi kavramları izleyiciye aktarıyor (Çelebi Erol, 2019:237).

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Çağdaş Türk Resminde Mor Rengin Göstergelerle Olan İlişkisinin incelenmesine odaklanmıştır. İncelenen dönemde, mor rengin anlamları ve sembolizmi değişikliklere uğramıştır. Bu değişimler, dönemin sosyal, kültürel ve politik gelişmeleriyle ilişkilidir. 19. Yüzyılda, mor renk Osmanlı İmparatorluğu'nun zenginliği ve ihtişamıyla özdeşleştirilmiştir. Saray sanatında ve resimlerde mor rengin yoğun kullanımı, bu dönemin güç ve lüks sembollerinden biri olarak kabul edilmiştir. Ancak 20. Yüzyıla geldikçe, mor rengin sembolizmi değişmiş ve modern Türk sanatında farklı bir anlam kazanmıştır. Mor rengin romantizmi, mistisizmi ve bağımsızlığı sembolize ettiği görülmüştür. Aynı zamanda, morun feminist hareketlerle ilişkilendirilmesi de dikkat çekmiştir. Mor rengin anlamının dönemden döneme nasıl değiştiğini ve toplumsal olaylarla nasıl etkilendiği incelenmiştir. Ayrıca, bu çalışma gelecekteki sanat tarihi araştırmaları için bir temel oluşturabilir ve renklerin sembolizmi üzerine daha fazla çalışmanın gerekliliğini vurgular. Sonuç olarak 19 ve 20. Yüzyıl Türk sanat tarihinde mor rengin göstergelerle olan ilişkisi, bu renge toplumsal ve kültürel bir perspektiften yaklaşmanın önemini göstermektedir. Renklerin sanatta ve toplumda nasıl anlamlar taşıdığını anlamak, sanat tarihi alanındaki önemli bir araştırma konusunu temsil etmektedir.

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde mor renk kullanmasının sebebi ilk olarak kişisel tercihleridir. Sanatçı mor rengi estetik açıdan çekici ve etkileyici bulmuştur. Duygusal ve estetik zevki gereği bu renge eserlerinde sıklıkla yer vermiştir. Bir diğer sebep ise mor rengin sembolik anlamıdır. Mor renk geleneksel olarak özgürlük, ihtişam, lüks, asalet ve maneviyat gibi değerlerle ilişkilendirilir. Seyirci üzerinde güçlü bir duygusal etki bırakmak için bu sembolik anlamları kullanan Osman Hamdi Bey, eserlerinin anlatımını ve atmosferi güçlendirmek için mor rengi seçmiştir. Üçüncü sebep ise teknik ve sanatsal bir anlam taşımasıdır. Mor renk, esere derinlik, perspektif ve ton gibi öğeler katmaktadır. Bu tekniği resimlerinde kullanan Osman Hamdi Bey, kompozisyonu dengeleyerek görsel etkiyi arttırmaktadır. Ayrıca mor renk eserlere gizemli ve mistik bir hava katarak izleyicide merak ve dikkat uyandırmaktadır. Son olarak Osman Hamdi Bey'in döneminde morun renk olarak yaygınlaşması da etkili olmuştur. 19. ve 20. yüzyıllarda Batı sanat akımlarının etkisiyle renk kullanımı genişlemiş ve çeşitlenmiştir. Bu dönemde mor renk de daha çok kullanılmaya başlanmıştır. Osman Hamdi Bey, çağdaş sanatın trendlerini takip ederek ve bu renge olan ilgiyi dikkate alarak çalışmalarında mor rengi tercih etmiştir.

Şevket Dağ'ın ve Turgut Zaim'in moru seçmesinin nedeni teknik bir tercih olmuştur. Mor diğer renklere göre daha az kullanılan ve dikkat çeken bir renktir. Mor rengini tercih etmelerinin nedeni ise bu rengin taşıdığı sembolik anlamlardır. Mor genellikle lüks, ihtişam, zenginlik ve kraliyet ailesiyle ilişkilendirilmektedir. Bu sembolik anlamlardan etkilenmiş ve eserlerinde bu anlamları ifade etmek için mor rengini kullanmaktadır.

Mübin Orhon, sanatıyla özgün bir tarza sahiptir, eserlerinde genellikle parlak renkler kullanmasıyla bilinmektedir. Bunlardan biri de mor rengidir. Sanatçı, estetik açıdan mor renginin güzelliğine inanmaktadır. Mor renk özellikle gizemli, mistik ve lüks bir hissiyat yaratır ve Orhon, bu renk ile eserlerinde derinliği ve çekiciliği arttırmaktadır. Renklerin insanlar üzerinde duygusal etkileri olduğu bilinmektedir. Mor renk genellikle düşsel, huzur verici ve romantik bir hissiyat yaratır. Sanatçı, eserlerinde mor rengini kullanarak izleyici üzerinde bu tür bir duygusal etki yaratmayı hedeflemiştir. Orhon'un eserlerinin çoğu geometrik ve soyut kompozisyonlardan oluşmaktadır. Mor renk bu tür kompozisyonlarda pratik bir seçim olmuştur, çünkü diğer renklerle uyum içinde kullanılmaktadır ve görsel bir denge sağlamaktadır

Gülsün Karamustafa, resim ve enstalasyonlarında renkleri anlam yaratmak için kullanmaktadır. Mor, gizem, melankoli, rüyalar ve hayaller gibi duygusal ve soyut kavramları temsil etmek için sıklıkla kullanılan bir renktir. Mistik ve düşsel bir görünüme sahip olan mor, Karamustafa'nın eserlerinde bu tarz ruh halleri yaratmak için mükemmel bir seçim olmuştur. Karamustafa eserlerinde genellikle kadın ve toplumsal cinsiyet konularını ele almaktadır. Mor renk, kadın enerjisini ve kadınlığın sembolizmini temsil etmektedir. Kadınların dayanıklılığını, direncini ve gücünü ifade etmek için moru tercih etmiştir. Sanatçılar estetik tercihlerine göre renkleri seçebilmektedirler. Karamustafa, moru diğer renk ve unsurlarla uyumlu bulmuş ve bu nedenle eserlerinde sıklıkla kullanmıştır

Ömer Uluç, eserlerinde mor rengini tercih etmiştir çünkü mor renk, mistik bir atmosfer yaratır ve insanları büyüler. Uluç, mistik ve hayal gücüne dayalı bir sanat anlayışına sahiptir ve bu nedenle mor rengi kullanarak bu atmosferi daha iyi yansıtabilmektedir. Ayrıca, mor renk, genellikle ruhaniyeti, zihinsel güçleri ve gizemi sembolize etmektedir. Uluç, eserlerinde bu sembolik anlamları kullanarak izleyiciyi derin düşüncelere ve kendini keşfetmeye teşvik etmektedir. Mor rengin zenginlik, lüks ve seçkinlikle de ilişkilendirilmesi, Uluç'un eserlerindeki mistik ve doğaüstü temaları da desteklemektedir.

İbrahim Çallı Sanatında sıklıkla doğa ve insan figürünü kullanır, sembolik anlamı olan renkleri kullanmayı tercih etmektedir. Mor renk gizemli bir aura yaratır ve çoğu zaman üzüntü, melankoli veya özlem gibi duyguları sembolize eder. Çallı mor rengini bu duygusal anlamları yansıtmak için kullanmıştır Mor diğer renklere göre daha çarpıcı ve etkileyici bir renktir. Çallı, eserlerinde dramatik bir etki yaratmak için moru seçmiş ve izleyicide derin bir etki bırakmaya çalışmıştır.

Mor renk, Türk sanatında yoğun bir sembolik anlam taşımaktadır. Genellikle mistik ve manevi anlamlarla ilişkilendirilirken, bazen de güç, asalet ve lüks gibi değerleri simgelemektedir. Sanatçıların kişisel ifadelerini yansıtmak adına tercih ettikleri bir renk olmuştur. Özellikle dönemin öncü sanatçılarının, mor rengin yaratıcılıklarını ifade etmek için sıklıkla kullandıkları tespit edilmiştir. Mor rengin toplumda ve sanatta belirli bir dönemin sembolü haline gelmesi, kültürel ve sosyal değişimlerin bir yansımasıdır. Bu renkle ilişkilendirilen değerler, o dönemin toplumsal, siyasi ve estetik tercihleriyle bağlantılıdır.

19. ve 20. yüzyıl Türk Sanat Tarihinde mor rengin göstergelerle olan ilişkisi, sanatçıların ve toplumun estetik tercihleri ve sembolik anlamları arasındaki bağlam doğrultusunda şekillenmiştir. Bu çalışma, mor rengin Türk sanatındaki yerini ve önemini daha iyi anlamamıza yardımcı olmuştur.

19. ve 20. yüzyılda Batı sanatında ve Türk sanatında mor rengin kullanım amaçları şunlar olmuştur: Mor renk, tarih boyunca zenginlik ve lüksün sembolü olarak kullanılmıştır. Özellikle batıda mor rengin kullanıldığı kraliyet ve kilise sarayları gibi görkemli mekanlar, zenginliği ve gücü temsil etmek için mor tonlarına sahip olmuştur. Türk Sanat tarihinde de bunların örnekleri görülmektedir. Aynı zamanda dini sembolizmde önemli bir rol oynamıştır. Kiliselerin iç dekorasyonunda, pencereler ve vitraylar gibi dini tasvirlerde sıkça kullanılan bir renk olmuştur. Mor renk, ruhaniyeti, mistisizmi ve dini öğretileri sembolize etmek için tercih edilmiştir. Duygusal ifade için kullanılan mor renk, güçlü bir renktir. Özellikle romantik dönem ressamları ve sanatçıları, mor rengi duygusal yoğunluğu ve romantizmi ifade etmek için kullanmışlardır. Mor renk, melankoli, hüzün, tutku ve rüyalara atıfta bulunan bir renk olarak algılanır. Batı sanatında ve Türk sanatında, mor renk kadınsı kimliği sembolize etmek için kullanılmıştır. Özellikle 19. yüzyılın sonundan itibaren, mor tonları kadın figürleri, kadınsı güzellik ve çekiciliği ifade etmek için sıkça kullanılmıştır.

19. ve 20. yüzyıl Türk sanat tarihinde mor renk kavramının göstergelerle olan ilişkisi, birçok sanatçının eserlerinde dikkat çeken ve farklı anlamlar taşıyan bir renk olarak ön plana çıkmıştır. Mor renk, üzerindeki sembolik anlamlarıyla ve duygusal yüküyle sanat eserlerinde sıkça kullanılmıştır. Bu bağlamda gelecek çalışmalarda araştırmacılara aşağıdaki öneriler verilebilir;

Mor renk, mistik ve ruhani bir kavram olarak kabul edilir. Spiritüel değerlerin sembolü olan mor renk, birçok sanatçının işlerinde kullanılarak, mistik bir atmosfer yaratmak için tercih edilmiştir. Bu bağlamda, Türk sanat tarihindeki mor renk kullanımının mistisizm ve ruhsallıkla nasıl ilişkilendirildiği üzerinde durulabilir.

Duygusal yoğunluğu ve anlamıyla dikkat çeken mor renk, depresyon, melankoli, gizem ve düşünce gibi duygusal ve zihinsel durumları sembolize eder. 19. ve 20. yüzyıl Türk sanatında mor rengin bu duygusal yükü ve anlamıyla nasıl ilişkilendirildiği üzerine çalışmalar yapılabilir.

Mor renk ahlaki değerlerin ve etik kuralların sembolü olarak kabul edilir. Bu noktada, 19. ve 20. yüzyıl Türk sanatında mor renk kullanımının ahlaki ve etik değerlerle nasıl ilişkilendirildiği üzerine çalışma yapılabilir. Örneğin, toplumsal adaleti ve insan haklarını temsil etme amacıyla sanatçılar tarafından mor renk tercih edilmiş olabilir.

Bu çalışmanın sonuçları, Çağdaş Türk resminde mor rengin göstergelerle olan karmaşık ilişkisinin derinlemesine anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. İncelenen dönemde mor rengin anlamlarındaki değişimler, sosyal, kültürel ve politik gelişmelerle ilişkilendirilerek açıklanmıştır. Çalışmanın önemi, renklerin sanat ve toplum üzerindeki etkileşimini anlamak adına kapsamlı bir perspektif sunmasıdır. Renklerin sembolizmi, sanat eserlerinin ve toplumun evrimini anlamak için önemli ipuçları sunabilir. Elde edilen bulguların, gelecekteki sanat, tasarım ve sanat tarihi araştırmaları için bir temel olacağı düşünülmektedir. Ayrıca, renklerin toplumsal ve kültürel bağlamlardaki değişen rolünü anlamak, sanat disiplinindeki araştırmalara yeni perspektifler ekleyebilir. Bu çalışma, renklerin anlamının zaman içinde nasıl değişebileceğini ve toplumsal olaylarla nasıl etkilenebileceğini anlama konusundaki önemli bir adımı temsil etmektedir.

7. KAYNAKÇA

A, Alev Fatoş & İ, Damla. (2023). "Görünen İmge Kılavuz İstemez: Tasarım Çalışmalarında İmgelerin Renk Kodları Üzerinde İncelenmesi" ODÜSOBİAD 13 (2), 1521- 1544, Doi: 10.48146/odusobiad.1171824

Abiha, B. Ç. (2018). Mitolojiden Tarsus'a Bir Sembol: Yılan ve Şahmaran.

Akarsu, Bedia, (1987). Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkilap Kitabevi, İstanbul.

Akbulut, Durmuş (2011), Türk Resminin Öncüleri Osman Hamdi ve Batı Kuşağı, İstanbul: Etik Yayınları.

Akyüz, S. (2019). İbrahim Çallı'nın Eserlerinde nü Teması, Giresun Üniversitesi, Resim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Giresun.

Armağan, S. (2023) Osman Hamdi Bey'in Hayatı ve Faaliyetleri, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 138s.

Arvas, Sema, (1991). Diabetik Retinopatinin Erken Tanısında Kontrast Duyarlılık, Renk Görme ve Elektroretinografinin Yeri, İstanbul Üniversitesi, Cerrahpaşa Tıp Fakültesi, Göz Hastalıkları Anabilim Dalı, Uzmanlık Tezi, İstanbul.

Aslan, F., Aslan, E. ve Atik, A. (2015). İç Mekânda Algı. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884 Cilt/Vol. 5 Sayı/No.11: 139-151

Aydın, Pınar, Bayraktar, Zeki, (2007). Pratisyen Hekimler İçin Göz Hastalıkları El Kitabı, Birinci Baskı, Nobel Tıp Kitabevleri, Ankara.

Bakırcılar, G. (2019), Türk Resim Sanatında Biçim Kavramı ve Mübin Orhon'un Resimlerinde Soyutlama Anlayışı, Resim Anasanat Dalı, Kütahya.

Barthes R, Image, Music and Text NY Flamingo, 1977

Barthes, R. (1979). Göstergebilim İlkeleri. (B. Vardar, M. Rifat, Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. Baskı Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi**.**

Baydar, Ç. (1998) "Yazılı Basında Haber Söyleminin Oluşturulması" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Baydemir, G. (2016). Türk Resim Sanatında Renk Kullanımı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim Programı, Sanatta Yeterlilik Eser Metni, İstanbul.

Bayraktutan, O. (2017). Semantik Analiz Yöntemi Açısından 'Tahrif' Kelimesi. Iğdır Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi(10), 125-152.

Baytar, İ, (2018). ''Sonsuza Doğru "Uçsuz Bucaksız" Bir Yol ve Şeker Ahmed Paşa'nın Manzara Resimleri'', Art Sanat.

Berger, A. Asa. (2014). Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş. (E. Özgür, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Berk, N & Turani, A. (1981) Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi. İstanbul: Tiğlat Basımevi

Bozdemir, S, (2014). Renklerin Dünyası, Birinci Baskı, St Clements University Türkiye Yayınları, Ankara.

Civelek M., Türkay, O. (2020). "Göstergebilimin Kuramsal Açıdan İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma", Alanya Akademik Bakış, 4(3), Sayfa No.771-787.

Clark, K. (1991). Italian Renaissance Painting. New York: Thames & Hudson.

Coşkun, N, (2016), Resim Sanatında Renk-Öz Bağlantıları, Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Eskişehir.

Çağlayan, N. (2014). Zihinsel Engelli Bireylerin Eğitiminde Görsel Sanatlar Dersinin Yeri ve Önemi. Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4(1), 91-101.

Çakı, C. (2018). Nazi Almanyası etkisindeki İtalyan Sosyal Cumhuriyeti'nin propaganda posterleri üzerine inceleme. Selçuk İletişim, 11(2), 252-272.

Çalışkan, S. (2016). Türk Resim Sanatında Türk Bayrağı İmgesi. İstanbul: Marmara

Çalışkan, S. ve Sabancılar Iştın, D. (2017). Güncel Sanatta Evlilik, Düğün ve Kadın İmgesi: Gülsün Karamustafa, Şükran Moral, Canan ve Gülçin Aksoy. idil, 6 (36), s.2341- 2356.

Çoruhlu, Y. (2002). Türk Mitolojisinin Ana Hatları. İstanbul: Kabalcı Yaymevi.

Çoruhlu, Y. (2013). Türk mitolojisinin ana hatları. 2. Baskı, İstanbul: Kabalcı.

Dağlı, Ş. Z. (2021). Türk resminde bir sanat dehası: İbrahim Çallı. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 27(47), 489-497.

Daldal, A. (2000). Mimaride Renk Olgusu, Dokuz Eylül Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İzmir

Dastarlı, E. (2019). Batılılaşan Türk Resminde Kadın İmgesinin Kamusal Alanın Oluşumundaki Önemi. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 22(22), 69-80.

Delamare, F., & Guneau B. (2007). Renkler ve Malzemeleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Demir, S. (2009). Göstergebilim, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: T.C. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demirci, Kurt. (2022) Gülsün Karamustafa'nın Sanatında Gündelik Nesneye Odaklı Anlatılar, Art-Sanat, 17(2022): 83–101.

Duben, İ, (2007) Türk Resmi ve Eleştirisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi

Ergüven, M. (1992). Yoruma Doğru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erkman, F. (1987). Göstergebilimine Giriş. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Erol, C. Ç. (2019). İkonografi ve İkonoloji Yöntemine Göre Gülsün Karamustafa'nın "Örtülü Medeniyet" Ve Kapıcı Dairesi" Adlı Eserlerinin Analizi. Journal of Institute of Economic Development and Social Researches, 5(18), 234-239.

Ersoy, N. (2007). Semboller ve Yorumları. 3. Baskı. İstanbul: Dönence

Fiske, J. (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş. (S. İrvan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları/ ARK.

Frledmann, R. S. (2003) Mystery of Color, Naples, Florlda: L&M Publlcatlons.

Frostig, M. (1968). Pictures and patterns: Teacher's guide. Viyana: Follet.

Gabain, A. V. (1968). "Renklerin Sembolik Anlamları", Çeviren: Semih Tezcan, Türkoloji Dergisi, 3: 107-113

Gerez, J. H. (1981). Renklerin Dili. Ankara Sanat Dergisi. 15. 179, 20.

Germaner, S., Koçak, O., Rona, Z., Erdemci, F. (2008). Modern ve Ötesi: 1950 – 2000. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Guiraud, P (1994). Göstergebilim, İmge Yayınları, 2.Baskı, Ankara, Çev. Mehmet YALÇIN

Guiraud, P. (1994). Göstergebilim. (M. Yalçın, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Güler, C, (2010), Işığın Simgesi Olarak Sarı Rengin Kavramsal Etkinliği ve Sanat Eğitimindeki Yeri, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.

Güler,A. (2014). İbrahim Çallı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı VE Çağdaş Sanat Programı. Doktora tezi. İstanbul.

Güneştan, S, (2018). "Mustafa Ayaz Resimlerinde Kadın İmgesi sed 6 (2), s.147-165.

Güney, N, (2009). 18. Yüzyıldan İtibaren, Görsel Algılama ve Psikolojik Etkiler Ekseninde Bilimsel Gelişimlerin 20. ve 21. Yüzyıl Sanatına Yansımaları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Resim Programı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Eser Metni İstanbul.

Halıcı, E. & Yurtaş, H. (2022). Barok- Rokoko Üsluplarının Mimari Süslemedeki Gücü. 3-28, 6. Sayı.

Halse, A. O. (1968). The Use of Color Interiors. Mc Graw Hill

Halse, A. O. (1978). The Use of Color Interiors. 2. Baskı, Mc Graw Hill

Heinrich, B. (2007). Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim (1. b.). (R. Block,

Holtzschue, L, Akdenizli, F, (2009). Rengi Anlamak, Duvar Yayınları, Birinci Baskı, İzmir.

Irak, M. (2015), 1980 Sonrası Türk Resminde Yeni Ekspresyonizmin Etkileri, Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Güzel Sanatlar Ensititüsü / Resim Anabilim Dalı, İstanbul.

İlhan, Ç., (2017). Doğumsal Renk Görme Kusuru Olan Hastalarda Chromagentm Kontakt Lens Sisteminin Psödoizokromatik Tablolar Ve Görme İşlevi Üzerine Etkilerinin İncelenmesi, Sağlık Bilimleri Üniversitesi, Ulucanlar Göz Eğitim Ve Araştırma Hastanesi, Göz Kliniği, Uzmanlık Tezi, Ankara.

Jones, C. M. (2004). The Impressionists and their approach to color. New York, NY: Routledge.

Kademoğlu, O. (1999). Çeyiz sandığı. İstanbul: Duran Ofset.

Kandil, Ş. (2023). 1960 Sonrası Sanatta Kadın Sanatçılar ve Portre Çalışmaları.

Karaca, E.G & Şar, S. (2016). Geçmişten Günümüze Kına. Lokman Hekim Tıp Dergisi 2016; 6(2):30-37

Kavasoğlu, R. (2021). Renk. Iksad Publications.

Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8(15), 170-189.

Klinkenberg, J.M., (1996). Précis de sémiotique générale. Bruxelles: De Boeck-Université.

Kocabora, Mehmet, S, (1992). Diabette Renk Görme Kusurları ve Görsel Uyarılmış Potansiyel Değişiklikleri, Şişli Eftal Hastanesi, Göz Kliniği, Uzmanlık Tezi, İstanbul.

Kuehni, R.J. (1997) Color: An Introduction to Practice and Principles. USA: A. Wiley Interscience Publication.

Kul, R. (2014). Osman Hamdi Bey'in Resim Sanatında Portre Tarzı. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, Resim Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon.

Kundakçı, D. (2016). Renk Sembolizmi ve Moda Tasarımına Etkis i. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anabilim Dalı, Tekstil ve Moda Tasarımı Programı, İstanbul.

Larousse,M. (1992). Cilt 16, İstanbul: Sabah Gazetesi Yayınları.

Maraşlıoğlu, H. (2018). Geleneksel Türk dînî inanışlarında ateş kültü. Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Anabilim Dalı, Isparta.

Memiş, Ö. (2007). Renk Algısının Algısal Organizasyonunun Bireysel Farklılıklar Metodu İle Değerlendirilmesi ve Renk Algısında Cinsiyet Farklılıkları, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Psikoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Muradoğlu, M. (1992). Yapı Fiziği Açısından Renk Olgusunun Konut İç ve Dış Mekanlarında Malzeme Seçimine Etkisi. Mimar Sinan Üniv. Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Fak. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Muter, C, (2002). Bilinçaltı Reklamcılık (Bilinçaltı Reklam Mesajlarının Tüketiciler Üzerindeki Etkileri, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Yayınlamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Müftüoğlu, M, (2005), Türk Resim Sanatında Desen'in İşlevi, Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı / İstanbul

Nas, E. (2018). Türk Çeyiz Kültürü Çevresinde Sözsüz İletişim Dili Olarak Gelişen Milli Söz Hazinesi. Electronic Turkish Studies, 13(18).

Orgun, H. (2018). 1940-1980 Arası Dönemde Türk Toplumsal Gerçekçi Resminde Kadın İmgesi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı ,Türk ve İslam Sanatları Tarihi Bilim Dalı, yüksek lisans tezi, Konya.

Ögel, B. (1991). Türk Kültür Tarihine Giriş. C VI. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Öndin, N, (2012), Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950), İnsancıl Yayınları, İstanbul

Özsezer Kaymak G. & Ataç M. & Tekir, Ö. (2022) Hemşirelikte tamamlayıcı terapiler: renklerle sanatsal tedavi, çakralar ve reiki. Jaren.;8(3):177-186.

Parramon, J. M. (2003). Resimde Renk ve Uygulanış, Birinci Baskı Remzi Kitabevi, İstanbul.

Parsa, A. & İşbilen, D. (2023). Görünen İmge Kılavuz İstemez: Tasarım Çalışmalarında İmgelerin Renk Kodları Üzerinde İncelenmesi. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 13(2), 1521-1544.

Parsa, A. F. (2007). Göstergenin Gücü / Gücün Göstergesi: İmge Reklam Bildirilerinde Göstergebilimsel Yaklaşımla Durağan İmgeleri Çözümlemek. Üstünipek, M. (Ed.). VIII. Uluslararası Görsel Göstergebilim Kongresi AISSV-IAVS "Görünürün Kültürleri" Bildiriler Kitabı. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları. S. 1149-1160.

Per,M. (2012). Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. ISSN: 1309-9876 E-ISSN:1309-9884 CİLT: 2 SAYI/NO.4 .103-119

Polat, H. H. (2012). Renk teorisi ve temel yanılgılar. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (28), 165-173.

Rıfat, M. (2011). Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rıfat, M. (2013). Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü -Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
Rifat, M. (2019). Göstergebilimin abc'si. İstanbul: Say yayınları.

Rifat, M, (1992). Göstergebilimin ABC'si, Simavi Yay., İstanbul, s.6.

Rifat, M. (2020). 20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Robbins, D. (1963). Cézanne and structure in modern painting (Vol. 1). Solomon R. Guggenheim Foundation.

Rona, Z. (2008), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi, Yem Yayın 38, Mas Matbaası, İstanbul.

Samurçay, N. (2005). Renkler ve Kişilik Yapısı. Artist Dergisi. 7.58, 32.

Saussure Ferdinand de: (1985). Genel Dilbilim Dersleri. (B. Vardar, Çev.). Ankara: Birey ve Toplum Yay.

Sayın, Z. (2007). Gösteren Gösterilen İlişkisi Açısından Grafik Göstergeler ve Göstergeleri Algılayış Farklılıkları. Üstünipek, M. (Ed.). VIII. Uluslararası Görsel Göstergebilim Kongresi AISSV-IAVS "Görünürün Kültürleri" Bildiriler Kitabı. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.

Seyidov, M. (1988). Gök, Ak ve Kara Renklerin Eski İnançlarla Alakası. Y, Orhan (çev.). Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi. 52, 36.

Shevell, S. K. (2003) The Selence of Color, North Yorkshire: J&L Composition.

Sivri, M & Akbaba, C. (2018). Dünya Mitlerinde Yılan. DOI: 10.22559/folklor.363 folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:96, 2018/4

Sun, D. & Sun, H. (1994). Renginizi Tanıyın. (Tuğrul Ökten, Çev.) İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Şimşek, H. (2007). Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı). Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.

Şimşek, H. (2007). Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri, Sanat Anlayışı) Yüksek Lisanas Tezi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı. İstanbul.

Tansuğ, S. (2006). Resim Sanatının Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Temizsoylu, N. (1987), Renk ve Resimde Kullanımı, İstanbul Tezi.

Tiryaki, K. (2018). İbrahim Çallı, Neş'e Erdok, Turgut Zaim Türk Sanatına Katkıları ve Eserlerin Konu, Biçim, İçerik Açısından İncelenmesi. T.C Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim ve Baskı Sanatları Anabilim Dalı, Yüsek Lisans Tezi, Giresun.

Uçar, T. F. (2004), Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Yayınevi

Üren, N. (2009). Tetramorıum Caespıtum (Lınne, 1758) (Hymenoptera: Formıcıdae)'Da Renkli Görmenin Akromatik ve Kromatik Özelliklerinin Davranışsal Analizi, Trakya Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Biyoloji Anabilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi, Edirne.

Vardar, B. (1988). Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. İstanbul: ABC Yay.

Vardar, B. (1988). yönetiminde, Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü, ABC Yay., İstanbul, s.111.

Yağmur, Ö. (2020). Minimal Sanatı Gösterge Bilimsel Anlamlandırma: Rıchard Serra "Cırcuıt Iı". The Journal of Academic Social Science, 9(9), 98-103.

Yamaner, F & İmamoğlu, G. (2018). Sporcularda Renklerin Etkilerin Performanslarına Yansıması. International Congress on Social Sciences II (INCSOS 2018 Quds) Volume 13/15, Spring 2018, p. 509-520 DOI Number: http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13602 ISSN: 1308-2140, Ankara.

Yamaner, F. (2001). Farklı Fonksiyonlarda Renk Kullanımına İlişkin Yaklaşımların Değerlendirilmesi, Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Yıldırım, C. (2009). Başlangıcından İzlenimcilik'e Kadar Resimde Rengin Simgesel Kullanımı, Yüksek Lisans Eser Metni. İstanbul: MSGÜS.

Zelanski, P. Fisher, M. P. (1994). Color, London: Callman and King LlD.

İnternet

Ali Cemal, **Sarıklı İhtiyar**, https://www.biyografi.info/kisi/ali-cemal-ben%27im. E.T: 25 Nisan 2023.

Ara Renkler, https://tekstilsayfasi.blogspot.com/2020/11/ana-renkler-ara-renkler-nelerdir.html E.T: 15 Şubat 2023.

Ayonluoğlu,M. **Gerçek Sanallık Kültürü**, https://afyonluoglu.wordpress.com/2011/04/30/ E.T: 17 Ocak 2024.

Burgaz, E. **Goethe'nin Renk Çemberi**, https://bigumigu.com/haber/goethenin-renkler-kurami-calismasi-icin-cizdigi-illustrasyonlar/ E.T: 23 Ocak 2023.

Cezanne, **Mont Sainte-Victoire**, https://smarthistory.org/cezanne-mont-sainte-victoire/ E.T: 12 Nisan 2023.

Claude Monet, **Gün Batımında San Giorgio Manastırı**, https://www.istanbulsanatevi.com/ekoller/empresyonizm/empresyonizm-nedir-ne-demektir/ E.T: 14 Nisan 2023.

Dilek, Y. **Eski Mezopotamya ve Eski Mısır'da Renk,** https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2158095 E.T: 9 Nisan 2023.

Elçi, A. **Işık Renkleri**, https://evrimagaci.org/isik-ve-renk-ara-renkler-ve-ana-renkler-nasil-olusur-12947. E.T: 21 Şubat 2023.

Ertuğrul, E. **Ayasofya**, https://arkeofili.com/istanbuldaki-ayasofyanin-ortacagdaki-gorkemli-sesi-canlandirildi/ E.T: 08 Nisan 2023.

Ertuğrul, E. **Paleolitik Çağda Duvar Resmi**, https://arkeofili.com/tarih-oncesi-donemden-11-magara-sanati/. E.T.: 09 Şubat 2023.

Georges Seuart**, Sunday Afternoon on the Isle of Grande Jatte**, https://en.wikipedia.org/wiki/A_Sunday_Afternoon_on_the_Island_of_La_Grande_Jatte E.T: 31 Mart 2023.

Gülsün Karamustafa, **Kıymatlı Gelin**, https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190427?locale=tr E.T: 13 Eylül 2023

Gülsün Karamustafa, **Örtülü Medeniyet,** https://archives.saltresearch.org/simple-search?query=örtülü+medeniyet E.T: 13 Eylül 2023

Gülsün Karamustafa, **Yılana Karşı**, https://archives.saltresearch.org/simple-search?location=&query=yılana+karşı E.T: 13 Eylül 2023

Hamza, Ş**. Işık-Gölge**. https://guzelsanatlarokulu.wordpress.com/07-hafta-isik-golge/ E.T: 09 Şubat 2023.

Hoca Ali Rıza, **Kız Kulesi** https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hoca_ali_rıza_kızkulesi_1904.jpg E.T: 17 Temmuz 2023.

Hoca Ali Rıza, **Manzara,** https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hoca_ali_rıza_manzara_1898.jpg. E.T: 5 Mayıs 2023.

Koç, S. **Pigment Renkleri**, http://www.unutulmussanatlar.com/2013/01/renk-skalas-renkler-ve-ozellikleri-rbg_44.html. E.T: 21 Şubat 2023.

Milosevic P**. Orta çağ mozaikleri ve Hristiyanlık**, https://www.sanatlaart.com/her-seyiyle-isil-isil-ortacag-mozaiklerinin-pariltili-dunyasi/. E.T: 10 Nisan 2023.

Mina, K. **August, the month of Panagia**, https://greekcitytimes.com/2022/08/01/august-panagia-month/ E.T: 14 Aralık 2023.

Mustafa Ayaz. **"İsimsiz",** http://turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/07.jpg, E.T: 1 Kasım 2023.

Neri, D**. Barnebys Magazine, Van Gogh and Gauguin: An Artistic Correspondence,** https://www.barnebys.com/blog/van-gogh-and-gauguin-an-artistic-correspondence E.T: 11 Eylül 2023.

Newman, Geoffrey, **Colour,** http://www.oxfordartonline.com, 2016 E.T: 10 Nisan 2023

Osman Hamdi Bey, **Ab-ı Hayat Çeşmesi**, https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-abi-hayat-cesmesi-11161/ E.T: 15 Mayıs 2023.

Osman Hamdi Bey, **Gezintide Kadınlar**, https://tr.wikipedia.org/wiki/Gezintide_Kadınlar, E.T: 15 Haziran 2023.

Osman Hamdi Bey, **Kaplumbağa terbiyecisi,** https://tr.wikipedia.org/wiki/Kaplumbağa_Terbiyecisi E.T: 1 Haziran 2023.

Osman Hamdi Bey, **Kaplumbağa Terbiyecisi,** https://www.evrensel.net/haber/386904/ressam-osman-hamdi-beyin-sifreleri E.T: 9 Ağustos 2023.

Osman Hamdi Bey, **Leylak Toplayan Kız**, https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-leylak-toplayan-kiz-11150/ E.T: 20 Haziran 2023.

Osman Hamdi Bey, **Mihrap,** https://tr.wikipedia.org/wiki/Mihrap_(tablo). E.T: 17 Temmuz 2023.

Osman Hamdi Bey, **Türbe Kapısı Önünde İki Genç Kadın,** https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:JeanL%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_-_Le_charmeur_de_serpents.jpg E.T: 14 Haziran 2023.

Osman Hamdi Bey, **Türbe Kapısı Önünde İki Genç Kadın**, https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-turbe-kapisi-onunde-iki-kadin-11159/ E.T: 14 Haziran 2023

Ömer Uluç (1931-2010), https://artam.com/sanatcilar/omer-uluc-1931-2010

Ömer Uluç, **Nü**, http://www.beyazart.com/v3/?page=basic_search&page_number=15, E.T: 12 Ekim 2023.

Özer, T. **Kadın Hareketinin Renk Neden Mor?** https://boboscope.com/icerik/kadin-hareketinin-rengi-neden-mor#:~:text=Latince%20mor%20anlamına%20gelen%20Violenti,nitelendiren%20“viola”%20dan%20türetiliyor E.T: 1 Ocak 2024.

Özşahin, B, **Işık ve Renk Algımız,** https://www.kozmikanafor.com/isik-renk-algimiz/ E.T: 23 Ocak 2023.

Öztürk, H. **Kadın Haklarının Simgesi**, https://www.belgeseltarih.com/yoruk-kadininin-mor-cepkeni-kadin-haklarinin-simgesi/ E.T: 15 Eylül 2023

Per, M. **Jonnes Itten’in Renk Çemberi,** http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20 Şubat 2023.

Per, M. **Lambert’in Renk Piramidi,** http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20 Şubat 2023.

Per, M. **Moses Haris’in Renk Çemberi,** http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20 Şubat 2023.

Per, M. **Newton'un. Renk Teorisi,** http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20 Şubat 2023.

Per, M. **Runge'un Renk Çemberi,** http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134. E.T: 20 Şubat 2023.

Per. M. **Çatalhöyükte bir duvar resmi,** https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/799465. E.T: 09 Şubat 2023.

Ressam Ömer Uluç Kimdir? https://www.artopol.com/sayfa/ressam-omer-uluc-kimdir E.T: 12 Aralık 2024

Riley, C. A., **Color,** http://www.oxfordartonline.com E.T: 12 Nisan 2023.

Robert Delaunay, **Şehrin Üzerinde Simultane Pencereler**, https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/delaunay-robert/robert-delaunay-pencereler/ E.T: 17 Nisan 2023.

Senger, H.V, **Çin'de ve Hristiyan Batı'da Hile Kavramı,** https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2016/10/01/eski-cinin-36-strategeminin-oykusu-cinde-ve-hiristiyan-batida-hile-kavrami/. ET: 09 Nisan 2023.

Sıcak ve Soğuk Renkler, https://yeltendersmateryal.weebly.com/goumlrsel-sanatlar/3452705. E.T: 15 Şubat 2023.

Spray, A. **Akropolis**, https://www.thetravel.com/what-to-know-about-the-erechtheion-temple-athens/. E.T: 08 Nisan 2023.

Şeker Ahmet Paşa, **Vazoda Çiçekler**, https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-a/seker-ahmet-pasa/seker-ahmet-pasa-vazoda-cicekler/ E.T: 18 Temmuz 2023.

Şengel, D. **Düşkün İkona**. https://saltonline.org/media/files/duskun-ikona_scrd-1.pdf 1993. E.T: 13 Aralık 2023.

Tanrının Kuzusu Mozaiği, https://www.sanatlaart.com/her-seyiyle-isil-isil-ortacag-mozaiklerinin-pariltili-dunyasi/ E: T: 10 Nisan 2023.

Tansuğ, S. **Antik Yunan Sanatı ve Arkaik Çağ**, https://www.istanbulsanatevi.com/sanat-terimleri-kavramlar/antik-yunan-sanati-ve-resmin-gelisimi/ E.T: 12 Nisan 2023.

TDK, https://sozluk.gov.tr

Tığ, N. (Haziran,2023), Çekiçle Felsefe, Van Gogh'un Gizemleri Renkleri, https://cekiclefelsefe.com/van-goghun-gizemleri-renkleri E.T: 11 Eylül 2023.

Tribe, S**. The Church Of Santa Maria e San Donato , Murano,** https://www.liturgicalartsjournal.com/2023/07/the-church-of-santa-maria-e-san-donato.html . E.T: 14 Aralık 2023.

Turgut Zaim, **Anadolu Betimlemesi,** https://sanattarihiplatformu.com/yoresel-turk-resminin-kurucusu-turgut- zaim444.html E.T: 25 Haziran 2023.

Vernelen A. **Colour Theory,** https://www.colormepretty.co/color-theory/. E.T: 17 Ocak 2023

Vincent van Gogh, **Night Cafe,** https://artgallery.yale.edu/collections/objects/12507 E.T: 10 Nisan 2023.

Wassily Kandinsky, **Sarı, Kırmızı, Mavi,** https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Wassily-Kandinsky/30032/Sarı-Kırmızı-Mavi.html. E.T: 15 Nisan 2023.

Yıldırım, Ö. **Mısır Sanatı,** https://www.sanatsal.gen.tr/misir-sanati/ E.T: 09 Şubat 2023.

Yılmazok, Ö. **The Creation of Adam**, https://sanatabasla.com/2012/05/ademin-yaratilisi-the-creation-of-adam-michelangelo/ E.T: 12 Nisan 2023.

Yılmazok, Ö. **Venüs'ün Doğuşu**, https://sanatabasla.com/2012/05/ademin-yaratilisi-the-creation-of-adam-michelangelo/ E.T: 12 Nisan 2023.

Ziggurta Hakkında Bilgi, https://tr.wikipedia.org/wiki/Ziggurat#/media/Dosya:Ancient_ziggurat_at_Ali_Air_Base_Iraq_2005.jpg. E.T: 09 Nisan 2023.