

## **19. VE 20. YÜZYIL RESİM SANATINDA İÇ MEKÂNA BAKIŞ**



**BEGÜM CANEL**

**TEMMUZ, 2019**

**19. VE 20.YÜZYIL RESİM SANATINDA İÇ MEKÂNA BAKIŞ**

**BEGÜM CANEL**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**PLASTİK SANATLAR BÖLÜMÜ**

**TC. YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TEMMUZ, 2019**

**ONAY SAYFASI**

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı



Prof. Dr. M. Fazıl GÜLER  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans için gereken tüm şartları sağladığını tasdik ederim.



Prof. Dr. Gülveli KAYA  
Anabilim Dalı Başkanı

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.



Doç. Dr. Burcu AYAN ERGEN  
Danışman

**Jüri Üyeleri**

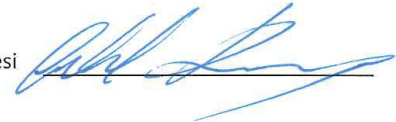
Doç. Dr. Burcu AYAN ERGEN, Yeditepe Üniversitesi Sanat Yönetimi  
Bölümü



Doç. Dr. Teymur RZAYEV, Yeditepe Üniversitesi Plastik Sanatlar  
ve Resim Bölümü



Dr. Öğr. Üyesi Erdal KARA, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Resim Bölümü



## İNTİHAL

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanımında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih : 09.07.2019  
Ad/soyad : Begüm Canel

İmza: 

## ABSTRACT

Since the periods before the BC, The priority of the human being has always been in the structure, aesthetically focused. The reason for this, as we give examples from prehistoric times, is that human beings find feeling of trust with the instinct of asylum. Based on the example whom we called as hero 'Herostratus' temple of Artemis, it was mentioned that the places where the spaces were located triggered the power of thought and sometimes served as a hero and sometimes served a perception of spiritual space. With the help of Semiotics, if we are to open the research to examine the position of the place in artist life; The works of artists related to the interior vary according to various reasons. In this study, especially in some of the movements varying according to the living conditions, the artist's point of view is examined in detail.

In this study, which was created by analyzing many art movements from the 19th century until the 20th century, and exemplified by many images, it has been suggested that Eastern mysticism had developed the sensitivity of Orientalism. Romanticism reached its peak with its emotionality and subjectivity and that it was crowned by the Symbolism movement. Also, Pre-Raphaelite, Art Nouveau, Danish School Artists, Nabis, Post Impressionism, Expressionism and New Objectivism were prominent with their spiritual themes in their interior space artworks. It has been observed that all these art movements and art formations have focused to the interior spaces in Painting Art.

In the process until the 20th century, squares, streets and structures shaped by social, political and cultural developments were heavily influenced by the industrial revolution and World wars, and were reflected in the works of the artists of the world nations in a mechanical way.

**Keywords:** *Painting, Interior Space, Psychological Effect, Artist.*

## ÖZET

Milattan önceki devirlerden bu yana, yapıların dış ve iç görkeminden hareketle, insanoğlundaki öncelik hep yapı içinde bulunma, estetik olarak algılama odaklı olmuştur. Bunun sebebi, tarih öncesi devirlerden itibaren, insanoğlunun kendini iç mekâna sığınma içgüdüğü ile güven duygusu bulmasındandır. Artemis tapınağının ünlü kahramanı “*Herostratus*” ile verdiğimiz örnekten yola çıkarak, mekânların içinde bulunduğu çağın düşünce gücünü tetikleyip bazen bir kahraman olmaya, bazen de ruhsal bir mekân algısına hizmet ettiği örneğine değinilmiştir. Gösterge bilimi yardımıyla, mekânın sanatçı hayatındaki konumunu incelemeye yönelik araştırmayı daha da açacak olursak; sanatçıların iç mekânı konu alan eserleri, özellikle bazı akımlarda yaşam koşullarına göre değişkenlik göstermektedir. Bu çalışmada, resim akımları göz önünde bulundurularak, o döneme ait eserler sanatçı bakış açısıyla detaylı bir şekilde incelenmiştir.

19. Yüzyıl’dan başlayarak 20. Yüzyıl’ı da içerecek şekilde, birçok sanat akımının analiz edilerek oluşturulduğu ve birçok görselle örneklenen bu çalışmada, Oryantalizm’in doğu mistisizmi duyarlılığını geliştirdiği, Romantizm’in duygusallığı ve özneliği doruk noktasına taşıdığı ve Simgecilik akımı ile bunun taçlandırılmış olduğu ön plana çıkarılmıştır. Ayrıca, Ön Rafaelcilik, Art Nouveau, Danimarka Okulu Ressamları, Nabiler Grubu, Ard İzlenimcilik, Dışavurumculuk ve Yeni Nesnelcilik’te, iç mekânı konu alan yapıtlarda tinsel temalar ön plana çıkmıştır. Tüm bu akım ve oluşumlarda resim sanatında özellikle iç mekâna odaklanıldığı gözlemlenmiştir.

20. Yüzyıl’a değin gelinen süreçte ise, toplumsal, siyasi, kültürel gelişmelerle şekillenen meydanlar, sokaklar, yapılar özetle, ‘Endüstri devrimi’nden ve savaşlardan ağır bir şekilde etkilenmiş dünya uluslarının sanatçılarının eserlerine mekanik bir şekilde yansımaları üzerinde durulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Resim, İç Mekân, Psikolojik Etki, Sanatçı.

## TEŞEKKÜR

Sanat görüşüm doğrultusunda, iç mekânlara duyduğum özel bir ilgi dahilinde bu konuyu detaylı bir şekilde inceledim. Kayıtlı bilgiler ışığında, insanlığın tarihine geçen ulusal ve evrensel bir takım olaylar ile şekillenen toplumların yaşayış biçimlerini, dış ya da iç kaynaklı etkileşim süreçlerini, kendi içlerinde bağıntısı bulunan ve resim sanatına yansıyan iç mekân kavramını çıkarımlar ile saptadım.

Araştırmamın içeriği, 19. Yüzyıl, 20. Yüzyıl ve günümüz sanatına yansıyan çok uzun bir dönemi analiz etmek ve dönemleri incelemek üzerinedir. Bu anlayış doğrultusunda, tezimin amacına hizmet eden dönemleri öne çıkararak, sanat görüşümle paralelik gösteren akım ve ressamı, alıntılar ve göstergeler aracılığıyla sunmak istedim.

Araştırma sürecimin bütünü ve özellikle üzerinde durduğum tezimin son bölümü olan üçüncü bölümde altını çizdiğim ve sonuç bölümünde açıkça yer verdiğim sanat görüşümü, arzularımı ve eleştirilerimi dile getirmemde bana yardımcı olan ve savunmamdaki samimiyetime inanan, yol gösteren değerli hocam Doç. Dr. Burcu Ayan Ergen'e teşekkürü bir borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER

ONAY.....	i
İNİTİHAL SAYFASI.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖZET .....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİM LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1
<b>1. EVRENSEL KÖKLER.....</b>	<b>3</b>
1.1. Paleolitik ve Üst Paleolitik Çağdan İtibaren İnsanların İç Mekân Kullanımı.....	3
1.2. Mısır Piramitleri, Artemis Tapınağı ve Orta Asya Kurganları .....	5
1.2.1. Mısır Piramitleri.....	5
1.2.2. Artemis Tapınağı.....	8
1.2.3. Orta Asya Kurganları.....	9
1.3. Antik Çağ ve 19. Yüzyıl Filozoflarının ve Sanat Tarihçilerinin Mekân Tanımı ve Yaklaşım Biçimleri.....	10
<b>2. 19. YÜZYIL RESİM SANATINDA İÇ MEKÂNA BAKIŞ .....</b>	<b>19</b>
2.1. TÜR (JANR) RESMİ.....	19
2.1.1. Théodore Gérard (Belçika 1829-1895).....	19
2.1.2. Cesare Vianello (İtalya 1862-1953).....	20
2.1.3. Rudolf von Alt (Avusturya 1812-1905).....	21
2.1.4. John Henry Lorimer (İskoçya 1856-1936).....	22
2.2 YENİ KLASİKÇİLİK (NEOKLASİZM).....	23
2.2.1. Jacques-Louis David (1748-1825 Fransa).....	24



2.2.2. Jean Auguste-Dominique Ingres (Fransa 1780-1867).....	27
2.3. ROMANTİZM.....	29
2.3.1. Francisco Goya (İspanya 1746-1828).....	30
2.3.2. Caspar David Friedrich (Almanya 1774-1840).....	32
2.3.3. Joseph Mallord William Turner (İngiltere 1775-1851).....	34
2.3.4. Eugene Delacroix (Fransa 1798-1863).....	35
2.3.5. Adolph Von Menzel (Polonya 1815-1905).....	38
2.4. GERÇEKÇİLİK (REALİZM).....	41
2.4.1. Gustave Courbet (Fransa 1819-1877).....	42
2.4.2. Honorê Daumier (Fransa 1808-1879).....	44
2.5. ÖN RAFAELCİLİK.....	45
2.5.1. Dante Gabriele Rossetti (İngiltere 1828-1882).....	46
2.5.2. William Holman Hunt (İngiltere 1827-1910).....	48
2.5.3. Sir Edward Coley Burne-Jones, Bt (İngiltere 1833-1898).....	49
2.6. ORYANTALİZM.....	53
2.6.1. Doğu Mistisizmi ve Sömürgecilik.....	53
2.6.1.1. Fausto Zonaro (İtalya 1854-1929).....	55
2.6.1.2. Frederick Arthur Bridgman (Amerika 1847-1928).....	56
2.6.1.3. Amadeo Preziosi (Malta Kolonisi 1816-1882).....	57
2.6.1.4. Rudolf Ernst (Avusturya 1854-1932).....	58
2.6.1.5. John Frederick Lewis (İngiltere 1804-1876).....	62
2.6.1.6. Jean-Léon Gérôme (Fransa 1824-1904).....	63
2.6.2. İSLAM MİMARİSİNİN TARİHİ TEMELLERİ VE ORYANTALİZM'İN BİÇİMLENİŞİ.....	67
2.6.2.1. Carl Friedrich Heinrich Werner (Almanya 1808-1894).....	70
2.6.2.2. David Roberts (İskoçya 1796-1864).....	74
2.6.2.3. Wilhelm Gail (Almanya 1804-1890).....	75
2.6.2.4. Jean Joseph Bejamin-Constant (Fransa 1845-1902).....	76
2.6.2.5. Edwin Lord Weeks (Amerika 1849-1903).....	77
2.6.3. OSMANLI'DA ORYANTALİZM.....	78

2.6.3.1. Osman Hamdi Bey (İstanbul 1842-1910).....	81
2.6.3.2. Şevket Dağ (İstanbul 1876-1944).....	86
2.7. SİMGEÇİLİK (SEMBOLİZM).....	88
2.7.1 Gustave Dore (Fransa 1832-1883).....	90
2.7.2. Gustave Moreau (Fransa 1826-1898).....	92
2.7.3. Max Klinger (Almanya 1857-1920).....	94
2.7.4. Fernand Khnopff (Belçika 1858-1921).....	95
2.7.5. James Ensor (Belçika 1860-1949).....	97
2.7.6. Paul Gauguin (Fransa 1848-1903).....	98
2.8. BİR GELENEĞİN ÇAĞRISI YENİ SANAT HAREKETLERİ: “ART NOUVEAU VE ARTS&CRAFTS”.....	100
2.8.1. William Morris (İngiltere 1834-1996).....	102
2.8.2. Alphonse Mucha (Çekya 1860-1939).....	104
2.8.3. Margaret Macdonald (İngiltere 1864-1933) ve Charles Rennie Mackintosh (İngiltere 1868-1928).....	106
2.9. DANİMARKA’LI RESSAMLAR VE “KOPENHAGEN ENTERİYÖR OKULU”.....	107
2.9.1. Vilhelm Hammershøi (Danimarka 1864-1916).....	108
2.9.2. Peter Wilhelm Ilsted (Danimarka 1861-1933).....	110
2.9.3. Carl Wilhelm Holsøe (Danimarka 1863-1935).....	111
2.10. İZLENİMCİLİK (EMPRESYONİZM).....	112
2.10.1. Édouard Manet (Fransa 1832-1883).....	114
2.10.2. Claude Monet (Fransa 1840-1926).....	116
2.10.3. Edgar Degas (Fransa 1834-1917).....	118
2.11.1. NABİLER GRUBU.....	121
2.11.1. Pierre Bonnard (Fransa 1867-1947).....	122
2.11.2. Édouard Vuillard (Fransa 1868-1940).....	123
2.12. ARD İZLENİMCİLİK (POST EMPRESYONİZM).....	126
2.12.1. Vincent Van Gogh (Hollanda 1853-1890).....	127
2.12.2. Henri-de Toulouse-Lautrec (Fransa 1864-1901).....	130

2.12.1. Camden Town Grubu – Ard İzlenimcilik (İngiltere 1911-1913).....	132
2.12.1.1. Walter Sickert (Almanya 1860-1942).....	132
2.12.1.2. Harold Gilman (İngiltere 1876-1919).....	133
<b>3.    20. YÜZYIL RESİM SANATINDA İÇ MEKÂNA BAKIŞ</b>	
3.1. FOVİZM.....	135
3.1.1. Henri Matisse (Fransa 1869-1954).....	136
3.1.2. Raoul Dufy (Fransa 1877-1953).....	138
3.2. KÜBİZM.....	139
3.2.1. Pablo Picasso (İspanya 1881-1973).....	141
3.2.2. Georges Braque (Fransa 1882-1963).....	144
3.2.3. Lyonel Feininger (Amerika 1871-1956).....	145
3.2.4. Louis Marcoussis (Polonya 1878-1941).....	146
3.2.5. Juan Gris (İspanya 1887-1927).....	147
3.2.6. Fernand Léger (Fransa 1881-1955).....	150
3.3. AMERİKAN TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK VE PRESİZYONİZM.....	153
3.3.1. Edward Hopper (Amerika 1882-1967).....	154
3.3.2. Elmer Bischoff (Amerika 1916-1991).....	155
3.3.3. Charles Sheeler (Amerika 1883-1965).....	156
3.4. DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM).....	158
3.4.a. Edvard Munch (Norveç 1863-1944).....	160
3.4.1. Der Blaue Reiter (Mavi Süvari Grubu / Münih - Almanya).....	162
3.4.1.a. Wassily Kandinsky (Rusya 1866-1944).....	163
3.4.2. Die Brücke (Köprü Grubu / Dresden - Almanya).....	168
3.4.2.a. Ernst Ludwig Kirchner (Almanya 1880-1938).....	169
3.4.2.b. Karl Schmidt-Rottluff (Saksonya Krallığı 1884-1976).....	170
3.4.3. YENİ NESNELCİLİK.....	171
3.4.3.1. George Grosz (Almanya 1893-1959).....	172
3.4.3.2. Otto Dix (Almanya 1891-1969).....	174

3.4.3.3. Max Beckmann (Almanya 1884-1950).....	176
3.5. DADAİZM.....	180
3.5.1. Raoul Hausmann (Avusturya 1886-1971).....	183
3.6. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK (SÜRREALİZM) VE METAFİZİK RESİM.....	185
3.6.1. René Magritte (Belçika 1898-1967) .....	188
3.6.2. Paul Delvaux (Belçika 1897-1994).....	190
3.6.3. Giorgio de Chirico (Yunanistan 1888-1978).....	191
3.7. 20. YÜZYIL'DA GELİŞEN ENDÜSTRİ NÜVESİNDE ŞEKİLLENEN SANAT AKIMLARI.....	194
3.7.1. Endüstriyel Üretime Karşı El Üretimini Savunucuları.....	194
3.7.2. Yeni Bir Düzen Arayışı: Yapısalcılık (Konstruktivizm) ve Dadaizm'in Başkaldırısından Sonra Gelişen Sanat Akımları.....	195
3.7.3. Art Deco.....	197
3.7.4. Bauhaus Okulu, De Stijl, Soyut Sanat ve Konstruktivizm Bağintısı Çerçevesinde Değişen Plastik Yaklaşımlar ve İç Mekân Tasarımları.....	198
3.7.4.1. Piet Mondrian (Hollanda 1872-1944).....	207
3.7.4.2. Alexander Rodchenko (Rusya, 1891-1956).....	209
3.7.5. POP SANAT.....	211
3.7.5.1. Richard Hamilton (İngiltere 1922 - 2011).....	211
3.7.6. FOTO GERÇEKÇİLİK.....	213
3.7.6.1. Richard Estes (1932 - ).....	213
3.7.7. POSTMODERNİZM VE KAVRAMSAL SANAT.....	214
3.7.7.1. David Hockney (İngiltere 1937 - ).....	215
3.7.7.2. Joseph Beuys (Almanya 1921-1986).....	217
3.7.7.3. Robert Morris (Amerika 1931-2018).....	218
SONUÇ.....	222
KAYNAKLAR.....	226

**Resim Listesi:**

*Resim 1* Paleolitik Çağ Mağara Resimleri, “*Magura Mağarası Bulgaristan*” (Günümüzden 8000 ila 4000 yıl önce)

*Resim 2* “*Şaman Kaya Boyaması*”, Moab-Utah.

*Resim 3* “*Nebamun Mezarından Resimler*”, 18. Sülale.

*Resim 4* “*Nefertiti'nin Mezarından Resimler*”, 19. Sülale

*Resim 5* “*Kral Tutankamon'un Mezar Odası*”

*Resim 6* “*Artemis Tapınağı*”, İzmir/Türkiye, M.Ö 550 dolayları.

*Resim 7* Pazırık Kurganı “*Atlı Adam*” M.Ö. 5. Yüzyıl.

*Resim 8* Raffaello Sanzio, “*Atina Okulu*” Duvar Freski, 1509-1511.

*Resim 9* Correggio “*Meryem'in Göğe Çıkışı*” Tavan Freski, 1526-1530, Parma, İtalya.

*Resim 10* Théodore Gérard “*Koleksiyoncu'nun Stüdyosu*” Tüyb (1829-1895) (100.9x81.2cm)

*Resim 11* Cesare Vianello “*Figürlerle Mutfak İç Mekânı*” Mukavva üzeri yağlıboya, (44.6x58.5cm)

*Resim 12* Rudolf von Alt “*Palais Dumba-Vienna*” 1877, Kağıt üzeri suluboya.

*Resim 13* John Henry Lorimer “*Kırlangıçların Uçuşu*” 1906, (89.6x115cm) Tüyb.

*Resim 14* Jacques-Louis David, “*Marat'ın Ölümü*”, Tüyb, 1793, (165x128 cm) Royal Museum of Fine Arts, Brüksel.

*Resim 15* Jean Auguste-Dominique Ingres, “*Türk Hamamı*” 1862 Tuval Panel Üzerine Yağlıboya, (Çap: 108cm)

*Resim 16* Francisco Goya “*Veba Hastanesi*” Tüyb, 1798-1800 (32.5x57.3cm)

*Resim 17* Caspar David Friedrich “*Penceredeki Kadın*” Tüyb, 1822 (44.1x73cm)

*Resim 18* Joseph Mallord William Turner “*Eu and Treport Sketchbook*” Kağıt Üzerine Grafiti ve Suluboya (23.6x32.7cm) Tate Koleksiyonu.

*Resim 19* Eugene Delacroix “*Liege Piskoposuna Suikast*” 1829, Tüyb Musée du Louvre (91x116cm)

**Resim 20** Eugene Delacroix “*Sardanapalus’un Ölümü*” 1827, Tüyb (3.92x4.96 m) Louvre Müzesi.

**Resim 21** Adolph von Menzel, “*Balo’da akşam Yemeği*”, 1878, Tüyb

**Resim 22** Adolph von Menzel “*Demir Dökümhanesi*” 1875, Tüyb, (158x254cm) Nationalgalerie, Berlin.

**Resim 23** Gustave Courbet, “*Sanatçının Atölyesi*”, 1855, Tüyb, (361x598cm) D’Orsay Müzesi, Paris.

**Resim 24** Honorê Daumier “*Üçüncü Mevki Vagon*” 1862-64, Tüyb (65.4x90.2cm) Metropolitan Museum of Art, New York.

**Resim 25** Dante Gabriel Rossetti “*Lady Lilith*” 1872-73, Tüyb (96.5x85.1cm)

**Resim 26** William Holman Hunt, “*Uyanan Vicdan*”, 1853 (76.2 x 55.9cm) Tate Galerisi, Londra.

**Resim 27** Sir Edward Coley Burne-Jones “*Altın Merdiven*”, 1880 Tüyb, Tate Britain Collection (116.8x269.2cm)

**Resim 28** Edward Burne-Jones ve Morris & Company “*Yükseliş*” Vitray, 1885 Birmingham Cathedral (St. Philip’s) İngiltere.

**Resim 29** Fausto Zonaro, “*Arap Pazarı*” İtalya, Tüyb, (33x40cm)

**Resim 30** Frederick Arthur Bridgman, “*Dua eden*” 1877, Tüyb (115x146cm)

**Resim 31** Amadeo Preziosi “*Topkapı Sarayı*” Suluboya.

**Resim 32** Rudolph Ernst, (Avusturya, 1854-1932) “*Sarayında Şık Bir Şef*” Panel üzeri yağlıboya, (59.2x73.2cm)

**Resim 33** Rudolph Ernst, “*Fas İç Mekânı*” Tüyb (Avusturya 1854-1932)

**Resim 34** John Frederick Lewis “*Karşılama*” 1873, Tuval üzeri panel (83.8x95.9cm)

**Resim 35** John Frederick Lewis “*Öğle Uykusu*”, 1876, Tüyb (88.6x111.1cm)

**Resim 36** Jean-Léon Gérôme “*Bursa’daki Büyük Hamam*” 1885, Tüyb (70x96.5cm)

**Resim 37** Jean-Léon Gérôme “*Cami’de Dua Edenler*” Tüyb, 1871, (74.9x88.9cm)

**Resim 38** Jean-Léon Gérôme, “*Pasha’nın Yası*”, 1882 Masonit’e monte edilmiş tuval üzeri yağlıboya (73.6x92.4cm)

**Resim 39** Carl Friedrich Heinrich Werner “*Elhamra Granada’da, Pencere’de Köpeğiyle Oturan Bir Bayan*” 1856, Kalem, suluboya, Arap zamkı ve kazıma (36.5x52.7cm)

**Resim 40** Carl Werner “*Interior de uma camara sepulcral em Al-Kab*” Litografi ve Suluboya, 1870-74 (20.2x26.5cm)

**Resim 41** Carl Friedrich Heinrich Werner “*Kaya Kubbe’nin İçi*” 1863, Suluboya.

**Resim 42** David Roberts “*Philae-Mısır Tapınağı*” Litografi ve Renklendirme, 1842-1849 (34.5x50.2cm)

**Resim 43** David Roberts, “*Interior of the Mosque, Córdoba*” 1838, Tüyb (93x138cm)

**Resim 44** Wilhelm Gail, “*Lion Court of the Alhambra in Granada*”, 1835 Tüyb, (117x146cm)

**Resim 45** Jean Joseph Benjamin-Constant, “*Le Lendemain d'une victoire à l'Alhambra*” 1882, Panel üzeri yağlıboya.

**Resim 46** Edwin Lord Weeks “*Interior of the Mosque at Cordoba*” Tüyb, 1880 (142.2x184.3cm)

**Resim 47** Osman Hamdi Bey “*Kur’an Okuyan Kız*” 1880, Tüyb.

**Resim 48** Osman Hamdi Bey “*Silah Taciri*” 1908, Tüyb (185x140cm) Ankara Resim ve Heykel Müzesi.

**Resim 49** Şevket Dağ (1876-1944) “*Yeni Cami İçi*”

**Resim 50** Gustave Doré “*Daniel Duvardaki Yazıtı Tercüme Ediyor*” Gravür, 1866.

**Resim 51** Gustave Moreau “*Hayalet*” 1876, Suluboya (72x106cm) Musée d'Orsay / Jean-Gilles Berizzi.

**Resim 52** Max Klinger “*Veba*” Vom Tode II’ den bir Gravür (1898-1909)

**Resim 53** Fernand Khnopff “*Ağıt*” 1907, Çizim.

**Resim 54** James Ensor “*İskeletlerin Isınması*” 1889, Tüyb (74.8x60cm) Kimbell Art Foundation, Fort Worth.

**Resim 55** Paul Gauguin “*Arii Matamoe*” (“Kraliyet Sonu”) Tahiti, 1892 Kaba kumaş üzerine Yağlıboya, (45.1x74.3cm)

**Resim 56** William Morris “*Yeşil Oda*” (“The Green Room”) Victoria and Albert’s Museum Londra/İngiltere.

**Resim 57** Alphonse Mucha “*Mevsimler*” 1896 (1400x790)

**Resim 58** Margaret Macdonald Mackintosh “*Yaz Paneli*” 1904, Beyaz tahta ve Gesso, Glasgow.

**Resim 59** Tasarım: Margaret Macdonald Mackintosh Resimleme: Charles Rennie Mackintosh “*Design For A Music Room With Panels*”

**Resim 60** Wilhelm Hammershøi “*Strandgade 30’ da Ay Işığı*” 1900-1906 Tüyb (41x51.1cm)

**Resim 61** Wilhelm Hammershøi “*Yapay Işıktaki İç Mekân*” 1909 Tüyb, (60x82.2cm)

**Resim 62** Peter Vilhelm Ilsted “*İç Mekânda Okuyan Kız*” 1908, Tüyb

**Resim 63** Carl Vilhelm Holsøe “*Pencere Yanında Beklerken*” Tüyb

**Resim 64** Édouard Manet “*Stüdyo’da Öğle Yemeği*” 1868, Tüyb, (118x154cm) Bavarian State Painting Collections, Münih.

**Resim 65** Édouard Manet “*Büyük kent medeniyetine övgü ve eleştiri: Folies-Bergère Barı*”, 1881-82, Tüyb.

**Resim 66** Claude Monet “*Paris St. Lazare Tren İstasyonu*”, 1877, Tüyb.

**Resim 67** Edgar Degas “*Tecavüz*” 1868-1869, Tüyb Philadelphia Museum of Art.

**Resim 68** Edgar Degas “*Bale Sınıfı*” 1871-1874, Tüyb, (72.2x83.5cm) Orsay Müzesi, Paris.

**Resim 69** Pierre Bonnard “*Bahçede Yemek Odası*” 1934–35, Tüyb (126.8x135.3cm)

**Resim 70** Édouard Vuillard “*İç Mekânda Sanatçının Annesi ve Kız Kardeşi*” Tüyb, 1893 (46.3x56.cm)

**Resim 71** Édouard Vuillard “*Madam Aron’un Salonu*” 1911-12, Pano üzeri yağlıboya.

**Resim 72** Vincent Van Gogh “*Patates Yiyenler*” 1885, Tüyb, Van Gogh Museum, Amsterdam (82x114cm)

**Resim 73** “*Arles’teki Yatak Odası*”, (Birinci Versiyon) 1888, Tüyb, (72x90cm) Van Gogh Museum, Amsterdam

**Resim 74** Henri de Toulouse-Lautrec “*Moulin Rouge’da*”, 1892-1895, Tüyb, (123x141cm)

**Resim 75** Walter Richard Sickert “*Yaz Öğleden Sonra*” 1907-9, Tüyb, Fife Council Libraries & Museums: Kirkcaldy Museum & Art Gallery.



**Resim 76** Harold Gilman “*Bayan Mounter*” 1917, Tüyb, (33x38cm)

**Resim 77** Henri Matisse “*Kırmızı Oda*”, 1908, Tüyb (180.5x22 cm)

**Resim 78** Henri Matisse “*Ressamın Ailesi*” 1911, Tüyb (143x194)

**Resim 79** Raoul Dufy “*İç Mekânda Açık Pencereleler*” 1928.

**Resim 80** Pablo Picasso “*Stüdyo*” 1927-28, Tüyb (149.9x231.2cm)

**Resim 81** Pablo Picasso “*Stüdyo’da*” 1955, Tüyb (80.9x64,9cm) Tate Koleksiyonu.

**Resim 82** Georges Braque “*Siyah Vazolu Stüdyo*”, 1938, Tüyb.

**Resim 83** Lyonel Feininger “*Viaduct*” 1920, Tüyb (100.9x85cm)

**Resim 84** Geoff Howell “*Lyonel Feininger Whitney’de Akşam Yemeği*”  
Whitney Museum of American Art, 2011

**Resim 85** Louis Marcoussis “*Kontrbas’lı İç Mekân*” 1929, Tüyb, (49.5x60.5cm)  
Tate Koleksiyonu.

**Resim 86** Juan Gris “*Lavabo*” 1912 Kağıt ve ayna kolajı ile tuval üzerine  
yağlıboya (35x51cm) Vicomtesse de Noailles, Paris Koleksiyonu.

**Resim 87** Jon Rafman “*Juan Gris Dream House*” Üç Boyutlu İç Mekân  
Tasarımı, 2013.

**Resim 88** Fernand Léger “*Üç Kadın*” 1921-1922.

**Resim 89** Edward Hopper, “*Western Moteli*”, 1957 Courtesy of Yale University  
Art Gallery.

**Resim 90** Elmer Bischoff “*İki figürlü İç Mekân*” 1968.

**Resim 91** Charles Sheeler “*New York’tan Görünüm*” 1931, Tüyb,  
(121.92x92.39cm)

**Resim 92** Edvard Munch “*Ölü Anne ve Çocuk*” 1899.

**Resim 93** Edvard Munch, “*Hasta Çocuk*” 1907, Seri içinde Dördüncü Eser. Tüyb,  
(137x139cm) Tate, London.

**Resim 94** Wassily Kandinsky “*Benim Yemek Odam*” 1909, Mukavva üzeri  
yağlıboya (50x65cm)

**Resim 95** Wassily Kandinsky “*Kompozisyon 8*” 1923, Tüyb, (140x201cm)  
Guggenheim Müzesi, New York, Solomon R. Guggenheim Kurucuları  
Koleksiyonu.

**Resim 96** Pedro Ressano Garcia Öğretileri, “Kandinsky’den Modern Mimarlığa Uyarlama: Maket, Plan ve Analiz Çalışmaları”

**Resim 97** Ernst Ludwig Kirchner, “İç Mekânda Çıplak Kadın ve Adam” 1924, Tüyb, (113,70x113,70cm)

**Resim 98** Karl Schmidt-Rottluff “Oda da Akşam” 1935 Tüyb (31.3x47.3cm)

**Resim 99** George Grosz “Makara Oyunu” (“Diabolo Player”), 1920.

**Resim 100** Otto Dix “Metropolis” Triptik Resim, 1928 (180x300cm) Stuttgart Kunstmuseum, Almanya.

**Resim 101** Max Beckmann “Vor dem Maskenball” 1922.

**Resim 102** Max Beckmann, “Gece”, 1918-1919, Tüyb (133x154cm)

**Resim 103** Raoul Hausmann, “Dada’nın Zaferi” 1920 Fotomontaj (23.5 x 17 in.)

**Resim 104** Raoul Hausmann “Öneri” Fotomontaj, 1942.

**Resim 105** Rene Magritte, “İnsanın Yazgısı-1”, 1933 (81x100cm)

**Resim 106** Paul Delvaux “Femme a la Rose” (“Bir Gül ile Kadın”) 1936, Tüyb.

**Resim 107** Georgio de Chirico “David’in eli ile Metafizik İç Mekân”, 1968 Tüyb, (79.5x59.5cm)

**Resim 108** Piet Mondrian “Dört Sarı Çizgili Eşkenar Dörtgen Kompozisyonu”, 1933.

**Resim 109** Alexander Rodchenko ‘Pro Eto’ (About This) Mukavva üzeri Fotokolaj (42.5x32.5cm) State Mayakovsky Müzesi, Moskova/Rusya.

**Resim 110** Richard Hamilton “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?” Kağıt üzeri dijital baskı - Kolaj, 2004, (260x250mm) Tate Koleksiyonu.

**Resim 111** Richard Estes “D-Train” 1988 (90.8x183.2cm)

**Resim 112** David Hockney “Current”, 2016.

**Resim 113** Joseph Beuys, “Yönlendirici Kuvvetler”, 1974.

**Resim 114** Robert Morris “Green Galeri Yerleştirmesi”, 1964.

## Giriş

Tarih öncesi devirlerden bu yana insanoğlu, antik dönemlere uzanan süreç içerisinde yaşam koşullarının ifadesi olarak iç mekânları temsili bir araç olarak kullanmıştır. 1940 yılında Henri Breuil'in mağara resimlerini analogik alt yapıyla ortaya koyduğu araştırmalara göre; Paleolitik çağda insanların yaşam ifadesinin ilk olarak resim yapma eylemi olduğunu ve sembolik-metamorfik anlatımı bir araç olarak kullandıklarını, özünde yalın bir yaşam biçimini anlatma esasına dayalı olduğunu gözlemlemektedir. Mağara iç duvarlarına çizilen resimlerin, devre ait yaşamsal, dolaysız anlatıma yönelik resimler olduğu ortaya çıkarılmıştır. Üst Paleolitik döneme müteakiben, “Şaman” varsayımı doğrultusunda kült ve ritüel özellikler de taşımaktadır. Şamanların doğaüstü mucizevi güçleri farkedip, ayinlere katılması, yaşadığı çevreye öncülük edecek inanç temelleri sunması, doğaüstü olayları duyguları paylaşma ve hastaları iyileştirici özellikleri olması bu farklı güçlerini mağara duvarlarına resmetmeleri dahilinde birer sanatçı sayılmalarını sağlamıştır.

19. Yüzyıl'da arkeolojik kazıların gündeme gelmesiyle, yeni bir keşif süreci başlamıştır. Şair, yazar, sanat tarihçi ve filozofların Mimarlık ve Resim sanatının birbiriyle olan etkileşimlerini keşfetmeye yönelik tinsel boyutta yaklaşımları, iç mekânların toplum ve sanatçı üzerindeki ruhsal etkilerini gün yüzüne çıkaran felsefi bir tartışma platformu yaratmıştır. Bu tez konusunun içeriğini kapsayan 19. ve 20. Yüzyıl'da sanatçının iç mekâna bakışının incelenmesi ile birlikte, yine aynı çağı kapsayan 19. Yüzyıl'da büyük bir arkeolojik/antropolojik araştırma sahası yaratılması ilginç bir kesişmedir.

19. Yüzyıl'da Romantizm'in doğuşunun nedenleri; Gerçekçilik akımının doğayı taklit etmesine bir başkaldırıdır ve sanatın öznelliğini hiçe saymalarına tepkide bulunmuşlardır. Bu yaklaşımları, Romantik sanatçıları madde ötesi bir evren arayışına itmiştir. Bir dışavurum temel alınarak hayat bulan “Romantizm” ile sanatçılar ilk özgür ifadelerini kullanmaya başlamışlardır.

Konuları ilk olarak mitolojik olaylar, efsaneler, destanlar, bilinçaltında bastırılan gizil duygu ve düşüncelerden oluşan Romantizm akımı, kendisinden sonra doğacak olan ve aynı zamanda subjektif karakter taşıyan birçok çağdaş sanat

akımlarına itici bir kuvvet olmuştur. 19. ve 20. Yüzyıl akımlarından bu araştırma kapsamında öne çıkarılanlar: Romantizm, Ön Rafaelcilik, Oryantalizm, Simgencilik, Art Nouveau, Danimarka Okulu Ressamları, Nabiler Grubu, Ard İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Yeni Nesnelcilik ve Gerçeküstücülük'tür.

Sanayi devriminin etkileriyle başlayan 19. Yüzyıl'a "melankolikler çağı" denilmektedir. Romantizm akımından ozan ve şair Edgar Allan Poe, Sembolizm akımından Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Stéphane Mallarmé gibi edebiyatçılar, Filozoflardan; Arthur Schopenhauer, Friedrich Schelling gibi isimlerle birlikte Romantizm akımından; Francisco Goya, Caspar David Friedrich, Simgencilik akımından; Gustave Moreau, Fernand Khnopff, James Ensor, Dışavurumculuk akımından; Edvard Munch, Ludwig Kirchner gibi isimlerin, hayat görüşleri ve yaklaşımlarıyla birbirlerinin tesiri altında kaldıkları görülmektedir.

19. Yüzyıl'ın ortalarında Avrupa'nın yoğun sömürgelerinin alt yapısını oluşturduğu Sanayi Devrimi'yle birlikte, şehirlerin nüfusu çoğalarak tüketici talebi artmış, ticaret, ekonomi canlanmış ve kırsal kesimlerden kentlere hızlı bir göç başlamıştır. Tüm bunların sonucunda, üretimde oluşan iş gücü fazlalığı sanayi devrimine zemin hazırlamıştır. Devrimle birlikte Avrupa'da bilim ve teknik alanda büyük gelişmeler yaşanmış, buhar makinesinin icadı, tekstil makinelerinin geliştirilmesi gibi ilerlemeler üretimin yapısını değiştirmiştir. Önceleri en önemli zenginlik kaynağı toprakken, yavaş yavaş sermaye, ticaret ve girişimcilik ön plana çıkmaya başlamış, işçi sınıfının emeği değer kaybetmiştir.

19. Yüzyıl'da meydana gelen bu köklü değişimler, rasyonel bir bakış açısı getirmiş, Resim sanatında endüstriyel gelişime katkı sağlayacak tasarımlar üzerinde durulmuştur. Rusya'da Konstruktivizm (Yapısalcılık), Almanya'da Bauhaus okulunun öğretilerini kapsayan ve devamında Art Deco stili ile 20. Yüzyıl ressamlarının endüstrileşen bir dünyayı karşılamaya yönelik etkileri eserlerinde açıkça gözlemlenmiştir. Makineleşme, insan ile subjektif yaratımın arasına girerek sanat tasarımlarında rasyonel bir bakış açısı yaratmıştır.

## 1. EVRENSEL KÖKLER

İlk çağlardan itibaren, insanların zor yaşam koşullarının etkisi altında kendilerini ifade edebilme yeteneğini geliştirmesi hem kaçınılmaz hem de varoluşsal kaynaklı bir zorunluluk olmuştur. Tüm bu zorunluluklar doğrultusunda insan, içinde bulunduğu şartları kendi imkânlarıyla değerlendirmeye çalışmış ve mağara içi resimlemelerinde yaşantısından izler göstermiştir. Zaman ilerledikçe daha çok medenileşen insanlar, yeraltı ve kaya tipi mezarlarında merak ve ilgilerini, çizim yoluyla mimari plan şemaları üzerinde gerçekleştirmişlerdir.

Çeşitli coğrafyalara göre oluşan kültürler, din, mitoloji, destanlar, efsaneler, ayin, büyü, astroloji gibi ilgilerini, kültürel kimlikleriyle ortaya koymuşlardır. Aşağıda, çeşitli kıta ve coğrafi bölgelere göre değişen iç mekânın kullanım amaçlarıyla şekillenen bir takım olaylar, efsaneler, dini ve kültürel değerler “Evrensel bir dil” ile ele alınmıştır.

### 1.1. Paleolitik ve Üst Paleolitik Çağdan İtibaren İnsanların İç Mekân Kullanımı

Altamira Lascaux’da Homo Sapiens’in ilk ifade biçimini ortaya koyan soyut düşünceleri görülmektedir. Bu resimlerde insan betimine neredeyse hiç rastlanmıyordu. Hayvan-insan karışımı antropomorfik figürler ön planda olup, ana tema yalnızca av hayvanlarıydı (Tanyol, 2000: 132). At, bizon gibi hayvanların oluşturduğu sahneler çoğunlukta idi. Hayvanlarla oluşturulan sahneler, avcı-toplayıcı topluluklar, antropomorfik bir düşünce yapısıyla resimlerde gösteriliyordu.

Her yaşam koşulunun mağara iç duvarlarına çizilmesi, ilk insanların dış etmenlerden korunup, iç mekâna sığınma gereksinimini daha o zamandan ortaya koymaktadır. Yaşam anlatımının ifade biçiminin izleyiciye her ne kadar sembolik-metamorfik anlatım amacıyla doğrudan sunulsa da, teoride ve pratikte sanat icrası kavramıyla eş koşulmaktadır.



**Resim 1 Paleolitik Çağ Mağara Resimleri, “Magura Mağarası Bulgaristan”  
(Günümüzden 8000 ila 4000 yıl önce)**

*Kaynak:* <http://archaeologyinbulgaria.com/2016/07/03/bulgaria-presents-in-paris-prehistoric-drawings-from-magura-cave-with-photo-exhibit/>

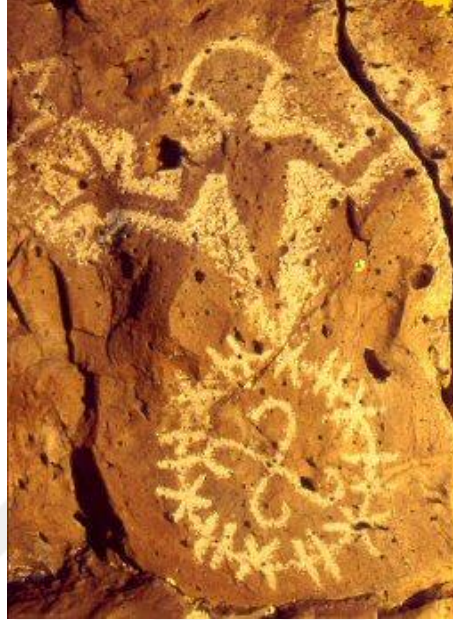
*“Yapılmaları bir hayli zaman almış olan bu resim ve heykellerin yapımları sırasında, toplumun diğer bireylerinin bu “sanatçıları” beslemiş olması gerekir. Bu nedenle de, sanat ile doğrudan ilgili olan bu kişileri saptanabilen ilk uzmanlar olarak kabul etmek doğru olur” (Arsebük, 1995: 103).*

*Mumford’a göre, Paleolitik çağın göçebelik döneminde ilk kalıcı yerleşim alanına ölümler sahipti zira toplayıcılık ve avcılık, insanları belli bir alanı sürekli bir yerleşim yeri olarak kullanmaya teşvik etmediği için en azından ölümler bu ayrıcalığa sahipti. Dolayısıyla “canlıların kentinden önce ölümlerin kenti vardı. Bir anlamda, ölümlerin kenti her canlılar kentinin öncülü, neredeyse onun özüdür” (Mumford, 2013: 18).*

Bir diğer Antropolog Jean Clottes’un araştırmalarına göre ise de, “Resimler dünyevi yetenekleri ve sezileri topluluktaki diğer insanlardan farklı olan ve bir şekilde din ya da başka bir örgütlenme şekli ile toplumu yönlendiren kişiler tarafından yapılıyordu. Analogik yaklaşımlarla bu kişinin prehistorik bir şaman olduğu görüşünü benimsemiştir” (Okan Sezer, 2012).

Mağaraların o devirde, insanların tüm zamanlarını geçirdikleri bir yer olmanın haricinde bir takım ayin, büyü, mit gibi özel bir amaca yönelik grupları da örgütleyen bir mekân olduğu sonucuna varılmaktadır. Çizimlerini resimden beklenen şifa ile gerçekleştiren Şamanların, resim sanatındaki hakimiyeti ile bireyler aynı zamanda bir sanatçı olarak kabul edilmektedir. Üst Paleolitik mağara sanatında, sanatçı-şaman varsayımının tüm mağaralarda görülmesi gerekmektedir. Clottes:

“Şamanın bazen, iyileşmek isteyen hastalar, başarı peşinde koşan avcılar, ruhlar dünyasıyla ilişkiye girmeye çabalayan kişilerle buraya geldiği düşünülebilir. Şaman bir bizon çiziyor, yanındaki birkaç çizgi ekliyor. Çocuklar belki de bazı törenlere katılıyorlar” (Clottes, 2006: 86).



**Resim 2 “Şaman Kaya Boyaması”, Moab-Utah**

Kaynak: <https://www.pinterest.ca/pin/486740672224862848/>

## 1.2 Mısır Piramitleri, Artemis Tapınağı ve Orta Asya Kurganları

### 1.2.1. Mısır Piramitleri

Antik Tarihin en önemli mimarilerinden astronomi, matematik ve ezoterik öğretilerin tümünü içeren örnekleri temsil eden Mısır Piramitlerinin, yaklaşık M.Ö. 2551 civarlarında inşa edilmeye başlandığı tahmin edilmektedir. Mısır Piramitleri yeryüzündeki anıt-kabirlerin en eskileri ve en büyükleridir. Piramitler; Firavunun mumyasının korunması, kral, kraliçe, prens heykelleri, değerli sanat eserleri ve hazinelerin, tapınak, mezar odaları ve gizli iç mekânlar da himaye edilmesi için inşa edilmişlerdir (Ari.cankaya.edu.tr).

Mısır Astronomi bilgini Mahmut bey, Giza Piramitleri içerisinde bulunan üç büyük Piramitten ilki olan “Keops’un binlerce yıl önce dolanımının en yüksek noktasına varmış Sirius yıldızı ışınlarının piramidin güney tarafı üzerine diklemesine

düştüğü bir devrede inşa edilmiş olduğunu söyler” (Haktan Akdoğan). Gerçek bir geometri harikası olan piramit; “güneş ve yıldız yılının değerini, güneş ile yeryüzü arasındaki uzaklığı, yeryüzü ile yörüngesi arasındaki ilişkiye göre yerçekimi kanununu ve yeryüzü yörüngesinin merkezkaç değişimlerinin sınırlarını belirlemeye olanak sağlamaktadır” (Haktan Akdoğan). Eski Mısır Resim sanatı ebedi ve kutsal olanı ifade etmek amacıyla büyük tapınaklarda duvar süslemeleri olarak ve mezar anıtları içerisinde resmedilmiştir. Tanrıların ve öte dünyaya ait sorunların kompozisyonları duvarlarda basık rölyef şeklinde ve üzerleri boyanmış kabartmalarla, hiyeroglif yazılarla veya doğrudan resimlerle işlenmiştir. Bu eserlerin bulunduğu anıtlar, Thebes şehri çevresindeki Ünlü Krallar ve Kraliçeler vadilerindedir. Firavun ve Soylu kişilerin mezarları da aynı bölgelerde bulunmuştur (Sezer Tansuğ).

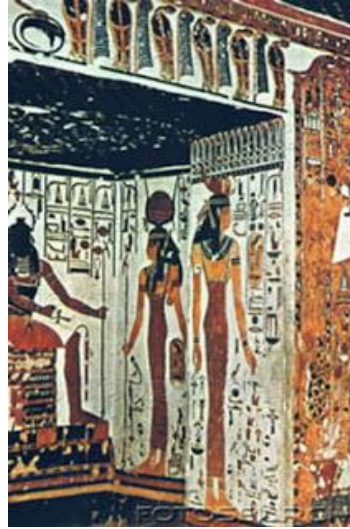


**Resim 3 “Nebamun Mezarından Resimler”, 18. Sülale**

*Kaynak:* <https://soyluedebiyat.tr.gg/m%26%23305%3Bs%26%23305%3Br-resim-sanat.htm>

Orta Krallık döneminden beri soyluların mezar yapıları dağ eteklerindeki kayalar içine oyulmaya başlanmış ve M.Ö 2133-1680’den sonraki dönemleri kapsayan Yeni Krallık dönemi (M.Ö.1580-1085) sülalesine mensup soylular da mezarlarını Nil Nehri’nin batısından Thebes yakınındaki kayalıklara oyduurmaya başlamışlardır. Krallar Vadisi denilen bu bölgede koridorlara açılan mezar odalarındaki örnekler, Mısır Resim Sanatının en zengin görünüşünü sunmaktadır. Ayrıca 19. Sülale’den Nefertiti’nin (Resim 4) mezar odasının girişinde işlenen resimler, mekânsal derinliğinin etkisiyle izleyiciyi atmosferine alan üç boyutlu mezar resmi örneğini izleyiciye açıkça sunmuştur (Sezer Tansuğ).





**Resim 4 “Nefertiti'nin Mezarından Resimler”, 19. Sülale**

*Kaynak:* <https://soyluedebiyat.tr.gg/m%26%23305%3Bs%26%23305%3Br-resim-sanat.htm>



**Resim 5 “Kral Tutankamon’un Mezar Odası”**

*Kaynak:* <https://www.independent.co.uk/news/world/africa/king-tutankhamun-officials-90-sure-there-is-a-secret-chamber-ancient-egyptian-tomb-a6752586.html>

Mekândaki saklı mezar odalarının duvarlarını süsleyen resimler, Eski Mısır yaşam tarzını belgeler niteliktedir. Antropomorfik araştırmaların 20. Yüzyıl Sosyolog ve Filozofu Lefebvre’nin çıkarımına göre;

*“Mezarların mekânı eğer bir tanrı ya da kral mezarı değilse, doğumun, ölümün ve unutmanın mekânına benzemekle yetinir. Bir tanrı ya da kral mezarı olarak ise: “sivil birliğin, dolayısıyla-bölge insanları da dâhil olmak üzere-site mensupları arasındaki bağın bekçisi olan mutlak mekân, bütün dağınık güçleri toplayarak kendi içinde barındıran” ve böylelikle “canlılar üzerindeki mutlak iktidarının mekânıdır” (Lefebvre, 2014: 247).*

Lefebvre'ye göre, bu mutlak mekânlar organik toplulukların doğaya benzeyen mekân temsilidir.

### 1.2.2. Artemis Tapınağı

Türkiye topraklarında yer alan ve dünyanın yedi harikaları arasında yer alan mimari bir yapıt olmasıyla adından tarihte sıkça söz edilen Artemis tapınağı, Lidya'nın Mermnad hanedanının son kralı olan meşhur Kroisos tarafından yapılmıştır. Artemis Tapınağı'nın üzerine Yunanlı Sidon, Zeus'un heykelini, Mısır'daki piramitleri de gördüğünü fakat Artemis Tapınağını gördüğü zaman çok farklı duygular yaşadığını belirtmiş ve şöyle söylemiştir:

*“Artemis Tapınağını gördüğüm zaman diğer harikalar tüm parlaklıklarını kaybetti. Olimpos'un dışında Güneş hiç bu kadar büyük bir şeye bakmadı”*

Bizanslı tarihçi Filon da, dünyanın diğer harikalarına kıyasla Efes'te bulutlara doğru yükselen Artemis tapınağının ihtişamının onları gölgede bıraktığını açıklamıştır. Tapınağın içinde birçok sanat eseri vardır. Ünlü Yunan heykeltıraşları tarafından yapılmış heykeller, tablolar, altın ve gümüşle bezenmiş kolonlarla donatılmıştır. En güzel heykeli yaratmak için heykeltıraşlar birbirleri ile yarış içinde olmuşlardır. Bu heykellerin büyük bir çoğunluğu Efes şehrini kurduğu söylenen Amazonların heykelleridir. Dönemin en ünlü sanatçılarının bronz ve mermer heykelleri ile süslenmiş, doksan metre yükseklikte ve kırk beş metre genişlikte devasa bir yapı olan tapınağın mermerden yapılmış yüz kadar sütünü olduğu bilinmektedir. Artemis tapınağı aynı zamanda pazar ve dinsel bir kurumdur (dersimiz.com). Tapınağa gelen turistler yüzyıllar boyunca tanrıçaya inançlarını ve isteklerini sunan hediyeler getirmişlerdir. Çarşıdan aldıkları altın ve fildişi takılar, bilezikler, küpeler, gerdanlıklar fildişi heykeller bulunmuştur. Bu hediyeleri bereket tanrıçasına sundukları bilinmektedir. Tapınağın, Anadolu'nun ekonomik olarak güçlü bir bölgesinde yer alması tüccarlar ve Anadolu'nun birçok yerinden ziyaretçi kabul etmesine olanak sağlamıştır (dersimiz.com).

M.Ö 356 yılında 21 Temmuz gününde, Herostratus adlı bir kişi böyle bir yapıyı yakma cesaretinde bulunmuştur. Öyleki, bu yakılma gününün tarihte çok önemli bir gün olan Büyük İskender'in doğumu ile aynı güne denk getirilmesi, onu

izleyen halka karşı verdiği manidar bir tutumdur. Bunun sebebi yıllar sonra anlaşılmıştır, o da şudur: Yıldızlar Tanrıça'ya tapınağın yakılacağı günün, aynı zamanda büyük bir kişinin doğacağı gün olduğu haberini vermişlerdir. Dahası, bu kişinin doğup büyüdüğü zaman, ünlü bir imparator olacağı ve o çağda her yöne akınlar yapacağı, ülkeleri ele geçireceği ve yeni bir çağ yaratacağını müjdelemişlerdir. Bunun sonucunda, bu ünlü kişinin doğumunun tanrıça tarafından yapılması gerektiğini bildirmişlerdir. Bu haberler üzerine tanrıça 21 Temmuz günü tapınaktan ayrılarak Makedonya'nın Pella şehrine gider ve tarihe ismini kazıyacak bir olaya imzası atar; "Büyük İskender" doğar. Bu nedenle, tanrıça tapınağının yanmasına engel olamamıştır (tarihinizinde.com).



**Resim 6 "Artemis Tapınağı", İzmir/Türkiye, M.Ö 550 dolayları**  
 Kaynak: <https://hotelbeyt.com/konum/hedefbeyt-artemis-tapinagi-3/>

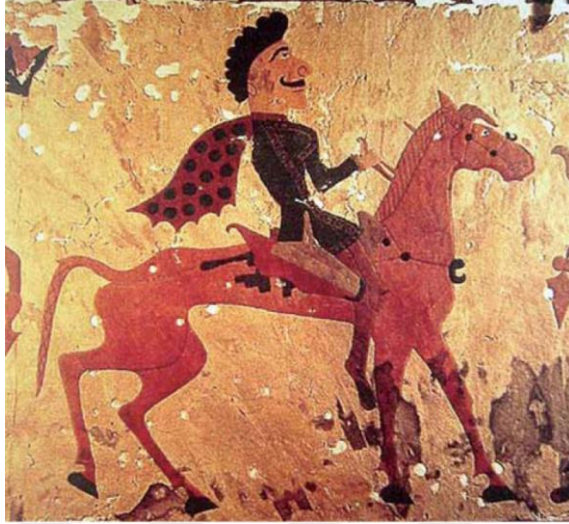
### 1.2.3. Orta Asya Kurganları

İslâmiyetin Orta Asya'da yayılışından önce ve İslâmiyetin gelişinden sonra, henüz Müslüman olmamış Türk topluluklarının mezar yapılarını tanıtmak gerekir; "Kurgan" adı verilen bu mezarlar, Ön Türkler'den itibaren süregelmiştir.

Pazırık Kurganı'nda bulunan ünlü "*Pazırık halısı*"nın haricinde "*Atlı Adam*" tasviri (Resim 7) Pazırık Kurganları'nda bulunan önemli bulgular arasındadır. Arkeolog Sergei Ivanovich Rudenko, Altay dağlarının Pazırık bölgesinde araştırmalar yapmış ve bu araştırmalar sonucunda bir mezar odasında Pazırık kurganlarının içerisinde önemli tarihi eserler keşfetmiştir. (S.I. Rudenko ve <https://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/pazirik-kurganlari-825>)

"Avrasya'nın tarih öncesi kültür yaşamını aydınlatmada kurganların, mezar taşları ya da balbalların ve de petroglif denilen kaya resimlerinin önemli bir yeri

vardır. Aynı gibi görülen bu unsurlar bir diğ erinin anlatımı ve anlaşılmasında anahtar rol oynamaktadır. Kimi zaman kaya resimleri bir mezar taşında konsantre olmakta, kimi zaman ölüm, kaya resimlerinde anlatılmaya çalışılmaktadır (Bahar, 2013: 276).



**Resim 7 Pazırık Kurganı“Atlı Adam” M.Ö. 5. Yüzyıl**

*Kaynak:* <https://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/pazirik-kurganlari-825>

### **1.3 Antik Çağ ve 19. Yüzyıl Filozoflarının ve Sanat Tarihçilerinin Mekân Tanımı ve Yaklaşım Biçimleri**

‘*Mekân*’ her zaman ve her yerde olan bir boşluk olarak sanılıyordu. Geleneksel İslâm düşüncesinde Cürcânî, Hayyiz terimlerini mekân ile aynı şekilde tanımlar. İslâm kelâmcıları mekânla hayyizi-cisim gibi uzam veya boyutlara sahip olan veya atom gibi uzamı olmayan “nesnelerin kapladığı, varlığı zihinde olan bir boşluk” olarak tanımlarken, İslâm filozofları: “kuşatan cismin kuşatılan cismin dış yüzeyiyle örtüşen iç yüzeyi” olarak tanımlamıştır (filozof.net).

Platon’a kadar gelişen eski Yunan felsefesinde mekânın ne anlama geldiği hakkındaki tartışmalar doluluk-boşluk kavramları üzerine süregelmişken, Platon için mekân (khora) öncelikle oluş ve bozuluşun üzerinde gerçekleştiği yerdir. Fakat filozof mutlak anlamdaki mekânı geometrik yüzeylerle sınırlı olan maddenin yer kapladığı, ezeli ve evrensel kap (hipodokhe) gibi tasavvur etmiştir. Platon ve Aristoteles’in mekân konusunda ayrıldığı ilk nokta, *Yer* ve *Mekân* kavramlarını boşluk ya da yokluk

kavramı ile ilgili ayrımları bağlamında gerçekleşmiştir. Platon ilerleyen süreçte, *Timaios Diyalog*'unda “*Mekân nedir*” sorusunun üzerinde daha çok durmuştur.

20. Yüzyıl Filozoflarından Martin Heidegger, kendisinden önceki filozofların, salt mekânın metafizik açıdan yorumlanması ve mekânın ne ifade ettiği üzerinde durmasını eleştirmiş, varlığın zamandan bağımsız, insanın varlıktan bağımsız kılınamayacağını savunmuştur.

Dasein öğretisinden hareketle, Antik çağ filozoflarının farkedemediği, mekânı adlandırırken varoluş felsefesinin özü ile, insanoğlunun düşünce gücü, sezgisi, mekânın değişen zaman ve koşullarla ilişkilendirilmesi, kısaca; mekânı anlamının ve kişiye göre anlamlandırmanın gerekliliği savunulmuştur. Kant, Platon ve Aristoteles'in Mekân kavramını ifade ederken salt maddesel tanım çeşitliliğine değinilmesini eleştirmiş, kavramlarının kişiye özel tanımları olduğunu, her iki kavramın da deneyim ve bilgi yolu haricinde sezgisel yolla (anschauen) kavranabileceğini savunmuştur. Mekânın zihinselliğine dikkat çeken Kant, onu dış sezgilerin temelinde yatan önsel bir tasarım olarak kabul etmiştir. Maddelerin birbiriyle olan salt ilişkisinin yanı sıra, kişinin algılama şekli ile değişkenlik gösteren önceden kurulmuş tasarımlar olduğunu ileri sürmüştür. Özetle, Heidegger ve Kant, 19. Yüzyıl Filozoflarından Schopenhauer, Schelling ve Dilthey'e ileride kendilerine ölçüt alabilecekleri *İdea*'yı *Deha* mucizesine bağlayan bir görüş hazinesi bırakmıştır.

Kant'a göre deneyimlerimiz, zaman ve mekân içerisinde var olan nesnelere nedensellik ilkesine göre anlaşılmasına bağlıdır. Fenomenler dünyası, şeylerin bize görüldüğü haliyle anlaşıldığı dünyadır. Numenler dünyasıysa, nesnelere özlerinden başka hiç bir bağ olmaksızın kendileri olarak var oldukları dünyadır. *Kendinde şey*'ler olarak tanımlanan nesnelere, bilinemez bir gerçekliğe sahiptirler ve kendilerine ait bir doğaları vardır. Biz onların bilgisine dolaylı olarak sahip oluruz. *Şey*'ler yalnızca kendi varlıklarıyla değil, aynı zamanda bizim yetilerimizin niteliği ve kapasitesiyle anlaşılır (proetcontra.wordpress.com).

Resimde renk, çizgi, ışık, vb. reel unsurlar, bunların ortaya koyduğu birtakım anlamlar; hep ideal olanı tanımlamaya yöneliktir. Resimde, ressamın kullandığı ‘yeni’ hiçbir şey yoktur; formları kendisi üretmez, sadece ortaya çıkmasına aracılık eder. Belirli bir yineleme olan resimde ressam her defâsında, reel olanın ideal olanla birliğinin kurulmasına aracılık eder. Uzam ve zamânın saf görü formu olmaktan çıkıp

reel olanda kavranmasına aracılık eden bu sanat, formların yalnızca bilişsel süreçlerde kalmasının da önüne geçer (Alkım Saygın, 2016: 16).

Perspektifin, ışık-gölge ve renklendirmeden daha ayrıcalıklı bir değeri olduğunu ileri süren Schelling, resmin özünü renklendirme ile tanımlamanın, resim sanatını aracı olarak kullanan idea'nın asıl amacına ulaşamayacağını ileri sürer. Salt renklendirme yalnızca duyuusal olana yönelik olanı tanımlar. Fakat amaç, “duyuusal olandan duyuüstüne doğru bir yükselişi de gerekser. Bu ise Mutlak'ın kendi Kendi'sini bilmesinde belirli bir zorunluluğun karşılanmasıdır.” Sanat türleri arasında ilk defa Resim *Mutlak*'ı ışığın alanına taşır ve anlamlandırır (Alkım Saygın, 2016: 16).

Schelling'in üçüncü sanat biçimi olarak nitelendirdiği Plastik sanatların, müzik ve resmin birleşmesi ile oluştuğunu öne sürer:

*“Her iki birliğin ayrımsızlığının veya maddenin özünün kendisine gövde olduğu sanat biçimi, sözün en genel anlamında plastiktir”* (Soykan, 2016: 153).

Nesnesi yalnızca ide'yi göstermeyen aynı zamanda idenin kendisi de olan resim simgeseldir. Raffaello'nun *“Atina Okulu”* (Resim 8) resmi buna örnek teşkil edilebilir.



**Resim 8 Raffaello Sanzio, “Atina Okulu” Duvar Freski, 1509-1511**

*Kaynak:* <https://medium.com/@caasilogy/rafael-e-a-escola-de-atenas-6cefed8a01a>

Bir sanat eserini oluşturan tüm formlar, perspektif içinde bu güzellikten pay alır; perspektif, güzelliğin güzel olana ya da ideal olanın reel olana katılmasını sağlar. Form, idea'nın bir töz olarak tanımlanmasıyla ilk resim sanatında ortaya çıkmış

olmasına rağmen, resimde geometrik unsurlar da olduğu için formların birbirleriyle olan ilişkileri, hem içsel hem de dışsal düzeni gerektirir ve bunu belirli bir uyuma sokan perspektif, simetri, oran ve orantının önemi kapsar. Bu durumda Schelling, plastik sanatların müziği olarak tanımladığı mimarlığın önemine dikkat çeker. Ayrıca ışık-gölge'nin varlığında resim de mimarlık ta idea'ya ulaşmanın gerek '*mekânsal kendiliğinden*' gerek resimsel alanda kullanım zeminini oluşturur (Schelling, 1989: 125,128,129).

Schelling, Resim haricinde Mimarlık ve Heykel sanatını da dahil ettiği Plastik sanatlarda eski bir deyim kullanarak, "dilsiz bir şiir sanatı" tanımını yapar. Plastik'in *universum*'la bağı kurulacaktır. Özü bakımından simgesel olduğunu düşündüğü plastik, simgeselin temel niteliği, başka bir deyişle *ide*'nin kendisidir. Plastik ne yalnızca biçimi ne de yalnızca özü gösterir. Gerçek ile ideal olanı, öz ile biçimi en yüksek özdeşlikle vererek *ide*'nin kendisini oluşturur.

Schelling'in mekânın felsefesi yönünden değerlendirildiği bu görüşlerini destekler nitelikte olan çağdaş sanat tarihçisi Benjamin, iç mekânın tanımını daha da genişletir:

*"İç mekân birey için evrenin temsilcisidir. Bu iç mekânda hem uzakta olanlar, hem de geçmişte olanlar toplanır. Bireyin salonu, dünya tiyatrosunda bir locadır."*

*"İç mekân, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır. Bir mekânda yaşamak orada izler bırakmak demektir. Bu izler iç mekânda vurgulanır"* (Benjamin, 2002: 96,97,98).

İç mekânları sanatın sığınağı olarak tanımlayan Benjamin, koleksiyoncuya ise iç mekânın gerçek sakini konumuna yerleştirir. Bu sayede nesnelere üzerindeki sahip olma yetkisiyle, onları 'mal' olma niteliklerinden daha öte bir misyon yüklemiştir

İkinci bölümün sonunda değinilecek olan "Art Nouveau" (Judengstil)'de, Benjamin'in altını çizdiği, Ortaçağ estetiğine duyulan bir özlem ve el emeğine dayalı üretimin geri kazanılmasını savunan bir ideolojidir. Yaşanan yoğun endüstriye dayalı üretimin baskısı altında, tekrardan gelenekçiliğe dönmeyi hedefleyen bu *Yeni Sanat* stilini Benjamin şöyle dile getirmiştir:

*"İç mekanın sarsıntıları, yüzyılın sonunda Jugendstil üslubunda gerçekleşir. Ancak bu üslup, ideolojisi açısından görünüşte içmekâna ilişkin bir yetkinliği*

beraberinde getirir gibidir. Yalnız ruhu yüceltmek, hedefi olarak gerçekleştir”(Benjamin, 2002: 97).

Benjamin’in bu düşüncesinden anlaşılmaktadır ki, burada iç mekân tasarımı ve dekorasyon elemanları bütünlüğünden hareketle daha çok biçimsel bir bakış açısı yaratılmış gibidir. Fakat aslında geri çağrılmak istenen bir Ortaçağ estetiği ve doğa motifleri eşliğinde ruhu yüceltmeye ve kaybedilen güzellikleri geri kazanmak üzere yapılan nice çağrışımlardan ibarettir. Fakat dönem itibariyle önemli bir tehdit ile karşı karşıyadır; “sözü edilen dil, tekniğin silahlarıyla donatılmış çevrenin karşısına dikilir” (Benjamin, 2002: 97).

Burada açıklanmak istenen; endüstri devriminin yeni malzeme kavramlarının insanların tüm hayatına hükmedişiyle birlikte büro malzemelerin iskeletini oluşturmuş olmasıdır. Jugendstil aracılığıyla süsleme girişiminde bulunan bu malzemeler, mimarlık alanında plastik biçimlemeye yeni fikirler getirmek zorunda bırakılmıştır. Dönem zorunluluğu olarak ağırlık noktası ne yazık ki bellidir: endüstri devriminin dayattığı demirler, taşıyıcılar ve beton yaşam mekânlarına jugendstil akımı yardımıyla hâkim olacaktır. Bu durum tehlikeli sonuçlar doğurmaya mahkûmdur, nitekimde öyle olmuştur:

Bu bilanço en sonunda “Yapı ustası” çıkarır: “Bireyin kendi içselliğini temel olarak teknikle boy ölçüşmesi, sonuçta bireyi yıkıma götürür” (Benjamin, 2002: 97).

Farklı filozof ve sanat tarihçilerinin iç mekân yaklaşımlarından önemli ölçüde detaylı değerlendirmeler alınıp, iç mekân kavramını geniş çapta incelemeye yeniden Schelling ile devam edildiğinde, Benjamin’in çıkarımları ile eşleşen değerler görülmektedir. Nitekim, Schelling felsefesinin Kant’tan ayrıldığı önemli bir nokta bu savunmayı doğrulamaktadır: Kant’ın, ‘mimarlığı tamamen ihtiyaçların karşılanması üzerine edinilen bir “zanaat” mekanik bir sanat olarak görmesi’dir.

*“Gereksinimin, yararlılığın büsbütün uzakta kaldığı mimarlık türleri de vardır ve bizzat bu tür yapılar artık gereksinimden bağımsız ve mutlak idelerin ifadesidirler; demek ki, mimarlığın simgesel bile olduğu tapınak mekânlarında.”*(gökkubbe resmine atfen Vesta Tapınağı) (Soykan, 2016: 156).

Bu çıkarımdan hareketle, Heinrich Wölfflin’in, Schelling’i ileride kendisine kıstas olarak alan insan-mekân-psikoloji kavramı üçlemesinin bir arada düşünülmesi



gerektiğini savunan felsefi görüş zemini hazırlanmıştır. İçinde yaşadığı çağın etkisinden uzak bir şekilde 16. Yüzyıl Barok mimarisine öykünen Wölfflin, kilise iç mekânlarının sanki resimsel bir derinlik yaratılmak istenircesine oluşturulan eşsiz derinliğini keşfetmişti. Bernini'nin düzenlediği San Pietro Katedrali geniş alan düzenlenmesinde eşi benzeri olmayan mimari bir harikadır. Schelling'e göre plastik sanatlardaki üçüncü bölümü temsil eden mimarının gerçekleştirilmesinde sanatçının içindeki idea düzenini, sanatçının kendisinin bile farkında olmadan yarattığı içindeki *gizli bir el* ile onu hareket geçirdiğine değinilmişti. Bu düşünce, yapı ile alan arasında bir bağ oluşunu ve iç mekânda ki hiç bir ögenin bir diğeri olmaksızın düşünülemeyeceğini mümkün kılmıştır. Alanın içindeki bireyi kendisine çeken ve yaşatmak istediği atmosferik duyguyu doğrudan mimari tasarım yoluyla tekilden tümele aktaran bir sunum ortaya çıkarmıştır.

Çağımız yaşayan mimarlarından Jean Nouvel'in yaratıcı mimarlık felsefesinde çığır açabilecek yorumları vardır. İç mekânın tasarlanmasında Alberti'nin ortaya çıkardığı perspektif yasalarının ötesine geçip, perspektif olgusunu ele aldığı anda, ufkun üzerine bir ızgara oturtarak Alberti perspektifinin mantığını aşmaya yönelik bir girişimde bulunmuştur. Ögeleri öyle bir biçimde düzenlemiştir ki, hepsinin belli bir ilerleme içerisinde okunabilmesi ve duruma göre ölçeğin de mekânın bilincine varılmasını sağlamak için bu ilerlemenin ritmine göre oynamalar göstermesine çalışmıştır.

*“Paul Virilio'nun hatırlattığı gibi, sekans (sequence) nosyonu çok önemli. Başka deyişle, mecburi bir güzergâhla, ya da bilinen güzergâhlarla ilişkili olarak, yerinden edilme, hız, bellek gibi nosyonlar, bir mimari mekânı, yalnızca görülenden hareketle değil, duyarlı bir şekilde birbirine eklemlenen sekansların ardışıklığında bedenenden hareketle oluşturabilmemizi sağlıyor. Ve buradan hareketle, mekân algısı içinde, yaratılan ile en başta orada varolan arasında birtakım kontrastlar var”*  
(Nouvel ve Baudrillard, 2011: 24,25).

19. Yüzyıl'da, İsviçreli Sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin, *“Mimarlık Psikolojisine Öndeyişler”* isimli kitabında bir bütün olarak organik evrene can veren biçimsel güç ile madde arasındaki karşıtlık "mimarlığın temel izleğini" oluşturur. Wölfflin sanatsal anlatımı kavramlaştırma yolundaki ilk çabalarını okuyucuya sunmuştur. Wölfflin, 19-20. Yüzyıl'da gelişen mimari de köklü biçimsel değişimlerin başladığı çağda yaşamasına karşın, Barok üslubunun etkisi üzerinde durmuştur,

“*Sanat Tarihinin Temel Kavramları*” isimli kitabında mimarlık sanatı ile ilgili örneklerini tüm göz alıcı yönleriyle çeşitlendirmiş ve adeta öykünmüştür. Barok Mimari’de kilise iç mekânlarının derinlik perspektifi üzerinde durmuş, ön ve arka plan ışık oyunlarını incelemiş, en gerideki noktaya kadar uzama eşlik eden ritmik duraklar ile güçlendirildiğini keşfetmiştir. Olanaklı olan her yerde, yapının önünde yeterince boşluk bırakılan Barok Mimarisinde, (San Pietro Katedrali 1506-1626) Bernini bu geniş alanı düzenlemiş ve eşi benzeri olmayan mimari bir tasarım uygulamıştır. Yapı ile alan arasında zorunlu bir ilişki kurulması, iki öğeden hiç birinin öteki olmaksızın düşünülmemeyeceğini mümkün kılmıştır. Buradaki derinlik ilişkisi, mimariyi daha en erken devirlerde ihtiyaç için yaşam alanı dışına çıkarıp Heidegger’in Dasein’in gerekliliğini vurguladığı öğretisiyle, zaman yolculuğunda bizi felsefi bir düşünme, anlama sürecine sevk etmiştir. Bu bağlamda, varlıkla insan arasındaki ilişkiye Hermeneutik ve Fenomenolojik açıdan yaklaşarak mekânı ele almıştır. Bernini’nin sütunlu meydanına bakıldığında San Pietro Katedrali uzamda geriye itilmiş bir nesne şeklinde görünür; sütunlar yapıyı çerçeveleyen kulislerdir ve ön planı belirler. Bu tasarımla düzenlenmiş uzam, alana arkanızı döndüğünüzde bile varlığını yine de algılatır. Barok yapı daha en baştan bir dizi sürekli değişen imgeyi hesaba katar. Güzelliğin temelini planimetrik değerler oluşturmaz. Derinlik motifleri bakanın durduğu yerden değişmesi ile bütünüyle etkinlik kazanabilmektedir (Wölfflin, 2015: 133,141). Barok Mimarisinde, ışık gölge oyunları iç mekânı alabildiğince öyküselleştirmiş, mekân adeta üç boyutlu resim etkisinde işlenmiştir. Barok resamlara kompozisyonlarını kurarken mimari gölge-derinlik ve ışık etkileri resimsel kompozisyonlarını kurmada haz kaynağı olup, tabloları ve freskler de perspektif uzamsal derinliği esas almaları da bu nedenledir.



**Resim 9 Correggio “Meryem’in Göğe Çıkışı” Tavan Freski, 1526-1530, Parma, İtalya**

*Kaynak:* <https://en.artsdot.com/@/7Z4GEK-Antonio-Allegri-Da-Correggio-Assumption-of-the-Virgin>

Kemerli tavan resimlerinde, biçimin sanki tavanda bir delik açılmışcasına kullanılmasına Barok mimari de rastlanır. Ayrıca Barok sanatında tavan resmi sanatını karakterize eden olgu; yanılsamaya açık derinlik uzamlarındaki ard ardalıktır. Correggio (Resim 9) Rönesans’ın doruğunda yaşamasına rağmen bu güzelliği ilk sezen sanatçıdır. Ayrıca, Barok için derinlikten yoksun bir duvar süslemesi kabul göremez. Hiçbir gölgesel leke etkisi derinlik ögesinden ayrıştırılamaz. Yüzeyin cansızlığını yok etmek için orta çıkıntılar yapılmıştır. Wölfflin Rubens’in Mimari üzerindeki yaklaşımlarını da şöyle değerlendirmiştir:

*“Tarihe bakıldığında, mimarlığın nasıl da her yerde insan idealini hem beden biçimi hem de beden hareketi olarak taklit ettiği, hatta büyük ressamların dahi nasıl resmettikleri figürlere uygun bir mimari yarattıkları hayretle görülür. Rubens’in tablolarındaki bina biçimleri resmettiği bedenlerde kendini gösteren yaşamın dışavurumu değil mi?” (Wölfflin, 2016: 93,94).*

*“Sanat yapıtının karşısında dikkatini toplayıp yoğunlaşan insan, bu eserin içine iner; söylencede, Çinli bir ressamın bitirdiği yapıtı karşısındaki yazgısı gibi, izleyici de yapıtının içine girer. Bu konuda en çarpıcı örnek, yapılarıdır” (Benjamin, 2002: 75,76).*

*“Yapılar, insanlığa tarihinin ilk başlarından bu yana eşlik etmişlerdir. Pek çok sanat biçimi doğmuş, sonra geçmişe karışmıştır” (Benjamin, 2002: 76).*

*“Teknik anlamda tablo, ortaçağın bir yarattısı olup, varlığını hep koruyacağına ilişkin hiçbir güvence yoktur. Buna karşılık insanların konut gereksinimi sürekli dir. Yapı sanatı, hiçbir zaman çorak bir dönem yaşamamıştır. Bu sanatın tarihi, öteki bütün sanatlarından eskidir; etkisini göz önünde somutlaştırmak ise, kitlelerle sanat yapıtı arasındaki ilişkiyle hesaplaşmaya yönelik bir girişim bakımından önemlidir”*(Benjamin, 2002: 76).

Benjamin, Skolastik ve Ön Rönesans öğretilerini bir yana bırakıp, o dönemdeki sanatçının dinsel dogmalarının etkisinde kalarak sanat (resim ve mimari) üretmeye çalıştıklarını ve iç mekân içerisinde resmedilen figür kompozisyonlarının diziliminin yaratıcılığı dizginlediğini düşünüp eleştirmiş ve Alberti'nin ortaya attığı perspektif kurallarını uygulayan ressamın yaratım olanaklarını kısıtladığını öne sürmüştür. Fakat burada önemli bir ayrıma değinmiştir: Benjamin içinde yaşadığı çağın dayatma öğretilerinin etkisinde kalan resim sanatının toplumların gereksinimlerini karşılama da uzun ömürlü olamayacağına dair bir çıkarımda bulunmuş ve gerçek yaşam platformunu sağlayan mimarinin, toplumların ve en başta ressamın iç mekânlardan etkilenme sürecinin devamlılığı üzerine dikkat çekmiştir.

## 2. 19. YÜZYIL RESİM SANATINDA İÇ MEKÂNA BAKIŞ

### 2.1 Tür (Janr) Resmi

Tür resminin ilk örneklerini veren en önemli ressamlardan biri Yaşlı Peter Bruegel'dir. "*Köy Düğünü*"(1568) isimli eseri ile "Janr"(tür) resmi olarak nitelendirilmiştir. Tür resmi öğeleri olarak: ölüdoğa, iç mekân, portre, manzara ve nü ele alınmaktadır. Daha sonra 17. Yüzyıl'da Hollanda'da yayılan janr/tür resmi ile günlük hayata dair konular ele alınmıştır. "17.yy'a değin yaygın resim türleri, dinsel ve tarihsel konular ile portredir. 17. yüzyıldan bu yanaysa her türlü insan eylemini ve güncel yaşayış biçimini gerçekçi bir anlayışla betimleyen resimler ya da üslup biçimini tanımlamak için kullanılmaktadır. Ancak 19. yy'ın ikinci yarısına değin bu sonradan yaygınlık kazanan resim türleri ikinci sınıf etkinlik olarak değerlendirilmiştir"(İskender, 1997: 1832). (<https://slideplayer.biz.tr/slide/12731348/>) Bununla birlikte, 19. Yüzyılda her türlü insani duygu ve davranışı en ince ayrıntısına kadar temsil edebilecek bir düzeye ulaşmıştır. Kuzey Avrupa sanatının yönelimi, gündelik hayattan sahneler kapsamında Orta Çağ geleneğinden izlenmektedir. Tür resmi başlığı altında, günlük yaşam resimleri zaman içinde sanatçılar tarafından farklı üsluplarla resmedilmiştir.

#### 2.1.1 Théodore Gérard (Belçika 1829-1895)

Belçikalı Ressam, gravür ve tür resimleri ile ünlenmiştir. 1863'te Brüksel'e yerleşmiş, Güzel Sanatlar Akademisinde dersler vermiştir. Tür resminin Belçika'daki önemli temsilcisi olan ressam, düşük gelirli olan ülkelerin sahnelerinden ilham almıştır. Yaşamı boyunca Almanya ve Avusturya-Macaristan imparatorluklarını dolaşmış ve oralarda uluslararası birçok sergiye katılmıştır. Tür resminde önemli bir üne kavuşan ressam "Filedefiya(1870), Londra(1871), Viyana(1873) ve Brüksel(1875)'de sergilerden birçok madalya kazanmıştır"(BooksandArt). Ayrıca Brüksel Akademisinde profesörlüğe hak kazanmıştır ([tuttartpitturasculturapoesiamusica.com](http://tuttartpitturasculturapoesiamusica.com)).

Sanatçının, “*The Collector’s Studio*” (“Koleksiyoncu’nun Stüdyosu”) (Resim 10) eseri, tür resminin toplumun orta-üst tabakasının yaşadığı mekânı örneklemektedir. Geri plandaki dükkân sahibi olduğunu tahmin ettiğimiz adam, işinin başında resmedilmiştir. Mekânı donatan klasik eşyalar, sağ taraftaki antika büfe ve üzerindeki porselen eşyalar, sol tarafta yere dağılmış kâğıtlarla çalışma ortamının soylu antika eşyalarla dolu olmasına karşın, aynı zamanda yaşamın içinden, gündelik en doğal haliyle sergilenmiştir.



**Resim 10 Théodore Gérard “Koleksiyoncu’nun Stüdyosu”  
Tüyb (1829-1895) (100.9x81.2cm)**

*Kaynak:*

<http://aydanatlayankedi.tumblr.com/post/17608547925/calantheandthenightingale-the-collectors>

### **2.1.2. Cesare Vianello (İtalya 1862-1953)**

İtalyan Tür Ressamı Venedik Akademisinde öğrenim görmüş ve Giacomo Favretto’nun öğrencisi olmuştur. Birçok eseri Venedik Bienali (1897-1924) ve benzeri grup sergilerinde sergilenmiştir (askart.com).

Genellikle orta ve düşük sınıf aileler, köylüler, esnaf, gündelik yaşamdan sahneleri konu alan ressam, (Resim 11)’de ki örnekte, diğer resimlerindeki klasik anlayış ve detaydan uzak, çok daha serbest fırça tekniğiyle içerisinde bir ya da birkaç figürden oluşan düşük tabakadan bir ailenin ev içi sahnesini konu etmiştir. Arka

planda büyükanne gibi görünen yaşlı kadın elinde tabak taşımaktadır ve salonda oturan iki kız çocuğuna yemek getiriyordur. Bu gündelik sıradan sahne, tür resminin alt tabakasını en saf, samimi haliyle anlatan güzel bir örnektir.



**Resim 11 Cesare Vianello “Figürlerle Mutfak İç Mekânı”  
Mukavva üzeri yağlıboya, (44.6x58.5cm)**

*Kaynak:* <https://blouinartsalesindex.com/auctions/Cesare-Vianello-5592875/Interno-di-cucina-con-figure>

### 2.1.3. Rudolf von Alt (Avusturya 1812-1905)

Sanatçı, Viyana ‘Akademie der Bildenden Künste’den mezun olmuştur. İlk dönemlerinde Avusturya Alplerini resmeden sanatçı 1833’te Venedik’i ve komşu şehirlerini ziyaret etmiş ve mimari tarzda birçok resim yapmıştır. Doğadan farklı konuları aynı ustalıklı işlemeyle, göz alıcı yeteneğini ispat etmiştir. Mimari çalışmalarında her gün farklı obje seçip inceleyen ve boyayan sanatçı, mimari resimlerini böyle tamamlamıştır (wikiart.org). Viyana’da konu edilen enteriyör resimleri sanatçının en ilgi çekici çalışmalarıdır. Sanatçının diğer önemli mimari resimlerinden bazıları; “Müzayede’den önceki Stüdyo (1855) “Viyana’daki Count Lanckononski Ofisi”(1881), “Viyana’daki Palais Lanckononski’ye Sabah Yaklaşımı”(1881)

(Resim 12)’de Oldukça görkemli bir kütüphane salonunun konu edildiği resimde, ilk bakışta Viyana’lı sanatçı Hans Makart tarafından çepeçevre boyanan duvar resimleri karşılıyor izleyiciyi (alamy.com). Tabloda muazzam detaylar mevcut, her köşe tika basa aslı tablolar ve antika eşyalarla dolu olmasına rağmen hiçbir

rahatsız edicilik yok. Bunun sebeplerinden biri de, resme üç farklı cepheden giren kapı ve pencere elemanlarının bulunmasıdır. Tabloda, çoğunlukla kahve tonları ile iç içe olarak sıcak-soğuk, açık-koyu renk dağılımı çok ustalıkla bir şekilde dağıtılmış, yer zemini rengi ve tavadaki açık renkler ile bunca eşya ve doluluk hissini rahatlatıcı unsurlar olmuştur.



**Resim 12 Rudolf von Alt “Palais Dumba-Vienna” 1877, Kağıt üzeri suluboya**  
Kaynak:<https://www.wikiart.org/en/rudolf-von-alt/the-library-in-the-palais-dumba-1877-1>

#### 2.1.4. John Henry Lorimer (İskoçya 1856-1936)

Lorimer ailesi oldukça yaratıcı sanatkâr bir İskoç ailesidir. Babası Prof. James Lorimer, Kellie Castle in Fife'nin tamiri için çalışmıştır. Ağabeyi de iç mimardır. Lorimer, Royal Scottish Akademisi'nden mezun olmuş ve orada McTaggart ve Chalmers'tan eğitim almıştır. Daha sonra Fransa'ya giden sanatçı çağdaş tür resminde önemli örnekler vermiştir. Sanatçı ayrıca Carolus-Duran ile de çalışmıştır (wikizero.biz).

Figürlü iç mekân kompozisyonları resmeden sanatçı, genellikle ışığın iç mekân üzerindeki yumuşak tonlarla birlikte geçişlerini, beyaz, açık gri, krem-bej ve ahşap tonlarını kullanarak, loş mekâna giren gün ışığının çarpıcı etkileri üzerinde yeteneğini ustalıkla sergilemiştir. Yaşadığı çağın siyasi ve toplumsal çalkantılarının gölgesinde olması, fırçasına dramatik ve duygusal pentür kullanımıyla yansımıştır.



Sanatçının diğerk önemli iç mekân kompozisyonları arasında, “*Alacakaranlıkta Bir Oda: Kellie Castle*”, “*Fırtınada Bir Liman*” ve “*Kapı Aralığı*” vardır.



**Resim 13 John Henry Lorimer “Kırlangıçların Uçuşu” 1906, (89.6x115cm) Tüyb**

*Kaynak:* <https://artuk.org/shop/image-library/gallery-product/poster/the-flight-of-the-swallows-93502/posterid/93502.html>

## 2.2. Yeni Klasikçilik (Neoklasizm)

18. Yüzyıl’ın ikinci yarısında önce İtalya’da sonra Fransa, Almanya ve diğerk Avrupa ülkelerinde yayılmaya başlamıştır. 1738-56 yılları arasında Herculaneum, Paestum ve Pompei’de yapılan arkeolojik kazılar sonucu Antik çağ ilgisi başlamıştır. Arkeolojik buluntuların yanı sıra Piranesi’nin *Vedute di Roma* (1750; Roma manzaraları), *Magnificenza di Roma* (1751; Roma Harikaları) ve *Antichita Romane* (1756; Antik Roma) Kont Caylus’un *Recueil d’antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* (1752-67; Eski Mısır, Etrüsk, Yunan, Roma ve Galya Yapıtları Derlemesi), Stuart ve Nicholas Revett’in (1720-1804) *Antiquities of Athens* (1762; Atina’nın Antik Çağ Kalıntıları) gibi Antik çağa ilişkin resimli kitaplarla daha da yaygınlaşmıştır. Eski Yunan ve Roma uygarlıklarına öykünen ve yeniden gündeme getiren bir sanat akımıdır. Rokoko ve Geç Barok sanatını yapay bulmuş ve aşırılığına

bir tepki göstermişlerdir. Çizgisele ve simetriye önem veren üslup, hacimden ziyade yüzeysellik üzerinde durmuştur (Eczacıbaşı, 1997: 1933).

Akımın resim alanındaki ilk önemli temsilcisi Mengs'tir. 1752'de Roma'da kurduğu atölye, akıma dair yeni ideolojilerin yayılmasında önemli rol oynamıştır. “Bu atölyede çalışan sanatçılar arasında İngiliz Benjamin West (1738-1820), Gavin Hamilton (1723-98), James Barry (1741-1806) ve Adam Kardeşler, İsviçreli Angelica Kaufmann (1741-1807) ile Fransız Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849) bulunmaktadır” (Eczacıbaşı, 1997: 1933).

Winckelmann'ın 1755'te yayınladığı “Yunan Resim ve Heykel Sanatındaki Yapıtların Taklit edilmesi Üzerine Düşünceler” adlı kitabında, Yunan'ın özü olan; “soylu yalınlığı ve sakin yüceliği” amaçlanması gerektiği üzerinde durulmuştur. Bu düşünceye göre güzele ulaşmak için doğa izlenmeli, taklid edilmelidir ve doğa kusursuz olmadığı için Antik çağ sanatçılarının insanlığa bıraktığı gelenekler ölçüt alınarak saflaştırılarak böylelikle kusursuz güzele ulaşmayı öngörmüşlerdir (Eczacıbaşı, 1997: 1933).

### **2.2.1. Jacques-Louis David (1748-1825 Fransa)**

Devrim dönemi Fransa'da Yeni Klasikçilik akımının kurucularındandır. Eserlerinde akademik bir alt yapıya değer vermiş olsa da, Romantizm akımına zemin hazırlamıştır. İlk hocası Boucher olmuştur (Eczacıbaşı, 1997: 428).

Roma'da, Gavin Hamilton ile bir araya gelen sanatçı ilkçağ sanatını daha yakından incelemiştir. Hamilton'la kurduğu Yeni Klasikçi bir yaklaşım doğrultusunda, Yunan desen geleneğini Raffaello etkisindeki çizgisel üslup öncülüğünde, Correggio ve Tiziano'nun renk kullanımına benzer bir alt yapıda bütünleştirmeyi amaçlamıştır.

“*Marat'ın Ölümü*” (Resim 14)'te David'in gerçek hayatta yakın arkadaşı olan Marat'ı resmetmiştir. Marat, Paris halkının desteklediği radikal bir devrimcidir. Banyosunda bulunduğu sırada kendisine dilekçe vermeye gelen biri tarafından bıçaklanarak öldürülmüştür. David, Marat'ı ziyaret etmesinden bir gün sonra bu olay

gerçekleşmiştir. Yakın arkadaşının başına gelen bu acı olaydan psikolojik olarak çok etkilenen David, bu kompozisyonda ağırlıklı olarak soğuk renk etkisini kullanmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 428,429). Kullanmış olduğu koyu fon sonsuzluğu çağrıştırır gibidir. Tüm bu mekan içi atmosferik etki ile ölümün acı gerçekliğini izleyiciye başarıyla aktarabilmiştir. Resim dikkatli incelendiğinde, ölüm anının çok yakın bir zamanında gerçekleştiği ve Marat'ın ölümle yaşam arasında savaş verdiği görülmektedir. Figürün aşağı doğru düşen savunmasız kolu ölümün keskinliğini vurgulayan güçlü bir ayrıntıdır.

Marat, bir dönem kralın askerlerinden kaçıp kanalizasyonlarda saklanmıştır. Bu nedenle tedavisi olmayan bir deri hastalığına yakalanmıştır. Bu hastalığa şifa amacıyla evinde su dolu küvetinde uzun zamanlar geçirmektedir. Kafa derisini rahatlatmak için ise, sirkeye batırılmış bir örtü kullanmaktadır (tarikhisanat.com). Fakat David, arkadaşını resmederken hasta vücuduna dair herhangi bir yorum katmamıştır. Bu sayede arkadaşını, Fransız Devrimi'nin bir simgesi haline getirmiş, ve onu halkın kahramanı bir şehit olarak göstermiştir (Çetin, 2018: 341, 342).

Resimde ayrıntılar azdır, eserin gerçek kahramanı olan Marat, çok sevdiği arkadaşının yüzünde beliren hüznün ifadesini, beyaz tenine vuran ışık patlamasıyla daha da vahim hale getirmiştir. Yerdeki ve Marat'ın göğsündeki bıçak izi oldukça ürkütücüdür. Göğsüne bir bıçak darbesi almış halde ve küvetin içindeki beyaz çarşafa damlayan kan, Yeni Klasikçi anlayış doğrultusunda naif ve yumuşak ifadelerle işlenmiştir.

Süslemeden uzak bu tiyatral banyo sahnesi oldukça sadedir. Marat'ın ifadesi çarmıhtan indirilen İsa'yı anımsatacak şekilde huzurlu bir gülümseme ve acıyla karışık bir ifadeyle betimlenmiştir. Sağ kolu biraz dışarı sarkmış haldedir, Corday'ın kullandığı kanlı suç aleti bıçak yerde, Marat'a çok yakın duruyordur, tüyden kalemi de elinden düşmüştür. Buradaki gönderme; bir gazetecinin silahının kalem olduğu, katilinkinin ise bıçak olduğudur (Çetin, 2018: 342).



**Resim 14 Jacques-Louis David, “Marat’ın Ölümü”, Tüyb, 1793, (165x128 cm)  
Royal Museum of Fine Arts, Brüksel**

*Kaynak:*

[https://drscdn.500px.org/photo/97367485/q=80\\_m=2000/726bff0bb80f7024902b3c57a33b9a90](https://drscdn.500px.org/photo/97367485/q=80_m=2000/726bff0bb80f7024902b3c57a33b9a90)

“Marat’ın sol elinde aslında gerçekte hiç var olmamış bir mektup görülmekte, bu mektup suikastçisinden kendisine yazılmıştır: “13 Temmuz 1793. Marieanne Charlotte Corday’dan yurttaş Marat’a. Mutsuz olduğum için sizin kaderinizi tayin etmeye hakkım var.” Dahası, yine gerçekte hiç var olmamış başka bir mektup, bu sefer küçük bir masa gibi kullandığı sandığın üzerinde. Bu mektupta idam edilecek kişilerin listesi yerine “vatan” için hayatını feda etmiş bir adamın geride beş çocuğuyla kalan karısına verilmek üzere bir miktar para gönderilmesini istemektedir”(istanbulsanatevi.com).

“David, Marat’ı bıçaklandığı su dolu banyo küvetinin içinde yazıları, çalışma masası ve yazı takımlarıyla resmetmiştir. Yazı tahtasının üst kısmında kalan elinde Katilinin eve girmek için kullandığı kan sıçramış kâğıt durmaktaydı. Bu notta “Benim büyük umutsuzluğum, sizin hayırseverliğinize ulaşmama vesile olacaktır” yazmaktadır. Öte yandan Marat’ın yazı masasının üzerinde ve bitiremediği notta ise “Bu çek, kocası bu ülkeyi savunurken ölmüş beş çocuk annesi kadına verilecektir.” yazmaktadır. Bu da tiyatral sahnenin bir başka kurgusu olmuştur” (Çetin, 2018: 342,343).

### 2.2.2. Jean Auguste-Dominique Ingres (Fransa 1780-1867)

Fransız ressam, Toulouse Akademisi'nde aldığı ilk eğitiminden sonra, 1796'da Paris'e gitmiş, J.L David'in öğrencisi olmuştur. İlk yıllarda portre üzerine Romantik üslupta yoğunlaşmış, ilerleyen yıllarda ise, figürün konumu, drapenin farklı duruşu-düzenlenişi ve süslemesiyle Yeni Klasikçi bir anlayışla ilgilenmiştir. Ingres'in gerek Romantik gerekse Yeni Klasikçi eserlerinde '*biçim*'e, kaligrafik ve anlatımcı bir dışçizgi yaklaşımıyla bir güzellik duygusu verme eğilimi açıkça gözlemlenmiştir.

Akademik ilkelere bağlı olduğunu, pentüre yaklaşımıyla ispat ederek belirli bir güzellik anlayışına bağlı kalmasının yanı sıra, özellikle kadın figürlerinde duyumsal nitelikleri de ön plana çıkarmıştır. 1807 yılında Roma'ya giden sanatçı, en gözde konuları arasında yer alan '*Yıkananlar*' teması üzerine bir dizi çalışma yapmıştır. 1814 yılından sonra resimlerinde doğu etkisi '*Oryantalizm*' yaklaşımları görülmektedir. "*Odalık*"(1814) resmi ile başlayan ve daha sonra "*Yıkananlar*" temaları kapsamında resmedilmiş olan "*Türk Hamamı*"(Resim 15) eserinde, doğu temalarını işlemiş ve eserde yer alan figürleri, ülkelerin estetik zevklerine uygun bir biçimde, şişmanlığın sınırında olan kadın figürleriyle betimlemiştir (Eczacıbaşı, 1997: 818,819). Ingres, bu eserini uzun gözlemleri sonucunda elde ettiği o döneme ait toplumsal kültürel ve yapısal özellikleri tüm ayrıntılarıyla bir araya getirerek tarihsel bir kaynak oluşturacak şekilde resmetmiştir.

"Eseri oluştururken model kullanmayan Ingres, birçok eskiz ve resimden öykünerek, yıkanan kadınlar, oturan kadınlar, yatan odalık ve egzotik sultanlar adlı eserlerindeki konu ve figürleri tekrar tekrar ele alarak "*Türk Hamamı*" adlı yapıtını meydana getirmiştir" (Boydaş, 2007: 27).

Eserdeki kadınlar genellikle beyaz tenli, yüzleri oval, dudakları ince olarak resmedilmiştir. Kadınların neredeyse tümünün çıplak olarak resmedildiği bu hamam ortamında, İslâm dininin mahremiyetine uygun bir şekilde figürlerin cinsel uzuvları saklanmıştır (Büyükkol ve Arda, 2016: 2053). Resimde betimlenen iki ayrı esmer tenli kadın, ortama hâkim olan eğlenceye dâhil olmayan bir duruşta resmedilmiştir. Bu kadınlardan birinin hemen önünde beyaz tenli bir kadın tüm dişiliğini sergileyerek dans eder pozisyonda ayakta durmaktadır. Esmer tenli kadın ise ona hizmet edecek şekilde oturmuş vaziyette tef çalmakla görevlidir. Resimdeki diğer esmer tenli kadın

ise ayakta durur şekilde sanki kendisine az sonra verilecek olan bir buyruğu bekliyor duruşta resmedilmiştir.



**Resim 15 Jean Auguste-Dominique Ingres, "Türk Hamamı" 1862  
Tuvall Panel Üzerine Yağlıboya, (Çap: 108cm)**

*Kaynak:* <https://ameliacarruthers.files.wordpress.com/2015/05/jean-auguste-dominique-ingres-the-turkish-bath.jpg>

Resmin arka planında kırmızı renkte sofa'ya benzer bir mekân üzerinde kadınlar yatar pozisyonda yemek yemekte ya da birşeyler içmektedirler. Sağ tarafta, ayakta duran kadın önündeki kadının saçlarına özel bir koku sıkıyor gibidir. Hemen onun önünde birbirine sarılmış iki kadın vardır. Bu kadınlardan biri, tablonun erotizmini pekiştiren bir biçimde, kendi vücudunu kavrarken, bir eliyle de göğsünü sıkılmış haldedir. Ön planda, en sağ tarafta kollarını başının üzerine koymuş bir başka kadın figürü vardır. Hemen bu figürün yanında, resmin en sağ alt tarafında, yüzünü elleriyle kapamış bir kadın figürü, kadraja başından aşağısı kesilmiş olarak girmiştir. Bu duruşuyla, izleyiciye gerisinde ne olduğunu merak ettiren sorular sordurarak eseri daha da gizemli hale getirmiştir.

Loş bir hamam iç mekânı içerisinde bir yığın içiçe figür, dişiliklerini tüm ihtişamıyla sergileyen duruşlarıyla ortamın kendilerine vermiş olduğu rehabetin de etkisiyle erotik bir hava barındırmaktadır. Fon karanlık bir atmosfere bürünmüş ve onlarca figürün göz alıcı beyaz tenlerinin çarpıcılığı dikkatleri üzerlerine toplamıştır. Bu karanlık arka plan aydınlatıldığında, ilginç detaylar açığa çıkmaktadır; (Resim 15

Detay) kapı girişinde duran kadının başı üzerindeki abajur başlığını ya da şemsiyeyi andıran ilginç bir nesne resimde ilk bakışta gözden kaçan detaylar arasındadır.



**Resim 15 Detay**

*Kaynak:* <https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/6211506312>

### 2.3. Romantizm

Humanist felsefenin kökenine indiğimizde, Ön Rönesans'ta öncü hale gelen din olgusu dogmatik bir kurgu üzerine oluşturulmuştur. İsa ve Meryem'in portrelerindeki acı çekme eylemi, ayin törenlerinde izleyiciye aktarılan tinsel dünyanın salt 'nesnel' olarak toplumları etkisi altına almayı amaçladığı görülmektedir. Antik Yunan, Roma ve Helenistik dönemde dinsel hiyerarşi resim sanatına taşınırken beraberinde donuk, ifadesiz ve ölçülü resim anlayışını getirmiştir. Sonrasında, Erken Rönesans ve Rönesans dönemlerinde sıkça karşımıza çıkan üçgen kompozisyon, statik duruşlar, pastel renkler sistemine dayanan kuralcı sanat anlayışı takip etmiştir. Buna karşın o dönemlerde, bu kuralcı anlayışlara bir çığır açacak dışavurum sergilenmiştir. Bu akım Maniyerizm'dir. Michelangelo, Sistine Chapel Fresklerinde konu edindiği Cennet Cehennem tasvirleriyle sanat tarihine geçmiştir. Ardından Tintoretto ve El Greco'nun da dâhil olduğu Maniyerizmde, mistik, uhrevi ve garip olana eğilim söz konusudur.

Geç Rönesans dönemi Heykeltıraş ve Ressam Michelangelo Buonarroti (1475-1564) tarafından Ortaçağ Skolastisizminin emrettiği kompozisyon ve figür yerleşimi öğretisine uymayarak, yeri ve yönü belirlenemeyen, kimi zaman izleyicinin gözünde

patlayan ışık kaynakları ve figürde deformasyon ile ortaya çıkmıştır. Maniyerizm, Romantizm, Dışavurumculuk ve Kübizm'e ortam hazırlamıştır.

Romantizm'in tetiklediği doğrudan ve süslemesiz üslup biçimi, bireye, öznelliğe, akıldışılığa, düş gücüne, kişiselliğe, kendiliğindenciliğe, aşkınlığa önem vermiş, duygu, düşünce ve yaşam tarzını ön plana çıkarmıştır. Maddenin ötesini araştırmaya başlamasıyla, mistisizm ve tinselliğin ana gayeyi oluşturduğu Simgecilik akımının alt yapısını hazırlamıştır.

“En iyi kural, kuralsızlıktır.” Görüşüyle hareket eden romantikler, Klasizm akımına bir tepki olarak doğmuş, burjuvazinin egemen olduğu kuralcı, akılcı ve dogmatik öğretileri tümüyle reddedip, doğaüstü güçlere, bilinçaltına, mitolojik konular ve egzotik olana yönelmiş ve betimlemiştir (Gombrich, 2009). Bu özellikleriyle, konu, kompozisyon, ışık-renk kullanımına kadar plastik alt yapı neredeyse Klasizm ile taban tabana değişmiştir. Titreşen fırça kullanımı, farklı ışık kaynakları, deformasyon ve destansı konular, sanatçının içsel yorumlamalarıyla işlenmiştir. Romantizmde bir dönem daha vardır, o da Kara Romantizm'dir. Ruhta zevk ile acı, güzellik ile dehşet birbirine karışmıştır.

### 2.3.1. Francisco Goya (İspanya 1746-1828)

İspanya'da dünyaya gelen sanatçı, Romantizm akımının önde gelen isimlerindedir. Saray ressamı olarak görev alan Goya'nın eserlerinin, yaşadığı döneme ait bilgi veren önemli belgeler olduğu düşünülmektedir. Krallara çalışmasından ötürü engellenen ruh dünyasını, yaratıcılığını tetikleyen bir niteliğe dönüştürmeyi başarmış ve Batı resmi içerisinde kendine has bir alan yaratmıştır. “Goya'nın resimleri, bir gelenekten kopuş anlamındadır; ancak Goya, *Modern Avrupa Sanatı* içinde yeni bir geleneğin de önde gelen temsilcilerinden biri durumundadır” (Aslan ve Karaaslan, 2016: 51).

“...burjuva toplumunun, aristokrasinin, otoritenin beklentilerine yanıt veren kişi değil, insani bir tavır sergileyerek halkın yanında yer alan, onların özgürlük tutkularını kışkırtan, onları aydınlatan, bilinçlenmelerini sağlayan, hatta eylemlere katılarak taraflı duruşunu sergileyen kişiydi” (Esmer, 2009: 90).



Acı, keder buhran ifadesi olarak ortaya çıkan Goya'nın yapıtları bir o kadar da ürkütücü akıldışı dünya ötesi mekân bilincini izleyiciye yerleştiren bir üslupla sergilemiştir. Özgürlük ideolojisi, benliğin ifadesi temel alınmıştır. Dahası, Goya'da Romantizm, hem heyecan ve coşku hem de keder olarak resimlerine yansımaktadır. Hayatını derinden etkileyen bir diğer önemli olay, ağır bir hastalığa yakalanmasıyla 1792 yılında tamamen sağır olmasıdır. Goya, Sağır Evi'nin resimlerinde olduğu gibi gravür ve desenlerinde de sanrılarını dile getirmiş; Devler canavarlar yaratıp büyüçülüğe başvurmuş ve deliliğe yol açmıştır.

“Yalnızca insanların imgelerinde bulunan biçimleri” evcilleştirmiş ve sağırlığa kapanmış bir durumda, kendisine saldıran, kendisini küçümseyen iblisleri kalem ve fırçasıyla kovalayarak yalnızlığın boğuntusundan kurtulmuştur (Cassou, 2006: 32).

Yaşadığı bu ağır darbenin dışında, 1808 yılında İspanya tarihi için kara bir dönem başlamış, Napolyon ülkeyi ele geçirmeye kalkmış ve onun tarafından ezilen, gerici hükümetlerin birbiri ardına geldiği, çok hızlı ve değişken bu yüzyıl herkesin baktığı ama kimsenin tam anlamıyla görmediği bir şeye, tanıklık etmiştir. Goya, insanlığın diğer yüzü olan güçsüzlüğü gözler önüne seren resimleriyle zalimlere ibret olmuştur.

“*Plague Hospital*” (“Veba Hastanesi”) (Resim 16) Veba Hastanesini konu edindiği bu tablosunda veba salgının çağının bir hastalığı olması, aciz insanların içinde bulunduğu çaresizliğini mekânsal atmosfer ve figürlerin birlikteliği ile resmetmiş, Kraliyet dönemi ve baskı resimlerindeki renk çeşitliliği adeta burada monokrom etkiye dönüşmüştür. Hastalığın yıkıcı ve hazin senaryosunu bu tablosuyla büsbütün gözler önüne sermiştir. Oldukça karanlık bir odaya merkezin hemen solundan ufak bir pencereden süzülen gün ışığı hüzmesi olayın vehametini perçinleyen bir atmosfere dönüştürmüştür. Goya'nın diğer önemli iç mekânı konu edindiği çalışmaları: “*Lunatic'lerle Avlu*”(1794), “*Hapishane'nin İçi*”(1800), “*Hapishane İç Mekânı*”(1793-1794), “*Tımarhane*”(1812)



**Resim 16 Francisco Goya “Veba Hastanesi” Tüyb,  
1798-1800 (32.5x57.3cm)**

*Kaynak:* <https://www.baskiloji.com/kanvas-tablo/43472/plague-hospital-1798-1800#>

Tıpkı Goya gibi Théodore Géricault'da (1791-1824) akıldışılığa önem veren alışlagelmedik korkunç konuları ele almıştır. Fransa'ya döndükten sonra yaptığı Akıl hastası portre serisi “bireylerin psikolojik rahatsızlıklarını belgeledikleri için de ayrıca önemliydi, çünkü ressamın aile geçmişinde bu tür hastalıklar mevcuttu ve kendi akıl sağlığı da fazla sağlam değildi” (Noon, 2003: 162). Goya ile aynı devirlerde yaşayan Géricault'un neredeyse hiç rastlanmayan iç mekânda geçen resimlerinden olan “*Plague Victims*”(18x24cm) İki ayrı sanatçının aynı devirlerde yaşamış olmalarıyla etkisinde kaldıkları veba hastalığı konusunu resmetmeleri sanatsal bakış açılarının özdeşliği açısından önemli örneklerdir.

### **2.3.2. Caspar David Friedrich (Almanya 1774-1840)**

Romantizm akımını doğa manzaraları ile tanınan resmedilişinde konu, renk, ışık, kurgu açısından incelediğimizde, Alman Ressam Caspar David Friedrich'i tanımak gerekir. Sanatçının eserleri, ruhsal etkilerin insanlık üzerinde gerek yaşam da gerekse sanatın içeriğine yansıtılmasının ne derece önemli olduğuna güçlü bir örnek olmuştur. İnsanın faniliğini yüzeysellikten oldukça uzak bir şekilde işlemiştir. Bir yolculuğun bitimi, ölüme yaklaşma, doğadaki doğum ve ölüm döngüsü Friedrich'in resimlerinin başlıca simgelerindendir. Bu doğal simgelere hristiyanlığın ölüm ve ruhun kurtuluşu imgelerini de katmıştır. Nadiren konu edindiği iç mekân resimlerinde,

konunun merkezine kadın imgesini yerleştirmiştir. Kadınlar ya bir bilinmeze doğru merdivenin tepesinde karanlıklar içinden ya da başka bir kaynaktan gelen ışığa doğru kaybolurcasına resmedilmiştir. “*Merdivenlerdeki Kadın*”(1825), ya da elinde bir mum ile izleyiciye gösterilmeyen bir tarafa doğru giderken “*Mumluk ile Kadın*”(1825) bir başka örnekte ise, bir oda içinde pencerede uzaklara doğru bakışıyla resmedilmiştir. “*Woman at a Window*”(“Penceredeki Kadın”) (Resim 17) Bu tabloda, Friedrich’in eşi Caroline’i, arka plandan almış figürün karşı tarafında Elbe ırmağını göstererek kendi atölyesini resmetmiştir. Yalın iç mekân elemanlarından oluşan, sert yatay ve dikeyleri kullandığı tablosundaki bu mekânda sanki hiç yaşanmamış ve terkedilmişlik izlenimi yaratılmıştır. Tek yaşam işareti; tablodaki kadın (eşi), onun yanında uzaktan gözüken narin yeşil kavak ağaçları ve bahar mevsiminin kapladığı gökyüzüdür. Friedrich, bu bağlamda, resimdeki pencere ile yakınlık ve mesafeyi birbirine bağlar ve pencerenin açıldığı bilinmezliklere olan özlemi çağrıştırır adeta. Bu kompozisyonu ile Romantizm resmini yetkin bir şekilde temsil etmiştir. Dikkatle seyredilen doğa, aynı zamanda bireyin kendi ruhsal merkezi, bir içe bakış konumundadır (NationalGalerie).

Sanatçının gerçek hayatında eşinin kendisini aldatma şüphesinin endişesi ve kederini yaşaması açısından düşündürücü bir tablodur. İlerleyen yıllarda eserlerine karşı halkın ve yorumcuların anlayışsızlığı sanatçıyı gitgide yalnızlığa itmiştir. Melankolik bir sanatçı olmasının en önemli nedeni, çocukluk yıllarında geçirdiği acılardır. Bu acı deneyimleri, eserlerindeki yalnızlık ve hüznün alt yapısını oluşturmaktadır. Friedrich, henüz yedi yaşındayken annesini kaybetmiş, on üç yaşındayken bir gün ağabeyi Christoph ile birlikte paten yaparken Christoph buzlar arasında kaybolmuştur.

Alman filozof Friedrich Wilhelm Schelling’in (1775-1854) öğretilerinde konu edindiği sanatı ve sanatçıyı temel alan arılık ve ideal aşka ulaşma felsefesinde sanatın varlıklarda bulunan tanrısal öğeyi ortaya koyma eylemi olduğuna değinmek gerekir. Schelling için sanatın, insan yaşamındaki önemi ve etkisi büyüktür. Çünkü sanat, nesnel varlıklarda ve arılıkta tanrısal olarak bulunanın, belli ölçüler içinde ortaya konmasıdır. Arılık felsefesinin başlıca özelliği, içerdiği sorunların çözümüyle kişiyi tanrıbilim alanına götürmesidir. Bu açıdan yaklaştığımızda Caspar David Friedrich ile Wilhelm Schelling felsefesinde bir bağıntı olduğu görülmektedir.



**Resim 17 Caspar David Friedrich “Penceredeki Kadın”**

**Tüyb, 1822 (44.1x73cm)**

*Kaynak:* [https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/televizion/15\\_2002\\_1/neuss15\\_1.htm](https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/televizion/15_2002_1/neuss15_1.htm)

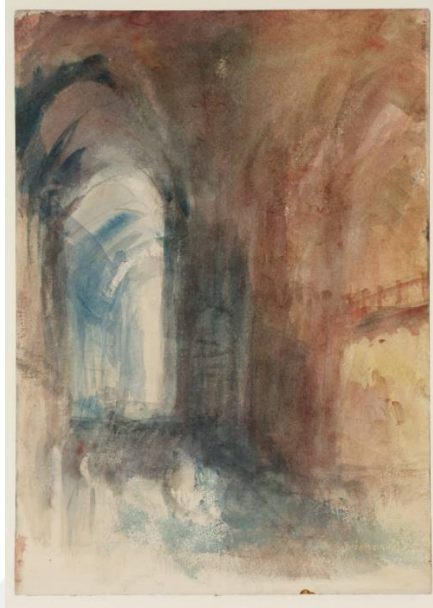
### **2.3.3. Joseph Mallord William Turner (İngiltere 1775-1851)**

William Turner, Matthieu Pinette, Turner’ın bu taslağını, (Resim 18) büyük Notre-Dame-Collegiate Kilisesi ve Saint-Laurent at Eu’nun son kemerli yolu (gezinti yeri) olarak tanımlar (Gamble, Wildman and Pinette, 2003: 127).

Soldaki mavi alan, güney koridordaki sütunların durgunluğunu temsil ederken, sarı alanların sıcaklığı ve sağ taraftaki kırmızı kahverengiler, kilise korosuna doğru giden bir aralığı göstermek amacıyla resmedilmiştir. (For a contemporary description of the collegiate church, see John Murray (ed.), Hand-Book for Travellers in France, revised ed., London, Paris and Leipzig 1844, pp.66–7.).

Ayrıca Turner, erken 1830’larda, İngiliz Lordu Egremont’un (1751-1837) İngiltere Sussex’te “Petworth House” adındaki mülkünde birçok iç mekân eskizleri yapmıştır. Lord Egremont’un evi, güzel sanatların eski ustalarının eserlerini ve çağdaş İngiliz eserlerinin koleksiyonlarını barındırmaktadır. Seçkin, zengin ressam ve heykeltıraşları ağırlayan bu ev, 19. Yüzyıl’da İngiltere’de yaşayan birçok sanatçıya ev

sahipliği yapmıştır. Sanatçılar burada diledikleri gibi özgürce eserlerini icra etmişlerdir (tate.org.uk).



**Resim 18 Joseph Mallord William Turner “Eu and Treport Sketchbook”  
Kağıt Üzerine Grafiti ve Suluboya (23.6x32.7cm) Tate Koleksiyonu**

**Kaynak:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-inside-the-church-of-notre-dame-and-st-laurent-at-eu-d35445>

#### **2.3.4. Eugene Delacroix (Fransa 1798-1863)**

Delacroix’in iç mekân-çoklu figür kompozisyonu kullanarak resmettiği “*The Assassination of the Bishop of Liege*” (“Liege Piskoposuna Suikast”) (Resim 19) tablosunda konu, Walter Scott’un bir eseri olan “Quentin Durward”dan (1823) alınmıştır. Liegeois isyancılarının yardımı ile Guillaume de Lamarck, piskoposun kalesini ele geçirmiştir, burada papalık tahtında oturuyor, piskoposu öldürme emri veriyordur. “Sarhoş nefesler, savaşçı haykırışlar eşliğinde, sivri uçlu pencerelerin çatlaklarından içeri doğru gelen rüzgâr mekândaki mumların alevini dalgalandırır. Burada onlardan çok vardır-et yerler, şarap içerler-köpeklere zar atar ve kanlı ellerini pantolonlarına silerler. Piskoposu tanıtırlar. Uğultu kötüye doğru gider, yükseliş ondan dağılmıştır. Piskoposun boğazı kesilmiştir-uğultu coşkulu bir çığlığa dönüşür: şölen başarılı olmuştur, Harika hikâye! Bu kalabalık, bu karanlık tutku, bu uğultu, bu

telaş eden gölgeler, sönen bu ışıklar ve hemen sonra parlamaları, Bu heyecan!” (painting-planet.com).

“Delacroix, resmin merkezine yoğunlaşmıştır, hazırlanmış bir masada Piskoposun kıyafetleri vardır. Ön planda karanlık hâkimdir ve o karanlık dünyaya doğru telaş eden insanlara vurgu yapmıştır. Fakat onlar birer afsuncu değillerdirki kurtarıcıya boyun eğsinler! Onlar sadece sarhoş Ardennes domuzu çetesidir” (painting-planet.com).



**Resim 19 Eugene Delacroix “Liege Piskoposuna Suikast” 1829, Tüyb Musêe du Louvre (91x116cm)**

*Kaynak:* <https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/the-assassination-of-the-bishop-of-liege-1829>

1827 yılında resmettiği “*Sardanapal’ın Ölümü*” (Resim 20) eserini Lord Byron’un bir şiirinden esinlenerek gerçekleştirmiştir.

*“Delacroix ve daha çok da ondan önce gelen romantikler sayesinde imgelem; düş ve gönül gözüyle görme temalarını yaratan, gerçekliği sanatçının imgelem gücüne, düşlemlerine, esinlerine ve iç çalkantılarına göre değiştiren bir devindirici güç olacaktır”*(Yıldırım, 2018: 177).

Babil valisi Belis ve Medya emiri Arbakes, yıllarca zalim bir şekilde saltanat süren Asur Kralı Sardanapal’e karşı, bir ihtilal hazırlığına girerler. Aynı zamanda Vali Belis’in torunu ve Sardanapal’ın kızı da bir aşk yaşamaktadırlar. Sardanapal, savaşı engellemek üzere kızı Yudes’i Abdülbaal’e vermek istesede, kızının gönlü Akın Darakes’tedir. Vatan hizmeti ile aşkı arasında kalan Darakes sonunda aşkından

vazgeçer. İhtilal üç yıl sürer ve sonrasında Sardanapal'ın sarayında hazin son yaşanır. Asur Kralı Sardanapalus, Pers'lilerin ülkelerini işgal etmelerinden dolayı onlar tarafından öldürülmeyi kabul edemeyeceğinden, tüm mal varlığını feda eder ve cariyelerle birlikte içlerinde kızı Yudes'inde olduğu sarayı ateşe verdirir. Bunun üzerine Akın Darakes, Yudes'i yanmak üzereyken kurtarır. Fakat daha evvel vazgeçilen kadın bu sefer de Akın Darakes'i reddeder ve Abdülbaal'i seçer. Abdülbaal Yudes'i istemez ve Yudes intihar eder. Çaresizlik içinde aklını yitiren Sardanapal sarayı ve çevresindeki herkesi ateşe verdirmeye devam eder. O sırada Yudes, intihar eder bunun üzerine Akın, Yudes'in naaşı ile bir mağaraya sığınır, ateşler içerisinde kalır ve orada ölür. Daha sonra Abdülbaal de hançeriyle intihar eder (edebiyatfatihi.net).

(Resim 20) incelendiğinde, Delacroix'in Romantizm ekolünün etkisiyle, duygusallığın sınırlarını zorlayan bir ifade gücünü kompoze ettiği görülmektedir. Pers'liler tarafından tehdit altında olduğunu anlayan Sardanapal başta sarayı ve sonra kendisi öldürmeye karar vermiştir. Saraydaki kıymetli eşyalar, atlar, cariyeler, hizmetkârlar, Sardanapal'ın askerleri tarafından katledilmektedir. Resimde ön planda yer alan cariyenin boğazına saplanan bıçakla öldürülürken sergilenmesi Delacroix'in Romantizm boyutunu kendi yorumuyla en ustalıkla biçimde resmettiğine dair güzel bir örnektir. Diğer yanda yatağa kapanarak ağlayan en gözde cariyesi Myrrha ve diğer yanda ölümden can hıraş kaçmaya çalışan figürler acı içinde resmedilmiştir. Sardanapalus'un atları da katliam ortamındadır. Değerli mücevherler mekâna dağılmış haldedir. Eserin merkezinde yer alan yatağın altından çıkan dumanlar eserin üst kısımlarına doğru bulut kümeleri oluşturarak arka planı sisli ve kaotik bir mekâna dönüştürmektedir.

Eserde en açık ve trajik haliyle betimlenen vahşet ifadesiyle doğru orantılı olarak karmaşık bir kompozisyon gözlemlenmektedir. Aşağı kısımdan yukarıya doğru perspektif daralma alarak resmedilen geniş yatak, soldan sağa dağılan dumanlar eşliğinde eseri daha da devimsel hale getirmektedir. Geri planda yakılan şehirler vardır, ön planda insanlar, hayvanları öldürmektedir. Tüm bu görünüm ve ön planda oluşan savaşım, resmi daha da gergin bir ortama büründürmektedir. Resmi diyagonal olarak kaplayan geniş yatağın narçiçeği kırmızısı örtüsü ve çevresinde çıplak bedenli cariyelerin kıvrılarak mücadele eden bedenleri resimde aynı zamanda erotik çağrışımlar yaratmaktadır. Çarpıcı renkler ve cesur fırça darbeleriyle Delacroix,

Romantizm'in doruğunda bir eser sergilemektedir. Bu eserde vahşet, dinamizm, erotizm ve korku içindedir. Ayrıca kompozisyonda ustalıkla kullanılan perspektif ve renk öğeleri bir devinim yaratarak izleyiciyi de ortamın içine alan müthiş bir gerilim meydana getirmektedir. Yıllarca kişisel zevkleri uğruna kadın ve erkek cariyeleri sarayında barındıran ve etrafında yer alan tüm hizmetkârları suistimal eden bu kral, bu vahşet anında bile umarsızca yatağına uzanmış halde duruyordur. Fransa'nın doğuya yönelik sömürgeci politikasını doğrular nitelikte ortaya çıkmış bu eser, doğunun tüm gizemini, görselliğiyle içinde barındırır. Aynı zamanda Oryantalizm'in doğuşunu hızlandırmıştır (sanatabasla.com).



**Resim 20 Eugene Delacroix “Sardanapalus’un Ölümü” 1827,  
Tüyb (3.92x4.96 m) Louvre Müzesi**  
Kaynak: <http://artcuriosity.it/la-morte-di-sardanapalo>

### 2.3.5. Adolph Von Menzel (Polonya 1815-1905)

Polonyalı ressam Adolph von Menzel, Realizm, İzlenimcilik, Modern Sanat, Romantizm akımlarına dâhil olan eserler vermiştir. Özellikle de Almanya-Prusya tarihi ve II. Frederick'in hükümdarlığıyla ilgili çalışmalarıyla meşhur olmuştur. Bunları, iki yüz plakalık “*Great of Frederick the Great*”(1843-49) adlı eserin baskısı gibi benzer yayınlar için yaptığı illüstrasyonlar izlemiştir. Bir süre sonra, “*Frederick the Great*”in saray konserlerini konu alan “*Frederick Sanssouci’de*



*Büyük Çalışıyor*”(1852) ve *“Balo’da Akşam Yemeği”*”(1878) adlı eserleri ile dahada tanınmıştır (istanbulsanatevi.com).

Menzel, *“Demir Dökümhanesi”*”(1875) eserinde ki sosyo-realist ve sosyal tabakanın diğer yelpazesinden bakarak yaptığı resminin aksine, *“Balo’da Akşam Yemeği”*”nde (Resim 21) tasvir edilen karşıt sosyal dünyalar adına resimsel bir strateji izlemiştir ve bunu kompozisyonunda resmettiği karmaşık sahnelerle temsil etmiştir. İzleyicinin dikkatini tuval üzerinde ilk olarak; bir yandan diğer yana, ikinci olarak da, diyagonallerden faydalanarak ön plandan arka plana doğru aktarmaktadır. Bu nedenle kompozisyon, sosyal bölünme ve elverişli sosyal bir topluluk inşa etmeyi tasvir etmektedir. Amaç aynı zamanda bir tehdit ve haraç önerisine hizmet etmektir. Werner’in geleneksel Realizm çalışmalarının aksine Menzel’in bu tarzı, kişisel ve artistik bir ilginçlikle belirsizlik yaratarak, daha modern bir çağa hafifçe geçiş yapmayı önermektedir (germanhistorydocs.ghi-dc.org).



**Resim 21 Adolph von Menzel, “Balo’da akşam Yemeği”, 1878, Tüyb**

**Kaynak:** <https://www.tuttartpitturasculturnapoesiamusica.com/2014/11/Adolph-von-Menzel.html>

Françoise Foster-Hahn, Menzel’in *“Iron Rolling Mill”* (“Demir Dökümhanesi”) (Resim 22) eseri ile yeni bir endüstri görüşünü nasıl temsil ettiğini ve o dönemde oluşum gösteren yeni Alman hükümetinin tarihinin modern ve ilerici bir vizyonunu sunmak için konuyu ele aldığını söylemektedir.

Fakat bir başka yazarın görüşüne göre ise, yukarda sözü edilen bu açıklamaların aksine şöyle görüşler bulunmaktadır: “Menzel, gözünü işçi üzerine ve

modern teknik gelişmeye yoğunlaştırdı ve National Galeri'ye yazdığı mektupta, görece yeni vardiya çalışma fenomenini vurguladı. Resmi, Yukarı Silezya-Königshütte'deki demiryolu hatlarının üretimini temsil eden, eksiksiz bir kompozisyondan oluşan triptik bir eser gibi okuyabiliriz” (Françoise Foster-Hahn, “Ethos und Eros: Adolph Menzels Eisenwalzwerk und Atelierwand,“ Jahrbuch der Berliner Museen, vol. 41 (1999): 143, 146-7.).

Daha henüz tamamlanmadan ses getiren ve önemli tartışmalara sebep olan bu politik eser ile Menzel, endüstri temasını manidar bir şekilde işlemiştir. Çünkü burada konuyu tarafsız bir şekilde değil, işçi sınıfının çektiği zorlukları Zola'nın yaklaşımıyla ele almıştır. “*Demir Dökümhanesi*” dönem Almanya'sının politik, sosyal ve artistik dalgalanmalarının tartışma platformunu oluşturmuştur. Dahası, büyük bir Retorik jest olarak halk müzesinde sergilenmiştir. Bu nedenle, 19. Yüzyıl'ın Almanya'sında ve günümüzde dahi birçok provakatif etkiye maruz kalan tek eserdir (Françoise Foster-Hahn, “Ethos und Eros: Adolph Menzels Eisenwalzwerk und Atelierwand,“ Jahrbuch der Berliner Museen, vol. 41 (1999): 143, 146-7.).

Demir Dökümhanesi mekânında, çoğunlukla kahve tonlardaki monokrom renk seçimi hakimdir. Buna tezat bir renk seçimi olarak merkezde yatay düz bir hat üzerinde toplanan ateş renkleri, işçilerin baş kısımlarına vurmuş ve onlarca işçinin bir arada sıcak ateşin başında zor koşullar altında çalıştığı gözler önüne serilmiştir. Arka planda derinliklerden süzülen ışık hüzmeleri karanlık atmosferi aydınlatmaya yetmediği gibi, ortamda aşılmaz bir iş yükünün altında ezilmişlik hissini uyandırmıştır.

İçinde bulunduğu dönemselsel buhranın resim dilindeki ifadesini bulan Menzel, Gerçekçi tarzda yaptığı bu resminde tüm çıplaklığıyla işçi sınıfının yaşadığı zorluklar ve sosyal eşitsizliğin vehametini başarıyla aktarabilmiştir.



**Resim 22 Adolph von Menzel “Demir Dökümhanesi” 1875, Tüyb,  
(158x254cm) Nationalgalerie, Berlin**

*Kaynak:* <http://www.sinpermiso.info/textos/los-problemas-de-las-economias-del-g-7>

#### 2.4. Gerçekçilik

1768'de Buhar makinesinin bulunmasıyla başlayan insan emeği üretiminin yerini makine üretiminin aldığı sürece Endüstri Devrimi denir. XVIII. yüzyıl, insanlık tarihinde "en çok değişen" ve buna bağlı olarak "çok şeyi değiştiren" (Ekin, 1994: 1) “önemli yapısal değişimlere neden olan iki "devrim"in ortaya çıktığı bir çağdır. Birincisi, "Endüstri Devrimi", ikincisi ise "Fransız Devrimi"dir. Endüstri Devrimi, üretimde makina kullanılarak geleneksel "üretim tarzı"nı, dolayısıyla "ekonomik yapıyı"; Fransız Devrimi ise, çağlar boyu küçük değişimlerle sürüp gelen "monarşik" yönetim şeklini, dolayısıyla "siyasal yapıyı" köklü olarak etkilemiştir. Gerek siyasal, gerekse ekonomik yapıda meydana gelen köklü değişim, ister istemez bu iki yapıyla yakın ilişki içinde olan "çalışma ilişkileri" üzerinde de etkili olmuş; ilişkilerde yeni dönüşümler ortaya çıkmıştır” (Mahiroğulları: 42,43).

“Endüstri Devrimi, tarım ekonomisi ağırlıklı toplumdan, kütle üretim tarzıyla daha çok "mal" üreten endüstri toplumuna geçişi sağlayan bir süreç başlatmıştır. Bu süreçte, her şeyden önce, "işçi sınıfı" denilen yeni bir sınıf doğmuş; yeni sınıfla birlikte çalışma hayatının geleneksel aktörleri değişmiştir. Endüstri Devrimi öncesinin meslek kuruluşları olan "lonca"lar XVIII. yüzyılın sonlarında önemini yitirmiş; lonca sistemi içinde yer alan usta-çırak kavramı, yerini "patron-işçi" kavramına bırakmıştır” (Mahiroğulları: 43).

Endüstri Devrimi'yle ortaya çıkan yeni çalışma ilişkilerini inceleyen J. D. Chambers gibi pek çok sosyal siyasetçi XIX. yüzyılın ortalarına kadar "işgücüne hem uzun mesai yaptırıldığını, hem de zor şartlarda çalıştırıldığını" (Uzun, 2000: 204) belirtmiştir. Endüstri Devrimi sonrası ortaya çıkan emek istismarı, o dönemde yaşayan araştırmacı, bilim adamı ve edebiyatçıların eserlerinde dile getirilmiştir. Hugo, Stendhal, Balzac, Dickens, Dostoyevski, Zola, Malot gibi güçlü yazarların kalemlerinde 'toplum' çok yönlü olarak yansıtılmaya başlanmış, Realizm ve Natüralizm'in ürünleri olan eserler çağın yazılı 'belgeleri olarak kabul edilmişlerdir (Mahiroğulları: 42).

Yaşam koşullarının dolaysız aktarımı hedef alınarak, daha çok işçi sınıfının, köylülerin çektiği zorluklar, orta tabakanın yaşam tarzı, doğa ve insan betimlemelerini resimlerinde konu edinmişlerdir. Gustave Courbet (1819-1877), Honoré Daumier (1808-1879), Vincent Van Gogh (1853-1890) vb. sanatçıların eserlerine konu olmuştur. Klasizm'i ve Romantizm'i yapay olarak gören Realistler, ele aldıkları konuyu yüceltmeden, idealize etmeden izleyiciye aktarmışlardır. Düş ürünü, olağanüstü tabiat ya da mitolojik konulara yer verilmemiştir ve yapmacıksız bir üslup kullanılmıştır. Sanatı toplumu değiştirme ve geliştirme amacını değil, halkın gerçekliklerini apaçık ortaya koymak amacını gütmüşlerdir. Romantizm'de sanatçılar kahramanlarını iyi ve kötü olarak aksettirerek doğrunun yanında yer alarak taraf tutmuşlardır. Ancak realizmde taraf yoktur. Buna ek olarak Realist sanatçılar konularında iyiyi ya da güzeli değil, aksine karamsarlığı, dramı ya da halkın gerçek yaşamını doğrudan izleyiciye sunmuşlardır. Gerçekçilik akımı ilerleyen zamanda, iş ve işçilikle ilgili konular haricinde, doğa ve insan ilişkilerini, insanların gündelik hayatlarını konu edinmiştir. Amaç, gerçek dünyanın, çağdaş yaşamın dikkatli bir gözlemine dayanan doğru, nesnel ve tarafsız bir betimini vermektir.

#### **2.4.1. Gustave Courbet (Fransa 1819-1877)**

Courbet geniş anlamda, toplumu özgür ve sosyalist bir geleceğe yöneltme rolünü üstlenmiştir. Tutkulu inancı ve güveni, büyük ölçüde bu olaylarla şekillenmiştir. Sınıfsal ve politik çatışma dönemi olan 19. Yüzyıl ortalarında, işçi sınıfının özerk bir politik güç olarak sahneye çıkıp burjuvazi tarafından zalimce ezilmesinden, Fransız işçilerinin kısa süren ama son derecede etkili Komün'üne kadar

olan dönemi kapsamaktadır. Realizmin gelişiyle konular değişim göstermiş olsa da, Gustave Courbet'nin resimlerindeki sembolik ayrıntılar simgesel anlatım biçimini örneklendirmektedir. Gustave Courbet'nin "*Sanatçının Atölyesi*"(Resim 23) isimli yapıtında pek çok sembolik unsurun olduğu gözlemlenirken, aynı zamanda gerçekçi anlayışın başarılı bir temsili ile de karşılaşmaktadır.

"Courbet'nin başyapıtı olan bu eser, kariyerinin erken zamanlarında yapılmış olmasına rağmen, kendi fikir ve inançlarını ortaya koyduğu bir Gerçekçilik manifestosudur. Resim, sanatçının Paris'teki atölyesini, içindeki üç farklı grup figürle gösterir. Sanatçı ortadadır. Sağında hayatta başarılı olan arkadaşları vardır. Solunda ecelde başarılı olan, sadece düşmanları (özellikle devlet başkanı, III. Napolyon) değil, savaştığı şeytanlar ve bu şeytanlar tarafından sömürülmüş, ezilmiş yoksullar, kimsesizler ve kaybedenler vardır" (Cumming, 2008: 301). Eserinde tuvalini adeta üçe bölmüş gibidir. Üç ayrı durumun yansıması olarak ele alınan konunun toplum yapısına yönelik, siyasi olduğu kadar dramatik bir söylem olduğu sonucuna varılmaktadır.



**Resim 23 Gustave Courbet, "*Sanatçının Atölyesi*", 1855, Tüyb, (361x598cm) D'Orsay Müzesi, Paris**

**Kaynak:** <http://lorrainewhelan.blogspot.com/2018/04/>

"Bir figür çarpmıha gerilmiş pozisyonda. Bu manken, Courbet'nin reddettiği akademik sanatı sembolize ediyor. Şövalede, sanatçının memleketini tasvir eden bir manzara resmi... Yerleşik sanat kurumları böylesi bir konu ile eleştiriliyor. Geniş, zarif, tüylü bir şapka, pelerin, hançer ve Romantik sanatçıların tipik enstrümanı bir gitar. Bu kadın, Courbet'nin fırçasına klavuzluk eden çıplak gerçeği temsil ediyor"

(Cumming, 2008: 301). Resmin solunda yer alan masanın üzerinde bulunan kafatası, ölümü simgelemektedir. “Sanatçının solundaki masanın üstünde, ölümün en ilkel sembolü olan bir kafatası... Kafatası bir gazetenin üstündedir. Courbet’nin, 19. yüzyıl sanat düşüncesinin şekillenmesinde çok etkili olan eleştirmenlere karşı net tavrını gösteriyor” (Cumming, 2008: 301).

#### **2.4.2. Honoré Daumier (Fransa 1808-1879)**

Fransız ressam, heykeltıraş, karikatürist ve baskı resim sanatçısıdır. Çoğu eserinde, 19. Yüzyıl Fransa’sındaki sosyal ve politik hayata ilişkin eleştiriler mevcuttur. Daumier, trende yolculuk yapan insanları resmettiği “*The Third Class Carriage*”(Üçüncü Mevki Vagon”) (Resim 24) adlı resminde yoksulluğu sergilemektedir. Fransız Devrimi sonrası işçi sınıfının kahramanlığını ifade etmek için yaptığı düşünülmektedir. “Birinci ve ikinci sınıf bölmelerde yolculuk edenler kapalı kompartımanlarda yolculuk yaparken, üçüncü sınıf bilete sahip olanlar sert koltuklarda ve kalabalık ortamda yolculuk etmek zorundaydı” (Kleiner, 2012: 779). “Alelâde insanlar tarlalarda çalışmanın yerine modern seyahatin can sıkıcılığına tahammül ederken gösterilmiştir” (Ives, 1992: 36).

Tablonun merkezinde, realistlerin ifade yüklemeyi çok sevdiği portrelerin somut bir örneği olarak karşımıza çıkan yaşam yorgunu yaşlı kadın resmin ana karakteridir. Aile de birleştirici rolü oynayan, zorluklara, acılara karşı direnen bir kadın süregelen hayatı içerisinde tren vagonunda yolculuk ederken resmedilmiştir. Vagon iç mekânın da neredeyse monokrom etkiye yakın kasvetli kahve tonlarının kullanılması, içinde bulunduğu türlü zorlukların ifadesi gibidir ve o zamanın ruhsal durumunu katıksız yansıtmaktadır. Bu anaç kadının tek ilgi odağı, yanında ki çocuk ve onun için sorumluluğunu taşıdığı yaşamsal yükümlülüklerdir.



**Resim 24 Honoré Daumier “Üçüncü Mevki Vagon” 1862-64, Tüyb (65.4x90.2cm)  
Metropolitan Museum of Art, New York**

*Kaynak:* [http://laurettafranchini.it/2017/10/15/il-vagone-di-honore-daumier/honore\\_daumier\\_034-min/](http://laurettafranchini.it/2017/10/15/il-vagone-di-honore-daumier/honore_daumier_034-min/)

## 2.5. Ön Rafaelcilik

İngiltere’de 1848 yılında Kraliyet Akademisi öğrencisi üç genç; William Holman Hunt, John Everett Millais ve Dante Gabriel Rossetti, akademinin idealist eğitim sistemine karşı gelerek Pre-Raphaelite Brotherhood (Pre-Raphaelite Kardeşliği) adında grup kurmuşlardır. Pre-Raphaelite 1848-1854 yılları arasında faaliyet göstermiştir. “Kardeşlik, akademinin geleneksel kurallarına başkaldırı olarak sanatın bir tür ahlaki amaca hizmet etmesi gerektiğini savunmuştur. İngiliz resim tarihinde eserleri için seçtikleri konular ve bu konuları izleyiciye aktarma konusunda kullandıkları semboller nedeniyle 19. yüzyılın sanat dünyasına yeni bir soluk getiren Pre-Raphaelite Kardeşliği, resimlerindeki sembolizm ve bu sembolizmin kaynakları ile ön plana çıkmıştır. Bu nedenle çalışmada, İngiltere’de 19. yüzyılda politik ve sosyal yaşamın sanatta yorumlanmasında katkısı olduğu düşünülen Pre-Raphaelite Kardeşliği’nin, eserlerindeki tasvirleri sembol olarak kullanırken neyi, nasıl anlattıkları ve hedefleri irdelenmiştir.” Rönesans öncesi dönemin sanat anlayışını yakın bulmuş ve yaşadıkları çağa ilişkin gözlemlerini, Rönesans öncesi dönemin teknik ve stili ile yeniden ele almışlardır. “Pre-Raphaelite Kardeşliği’ni çağdaşlarından farklı kılan ve bugün “bir sanat hareketi” olarak tanımlamamıza neden olan tek şey, İngiltere’de gerçek dünyaya bakıp onu resmetmeye dayalı bir sanat anlayışını yaygınlaştırmak istemiş, Ruskin’in *doğaya yönelen bakış* idealini alarak

seçtikleri konuları, fizyolojik ve “psikolojik” gerçekliğe uygun biçimde tasvir etmişlerdir. Böylece genç sanatçıların resimlerindeki her detay, sembolik bir anlam kazanmıştır” (Yaşdağ, 2017: 175).

Amaçları; “yaşadıkları dünyanın neye benzediğini ya da nasıl görüldüğünü anlatmaya çalışırken eş zamanlı olarak aynı dünyanın ne anlama geldiğini ve onları nasıl etkilediğini” (Brooks, 1984: 134). ifade etmeyi de amaçlayan tasvir anlayışlarındaki sembolizm, aslında bir bakıma grubun kuruluş ideallerine de uygun düşmektedir” (Yaşdağ, 2017: 175).

### 2.5.1. Dante Gabriel Rossetti (İngiltere 1828-1882)

İngiliz ressam ve şair Rossetti, İngiltere’ye yerleşmiş bir İtalyan ailesinin ferdidir. Ön Raffaello’ların kurucularındandır. Ön Rafaelocular, basında şiddetli tepkilerle karşılaştıkları için, Rossetti bir süre yapıtlarını sergileyememiştir. İlerleyen zamanda, onu resim yapması konusunda cesaretlendiren Elizabeth Siddal ile tanışmış, hem kendisine hem de dönem arkadaşlarına modellik yapmıştır. Daha sonra Rossetti, Siddal ile evlenmiştir. Sanatçıyı gerçek anlamda büyüleyen Siddal, aynı zamanda Ön Raffaello’ların ve izleyicilerinin yüzyıl sonuna değin hayranlık kaynağı haline gelmiştir. Sanatçı konularında, Dante’den, Ortaçağ düşlerinden, dinsel konulardan ve romantik öykülerden esinlenmiştir (Eczacıbaşı, 1997: 1579).

19. Yüzyıl resimlerinde, kadınların güçlü, şehvetli olarak gösterilmesi, Ön Rafaelocular arasında yaygın bir eğilimdi. (Resim 25)’de “*Lady Lilith*” eseri bu tanımlamaya içerik ve yaklaşım olarak uymaktadır. Lilith, Victoria Dönemi’nin güzellik anlayışına örnek teşkil edecek şekilde resmedilmiştir. Cesur dekoltesi, dolgun renkli dudakları, uzun akıcı kıvılcık saçlarıyla ikonik bir amazon kadını olarak yansıtılmıştır. Lilith karakteri, Yahudi edebiyatında Adem’in ilk karısı olarak tanımlanmaktadır. Erkekleri baştan çıkarması ve çocuk cinayetiyle ilişkilendirilen bu karakterin “Kadınların güçlü ve kötü baştan çıkarıcıları olarak gösterilmesi, 19. Yüzyıl resimlerinde, özellikle Ön-Rafaelitler arasında yaygındır” (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lady-Lilith.jpg>).



Lilith'in toplumda korku uyandıran bir figür olsa da, 19. Yüzyılda, sanatçılar için erotik bir simge haline geldiği görülmektedir. Psikanaliz uzmanı Siegmund Hurwitz'e göre Lilith ve Adêm arasında süren mücadele çağlar boyunca süren kadın - erkek mücadelesinin toplum bilincine olan bir yansımasıydı.

Fransa'da Victor Hugo, yarım kalan eseri olan "*La fin de Satan*" isimli kitabında, dünyayı kurtarmak üzere Lilith'in yeryüzüne ineceğine dair yazı yazmıştır. Ayrıca o dönemlerden Robert Browning, George McDonald da "*Lilith*" üzerine eserler yazmışlardır. 19. Yüzyıl'a adeta damgasını vuran Lilith karakteri, bu dönemden sonra edebiyatın en ilgi çekici kadın karakterlerinden biri haline gelmiştir. Bununla birlikte günümüzde de, bilim kurgu romanı, dizi, bilgisayar oyunu vb. dökümanlarda sıkça karşımıza çıkmaktadır (Uğurcan Uludağ).

Tablo da ki güller ve haşhaşlar aşkı ve ölümü sembolize etmektedir. Lilith'in durgun doğası, tablonun sağ alt köşesinde yer alan afyon kaynaklı uykulu çiçek-haşhaşın varlığıyla pekiştirilmiştir. Sol üst köşedeki gizemli nesne, hem ayna hem de pencere olarak işlev görmektedir. Lilith saçlarını kendinden emin bir şekilde okşarken, öyle görünüyor ki, kendi tehlikeli güzelliğinde yükseliyor gibidir. Bu duruşuyla Truva'lı Helen'in portresine benzerliği dikkat çekmektedir (victorianweb.org).

Önraffaelloclu'ların genel olarak pastel renk çemberindeki ölçülü geçişleri, Lilith tablosunda daha farklı bir renk kullanımıyla karşımıza çıkmaktadır. Arka planı siyah bir fon ile ön plandan kontrast bir şekilde ayıran Rossetti, figürün parlak ten rengini alabildiğince vurgulamıştır. Böylelikle kadın figürünü bakış merkezine daha çok yerleştirmiş ve dikkatleri üzerine çekmiştir. Lilith, baskın doğasına yakışır biçimde iç mekândan soyutlanmış, kendi doğasında ağırbaşlılıkla duran kadınlık ve güç timsali pozisyonuna yerleşmiştir. İç mekân, figürü içine alıp kaynaştıran değil, figüre dekoratif unsur olan tamamlayıcı bir dekor haline gelmiştir.

Aslında, buradaki Lilith figürü, Titian ve Velazquez gibi eski ustaların klasik yaklaşımında ki Venüs'ün giysiler içindeki halini anımsatır. Dahası, Lilith sanki özel odasında, şehvet içerisinde ki duruşunu sergiliyor gibidir (victorianweb.org).



**Resim 25 Dante Gabriel Rossetti “Lady Lilith” 1872-73,  
Tüyb (96.5x85.1cm)**

*Kaynak:* <https://nereye.com.tr/kotu-kadin-lilith-iyi-kadin-havva-bolum-4-son/>

### 2.5.2. William Holman Hunt (İngiltere 1827-1910)

1844 yılında Royal Academy School’a kabul edilen sanatçı 1848 yılından sonra kaderini değiştirecek bir vesile olarak, “*The Eve of St Agnes*” (“Azize Agnes Arifesi”) adlı tablosunu Royal Academi’ye sunmuş ve sergiyi gezen Rossetti’nin dikkatini çekmiştir. Hunt bu tabloyu, modellerin doğadan alınmasını savunan Ruskin’in yeni kuramlarına göre tasarlamıştır. Bunun üzerine Rossetti, Hunt’tan öğrencisi olmasını istemiş ve bunun üzerine, Rossetti, Millais ve Hunt, *Pre-Raphaelite Brotherhood*’u (Önrafaelci Birlik) kurmuşlardır (Cassou, 2006: 90).

Hunt, Sembolistler gibi ülküsellediği doğadan esinlenmiş, konularını İtalyan Rönesansı’ndan almıştır. Daha sonra 1855’te, kutsal resme bağlanmıştır. Kutsal kitap konularının modellerinin ‘doğa kadar gerçek’ olması için üç defa Kutsal Topraklar’a gitmiştir. “*The Shadow of the Death*” (Ölümün Gölgesi) tablosunda olduğu gibi, simgelerle dolu dinsel temalar yapıtına hakim olmayı sürdürmüştür (Cassou, 2006: 90).

(Resim 26)’da “*Uyanan Vicdan*”(1853)’da “Charles Dickens’ın David Copperfield, romanından esinlenen bu eserinde, bir adam ve büyük olasılıkla metresi

olan bir kadın görülüyor. Adam piyano çalıyor ve kadını baştan çıkarmaya yönelik bir şarkı söylüyor; ama adamdan çok kadının seçtiği anlaşılabilir bir kızın çocukluğundaki masumiyetini hatırlamasıyla ilgili ‘Sakin Gecede Sıkça’ adlı bir şarkıdır. Kadın belki de vicdanını uyandıran şarkı sözlerini hatırladığı için kalkmaya yelteniyor. Piyanonun üstündeki şarkı sözleri gibi, sol alt köşedeki müzik notaları da kaybedilen masumiyetle ilgilidir; Tennyson’ın (1809-92) o dönemin popüler kültüründe bilinen bir şiirinden uyarlanmıştır. Arka duvardaki ayna kadının dışarıya, görünüme bakılırsa kadının dönebileceği saflığı simgeleyen beyaz güllerle dolu geleceğe bakıyor. Kedi tıpkı adam gibi avıyla oynuyor. Ama kuşun (aynen kadın gibi) kaçma şansı varmış gibi görünüyor” (Elhüseyni: 324).



**Resim 26 William Holman Hunt, “Uyanan Vicdan”, 1853  
(76.2 x 55.9cm) Tate Galerisi, Londra**

*Kaynak:*<https://steampunkopera.wordpress.com/2012/07/11/narrative-painting-the-awakening-conscience/>

### **2.5.3. Sir Edward Coley Burne-Jones, Bt (İngiltere 1833-1898)**

İngiliz ressam ve tasarımcının son dönem eğilimleri Ön-Rafaelcilerle ilişkilendirilir. Sanatçı aynı zamanda önemli bir vitray ustasıdır. Geniş çapta dekoratif sanatların kurucuları olan William Morris, Marshall, Faulkner & Co. Burne-Jones ile birlikte çalışmıştır. 1853 yıllarında din adamı olmaya karar veren ressam bu kolejde William Morris’e rastlayınca hayatının akışı değişmiş ve birlikte aynı sanat tutkusunu

paylaşmışlardır. 1860'dan sonra içindeki sanat dehasını çeşitli tekniklerle daha da geliştirmiştir. (Resim 27)“*Altın Merdiven*” tablosu, ilahiyat okulunda okumasının izlerini taşıyan dini konulu bir resmidir (Cassou, 2006: 62).

Burne-Jones'un bu tablosu, doğrudan bir hikâye anlatmak yerine, ruh halini inceleyerek anlatım yapmaya ilgi duyduğunu örnekleyen önemli bir eserdir. Sanatçının tabloda kasıtlı bir muamma vermek istemesi sebebiyle, birçok tartışmayı da tetiklemiştir. Bir görüşe göre, on sekiz ayrı kadının ruhu, büyü bir rüyanın içindedir. Bu tablo ayrıca, tamamen sonsuzluk hissini yaratmak amacıyla kurgulanan dekoratif hareketten de ibaret olabilir. 1870'lerde Walter Pater tarafından yapılan popüler bir kritik olan: “*tüm sanatlar daima müziğin konumuna erişmeye arzu duyar*” (tate.org.uk). Açıklaması bu tablonun altındaki temel neden olabilir. Bu açıklama, Sembolistlerin edebi yazınların yanı sıra, eş zamanlı olarak müziği de Sembolizm'in temel besin kaynaklarını arasına yerleştirdiğini doğrular niteliktedir. Bu yansımalar da, 19. Yüzyıl Sembolist müzik anlayışını getirmiştir. “Wagner bu besteciler arasında en önemlisidir ve onun Fransa'da kazandığı ünün geçirdiği evreler, bir Sembolist müzik anlayışının giderek düşünülmesine götürür” (Cassou, 2006: 228).



**Resim 27 Sir Edward Coley Burne-Jones “*Altın Merdiven*”, 1880  
Tüyb, Tate Britain Collection (116.8x269.2cm)**

**Kaynak:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward\\_coley\\_burne-jones,\\_the\\_golden\\_stairs,\\_1880.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward_coley_burne-jones,_the_golden_stairs,_1880.jpg)

Kadınların yüzlerindeki pasif güzellikleri, erken dönem Gabriel Rossetti'nin resimlerini anımsatır. Belli belirsiz hissi veren Rönesans kostümleri monokrom bir paletle tasarlanmıştır. Kostümler zamansızlığın ruhunu temsil eder gibidir. Ayrıca sanatçının böylesi dikey ve büyük bir ebat seçmesi; izleyicinin dikkatini tablonun aşağısına doğru akan uzun geçit törenine doğru çekmektedir (khanacademy.org).

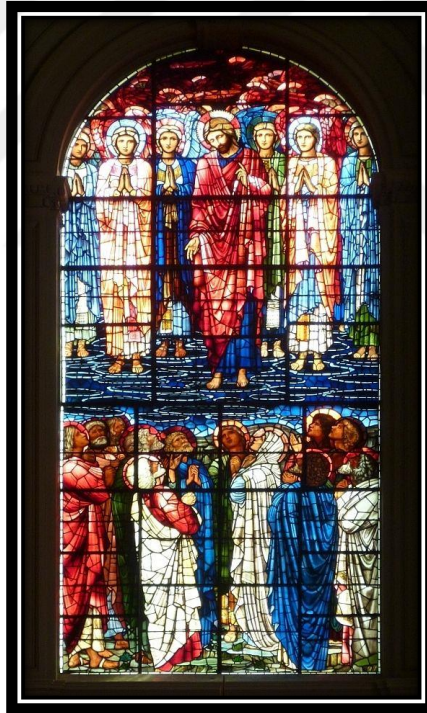
Bu tabloya bu isim verilmeden önce olası iki isim üzerinde durulmuştur; “Kral’ın Müziği” ve “Merdivenlerdeki Müzik”. Figürler birbirini tekrarlamış gibi yüzlerinin oldukça benzemesi ve figürlerin birbiriyle iletişim halinde olmamaları adeta başka dünyadan geldikleri izlenimini yaratır (Harris ve Zucker).

Büyük Britanya’da geç dönem 19. Yüzyıl’da neler olduğu incelendiğinde, yeni araştırmaların konusu, İngiliz sanatçıların anlaşılmasında anahtar görevi üstlenmektedir. Dahası bazı meslektaşları, İngilizlerin karakteristik ‘*Symbolist tema*’ lar ile uğraşmalarının ayırdına varmışlardı ve bunlar İngilizler Sembolistler için tema olarak herşeyden üstün tutulan: ölüm, uyku ve erotik dürtülerdi. Bunun üzerine bir kısım Avrupalı meslektaşları, İngiliz Sembolistlerin bu ayrıcalıklı çizgisini on yıl ya da daha fazla geriden takip etmişler ve İngiliz Sembolistlerden faydalanmışlardır. Ancak göz ardı edilen bir gerçeklik daha vardır ki; Burne-Jones ve Watts’ın Paris sergileri kritik bir eleştiri almıştır. Ayrıca Picasso Burne-Jones’a hayrandır ve bu durum Belçikalı Sembolist öncü Fernand Khnopff’un, “London Art Magazine”de “The Studio”yu makalesinde konu etmesine bile vesile olmuştur. Aslında, İngiliz ve Avrupalı sanatçılar arasında ilk başta hayal edilebileceğinden çok daha büyük bir fikir alışverişi vardır. Tate Gallery’deki ana sergiye eşlik etmek üzere yayınlanan bu katalog, Sembolist sanatın bazı ana temalarını incelemiştir: Rossetti, Burne-Jones, Watts, Whistler, Beardsley, Moreau and Khnopff (Ajouter à Mes Livres).

William Morris ve Edward Burne Jones’un şirketinin ortak yapımı olan İngiltere’deki “Birmingham Cathedral” (St. Philip's) Ön Rafaelcilik ve Art Nouveau’unun müthiş bir bileşenidir. (Resim 28) Her iki akımın içinde birleştirici bir köprü görevi üstlenen bu iki sanatçının görsel uyumunun bir ürünü olarak vitray eserin tasarımı; Edward Burne Jones’a, yapımı ise William Morris’e aittir.



**Resim 28 Edward Burne-Jones ve Morris & Company “Yükseliş” Vitray, 1885  
Birmingham Cathedral (St. Philip's) İngiltere**



**Resim 28 Detay**

*Resim 78 Kaynak:*

[https://www.google.com.tr/search?hl=tr&q=st+philip%27s+cathedral+birmingham&tbm=isch&tbs=simg:CAQSkwEJzDoVi4dit4YahwELEKjU2AQaAAwLELCMpwwgAYpgCAMSNAK3ArRctIKzwjHoYEoh7UCroX1zjSltkq3TjYOL0rnivaKtMivyoaMEZpgKQy\\_1xps59eqgkEt6EA16bONHrHfgOoXKwV3zwx\\_1To-USAdaLZkS8JABkWdwdCAEDAsQjq7-CBoKCggIARIEP1IhIww&sa=X&ved=0ahUKEwiTnv7Dit3iAhXqxaYKHVuvBvQQwg4ILCgA&biw=1366&bih=625#imgrc=\\_2UrqJrK7k2hSM](https://www.google.com.tr/search?hl=tr&q=st+philip%27s+cathedral+birmingham&tbm=isch&tbs=simg:CAQSkwEJzDoVi4dit4YahwELEKjU2AQaAAwLELCMpwwgAYpgCAMSNAK3ArRctIKzwjHoYEoh7UCroX1zjSltkq3TjYOL0rnivaKtMivyoaMEZpgKQy_1xps59eqgkEt6EA16bONHrHfgOoXKwV3zwx_1To-USAdaLZkS8JABkWdwdCAEDAsQjq7-CBoKCggIARIEP1IhIww&sa=X&ved=0ahUKEwiTnv7Dit3iAhXqxaYKHVuvBvQQwg4ILCgA&biw=1366&bih=625#imgrc=_2UrqJrK7k2hSM)

*Resim 78 Detay Kaynak:*

[http://blog.daum.net/\\_blog/BlogTypeView.do?blogid=0aKxe&articulo=728&categoryId=10&regdt=20180311191400](http://blog.daum.net/_blog/BlogTypeView.do?blogid=0aKxe&articulo=728&categoryId=10&regdt=20180311191400)

Uluslararası bir üne sahip olan bu vitray pencerelerden yan taraftaki iki doğu penceresi 1887'de batı penceresi ise 1897'de ise tamamlanmıştır. Burne-Jones tarafından tasarlanmış, Morris & Co. tarafından üretilmiştir (flickr.com).

Yükseliş, (Resim 28 Detay), “Doğuş” ve “Çarmıha Gerilim” ile birlikte stüdyo ustalarının ulaştığı üst düzey işçiliği göstermektedir. Mesih, göz kamaştırıcı pembeler ve kırmızılar içindeki meleklerin eşliğinde *Görkem*'e yükselir. Havarilerin altındaki Meryem huşu içinde yukarı doğru bakmaktadır. Vitrayda aşağı katmandaki figürlerin çoğunun yüz rengi için ten renginin en koyusu seçilmiştir (flickr.com).

## 2.6. Oryantalizm

Oryantalizm, 1798'de Napolyon'un Mısır seferiyle başlar. Oryantalizm ideolojisinin Doğu kültürlerine kültürel, ticari ve sanat alanında verdiği tahribat incelendiğinde Thomas Edward Lawrence'ı iyi tanımak gerekir; Şark dillerini çok iyi bilen bir müsteşrik olan bu kişi, İslâm, Kur'ân tefsiri, çağdaş Türkçe, çağdaş Farsça, çağdaş Arapça'yı da bilir. Lawrence, eski semitik arkeoloji üzerinde de bilgi sahibidir. Çok genç yaşlarda Doğu bölgelerinde bu gibi dinî gezilere ve arkeolojik araştırmalara katılmıştır. Lawrence, Arapların Türklerden bağımsız olmasına inanmıştır. Kendisi de orduda da görevli bir subaydır ve bunun için İngiliz istihbaratıyla harp içinde birleşerek, albaylığa kadar terfi etmiştir. Lawrence'ın ismi, çok çeşitli vasıflara sahip bir şahsiyet olarak ortaya çıkmaktadır. O, Doğu dilleri üzerinde iyi bir uzman, Batı kültürünün kaynaklarının mütercimi, istihbaratçı bir subay, yağma ve işgal işlerine müdahil bir çeteci/sömürge memurudur (Ortaylı, 2006: 160,161).

### 2.6.1. Doğu Mistisizmi ve Sömürgecilik

19. Yüzyıl'da İngiltere ve Fransa'nın işbirliğiyle ortaya atılan *Doğu ve Doğuculuk* kavramı, 18. Yüzyıl başlarına kadar Hint kıtası ve İncil'de ismi geçen ülkeleri kapsamaktaydı. Hint ve tüm Doğu ülkelerinin yaşadıkları çağlar, kutsal kitaplarda adı geçen ülkeler, baharat ticareti, sömürgelerde kullanılan silahlar ve uzun sömürgecilik yüzyıllarını kapsayan şaşırtıcı bir bilimsel araştırmalar kitaplığı,

profesyonel oryantalistler topluluğu ve halkın asla tasavvur edemeyeceği akıl oyunları ile kurnazca çalınmış doğu kültürü karışık bir düzenle oluşturulmuştu. *Oryantalizm*, Doğu fikirleri, Doğu despotizmi, Doğu'nun duyarlılığı gibi çelişkili kavramlardan oluşan sayısız tarikat, yollar ve felsefe akımlarından meydana gelmiştir.

Yaşadığımız çağın önemli Oryantalistlerini Amerikan Oryantalizmi ortaya çıkarmıştır. Savaş sırasında ve sonrasında orduda kurulmuş dil okulları hükümetlerin acil ihtiyaçlarını yerine getirmekteydi. Bu okullarda ciddi şekilde kendi belirledikleri ilkelere dayanan reformlar ve eğitim sistemleri Doğulular hakkında takınılan misyonerce bir tavırdan oluşmaktaydı. Gizemli Doğu dillerinin incelenmesi filolojik çabalara değil yaşanan stratejik ve politik gerçeklere dayandırılıyordu. Modern Oryantalizm, 18. Yüzyıl Avrupa kültürünün temel özelliklerini ortaya koymaktadır. Hükmettiği coğrafya sınırları gelişmiş, elde edilen başarılar tüm katı düşünceleri etkilemiş ve Kitab-ı Mukaddes dogmalarını tesirsiz bırakmıştır. Bununla birlikte tesir edecekleri kaynaklar arasına Yahudilik ve Hristiyanlık haricinde Hint, Çin, Japon, Sümer eserleri, Budizm, Sanskrit, Zerdüş ve Mani kültürleri de dâhil olacaktı. (Said 1998: 173).

18. Yüzyıl'ın ortalarına kadar tüm Oryantalistler İncil, Samî dilleri uzmanı, İslâm ya da Çin bilimleri araştırmacısı üstün kişilerken Orta Asya'nın tüm alanı Oryantalizm tarafından ancak 18. Yüzyıl'ın sonlarına doğru fethedilebilmişti. 19. Yüzyıl'ın ortalarına doğru Oryantalizm düşünülecek en geniş hazinelere sahip olmuştur (Said, 1998: 80,81). Bu hazinelerden bir diğeri ise, Kutsal metinlerle ilgisi sürekli olan Oryantalizm'in etkin olduğu alanlardan biri olan resim sanatıdır. Görsel sanatlarda Oryantalizm, İslâm tasavvufuna da büyük ilgi göstermiştir. Bu sayede tasavvuf klasikleri alanındaki çalışmalarla birlikte Batı'da tasavvufun yayılmasına katkıları büyük önem taşımaktadır. “19. yüzyıldan itibaren, Batı'nın ciddi incelemeleri söz konusudur. Batı dünya dinleriyle birlikte İslâm'ı ve onun önemli bir ayağı olan tasavvuf hakkında telif, araştırma ve tercüme olarak çok sayıda eser ortaya koymuştur” (Derin, 2003: 469).

Oryantalist merkezlerin kuruluşlarının kökenleri 18. Yüzyıl'a uzanmaktadır. İlk Oriental Society'nin Britanya'da (Batavia) 1781 yılında kurulmuş ve arkasından 1822'de Asya Derneği'ni Paris'te gerçekleştirmiştir. Adı geçen kuruluşlar tarihin en büyük sömürgelerini gerçekleştiren ülkelerin ürünüdür (Davudoğlu, 2002: 40,41).



İslâm hakkındaki çalışmalar misyoner Oryantalistler tarafından 1854 yılında *Agra* münazarasında ortaya çıkmıştır. Bu münazara sonucunda İslâm'ı otantik kaynaklardan öğrenmeden Müslüman coğrafyada Hristiyanlığın yayılmasının ve mücadelenin başarılı olamayacağını anlamışlardır ve Hristiyan misyonerlerin Müslümanlar üzerindeki faaliyetlerinin yöntemini değiştirmelerinin gerekliliği düşünülmüştür. Bununla ilgili Batı'da çok zengin bir araştırma malzemesi bulunmaktadır (Birişik, 2004: 153).

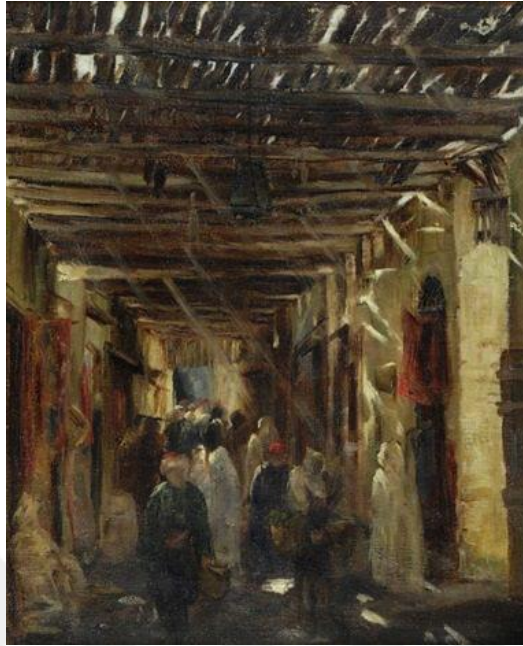
### 2.6.1.1. Fausto Zonaro (İtalya 1854-1929)

II. Abdülhamit döneminde saray ressamı olarak Osmanlı sarayına hizmet vermiş bir ressam olan İtalyan Fausto Zonaro, bir türk ressamı olarak tanınır. Saray yaşantıları, hamam, harem kompozisyonları, Osmanlı sokakları, esnafı, tüccarları ve benzeri temalı birçok resim yapmıştır. Bu kompozisyonlarda iç mekânlarda Osmanlı Saray yaşam şeklini yorum katmaksızın resmetmesine karşın, nadir olarak işlediği iç mekân resimlerinde farklı etkide resimleri de vardır. Bunlardan biri; “*Mercato Arabo*” (“Arap Pazarı”) (Resim 29) isimli tablosudur. Osmanlı Arap ilişkilerinde tarihsel zeminin, iki tarafta da hoş anılar bırakmayan sömürge yönetimlerinin etkisi şüphesizdir. Çalkantılı 19. Yüzyıl döneminde Batı'nın gittikçe büyümesine hazırlıksız yakalanan Osmanlı'nın yanlışları ve Batı'nın Arap coğrafyasının stratejik değeri ve tarihî emelleri ile birlikte petrolünü keşfetmesiyle buraya yönelmesi, Osmanlı'nın bu coğrafyada zorluklar yaşamasına, Kuzey Afrika'dan peyderpey çekilirken Arabistan Yarımadası'nı ise I. Dünya Savaşı yenilgisi ile birlikte aniden terk etmesine yol açmıştır.

İlerleyen süreçte de, Osmanlı sonrası Arap kültürel yaşamı üzerindeki etkiler, bağımsızlık olgusunun ardından ulus devlet inşa sürecindeki yaklaşımlar Arapların Osmanlı geçmişine yönelik olumsuz bir yaklaşım geliştirmelerine neden olmuştur. Ön yargılı olan Arapların tavrı, yazar ve editörleri, egemen yönetici zümreyi, ulema, tüccar, zanaatkârları ve azınlıkları ayrıntılı biçimde incelemeye yöneltmiştir (Turan, 2011: 171,176,177).

Tüm bu bilgilerin ışığında; Osmanlı Devleti'nde saray ressamı olarak görev yapmış olan Zonaro, içinde bulunduğu yüzyılın psikolojik etkilerini, renk seçimi, ışık

kullanımı ve figür kompozisyon dağılımı birlikteliğinde belki de daha önce hiç kullanmadığı bir tavırla, travmatik bir iç mekân etkisi oluşturarak ile pazar mekânında sergilemiştir.



**Resim 29 Fausto Zonaro, “Arap Pazarı” İtalya,  
Tüyb, (33x40cm)**

*Kaynak:* <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/fausto-zonaro/mercato-arabomwMjCyYJuJBHP8bonwCqAw2>

#### **2.6.1.2. Frederick Arthur Bridgman (Amerika 1847-1928)**

Günlük yaşam sahneleriyle tanınan Bridgman, ibadet sahnelerini nadir ele almasına karşın “*The Prayer*”(“Dua eden”) (Resim 30) resmi ile titiz ve akademik tarzı ile ayırt edilir. Sanatçı otuz yaşına geldiğinde bile hocası Gérôme’un üzerindeki etkisi hala açıkça görülmektedir. Yaşadığı çağ gereği 1880’lerden itibaren, benimseyeceği daha izlenimci bir yaklaşım olabileceken, o hala gerçekçi ve titiz işçilik eğiliminde olmuştur. Sanatçı dua edenleri mihrapla birlikte göstermiştir. Dahası, dua edenleri ya arkadan ya da profilden göstermiş olan Gérôme’un aksine Bridgman; dua edenin ifadesini gizlememiş ve cami içerisinde direk cepheden göstererek izleyiciye yeni bir bakış açısı kazandırmıştır (gandalfsgallery.blogspot.com). Dua eden kişinin yüzündeki teslimiyet dolu ifadeyle mekân içerisindeki beraberlik, tabloyu izleyenlerde psikolojik olarak etki yaratmayı

başarmıştır. Gérôme'dan farklı olarak, figürlerdeki ruhsal etkinin iç mekân içindeki bütünlüğünü titizlikle uygulayan Bridgman, Oryantalizm'in felsefesine olumlu anlamda çığır açacak bir misyon yüklemiştir. “*Kadınların Buluşması*” “*Algeria'da Dinlenme*”, “*İç Mekanda Çalışan Bir Grup*”, “*Bir Adam Düşünüyor*” ve “*Dua Eden*” isimli tablolarını buna örnek verebiliriz.



**Resim 30 Frederick Arthur Bridgman, “Dua eden” 1877, Tüyb (115x146cm)**

*Kaynak:* <https://www.topperfect.com/THE-PRAYER-Frederick-Arthur-Bridgman.html>

### **2.6.1.3. Amadeo Preziosi (Malta Kolonisi 1816-1882)**

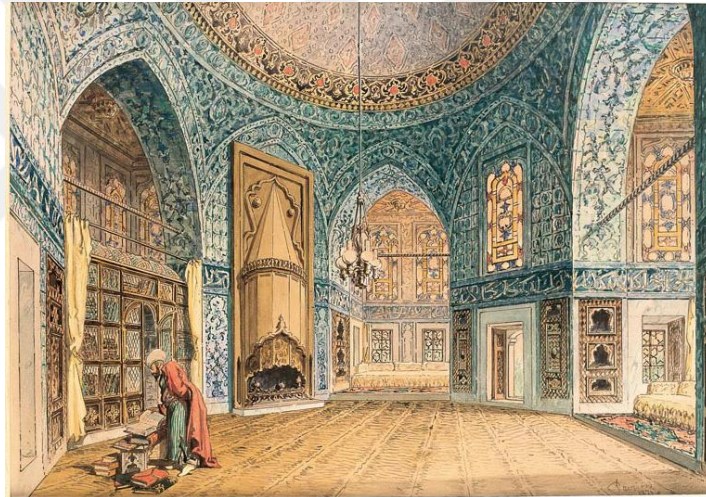
Fransız yazar ve sanat eleştirmeni Adolphe Thalasso, L'Art Ottoman adlı kitabında, İstanbul'daki Türk resminin tek temsilcisinin Levanten suluboya ressamı Preziosi olduğunu yazmaktadır. Amadeo Preziosi, 1840-1870 yılları arasında İstanbul'un en ünlü Oryantalist ressamlarından biri olmuştur. Buna karşın, ressam 20. Yüzyıl'da unutulup gitmiş, ancak Oryantalizm'in gözde olması ile birlikte adından tekrar söz edilmeye başlanmıştır. 1840'ların başında geldiği İstanbul'dan bir daha ayrılmayan Preziosi, ilk olarak Pera'da ve daha sonra Yeşilköy'de çalıştığı atölyesinde büyük bir üne kavuşmuş ve çok sayıda resim siparişi almıştır. Yaşamının yaklaşık üçte ikisini İstanbul'da geçiren Preziosi, şehirdeki Avrupalılar ve

Levantenler kadar Müslümanlarla da iyi dost olmuştur. İstanbul'a kısa süreler için gelip giden, bu şehri egzotik ve gizemli ama aynı ölçüde uzak ve yabancı bir dünya gibi gören diğer Oryantalist ressamın aksine şehir halkını, yaşantısını, gelenek ve göreneklerini gerçekten yakından tanımış, daha da önemlisi sevip benimsemiştir. Osmanlı yaşamını ve İstanbul'u, sayısız portre, çeşitli din, millet ve meslekten insan tipleri, mahalle, kahve, sokak, çarşı, mezarlık ve Boğaziçi görünümü gibi farklı mekânlarda çok çeşitli yönleriyle yansıttığı resimlerinde gerçekçi ve romantik bir anlayış belirgindir.

(<http://mehmetmazak.net/makale/3/366-osmanli-ressami-amadeo-prezioside-deniz-sevgisi-ve-kayiklar#.XQFNdlwzbiU>)

(<http://v3.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=13840>)

(<http://www.antikalar.com/amadeo-preziosi/>).



**Resim 31 Amadeo Preziosi "Topkapı Sarayı" Suluboya**

*Kaynak:* <https://www.flickr.com/photos/32357038@N08/6033204143/lightbox/>

#### 2.6.1.4. Rudolf Ernst (Avusturya 1854-1932)

19. ve 20. Yüzyıl'da, Avusturyalı Rudolf Ernst, olağanüstü ustalığıyla eserlerini özgün kompozisyonlar ve katmanlar oluşturarak resmetmiştir.

"*An Elegant Chieftain in his Palace*" ("Sarayında Şık Bir Şef") (Resim 32)'de, yan yana işlenmiş mavi ve yeşil Fas çinileri ile hemen önünde, beyefendinin beline bağlanan 18. Yüzyıl Osmanlı kuşağı gibi önemli detaylar, Ernst'in kompozisyonlarını geliştirmek için, çeşitli bölgelerin arketipsel tasarımlarını görsel olarak çapraz

referanslama becerisini kullanarak yaptığını göstermektedir. Ernst, “Sarayında Zarif Bir Şef” eserinde, muhteşem İspanya-Fas sarayı Elhamra'yı örnek almış ve kendi kişisel koleksiyonuna dâhil ettiği nesnelere süsleyerek resmetmiştir. Lewis ve Gérôme'a benzer şekilde Ernst, Ortadoğu'ya gerçekleştirdiği seyahatlerinden topladığı fayans, lamba, çömlek, ipek, saten ve kaftan gibi çok sayıda ve büyük eserleri bir araya getirmiştir. Örneğin, 17. Yüzyıl İran mavisini ve beyaz testi, “*Selim Kabilesinin Dışında*”, “*Konstantinopolis*” ve “*Parfüm Yapıcıları*” resimlerinde tasvir edilmiştir (hoocher.com/).

Elhamra tarzı arka plan ortamı, Ernst'in “*Düğün Günü*” gibi “*Fas Muhafızı*”, “*Elhamra*” gibi kompozisyonlarında tekrar tekrar kullandığı gözde bir ortamdır. Sadık bir Oryentalist olan Ernst, neredeyse sadece cami içi ve harem iç mekân yorumları ve ayrıca Kuzey Afrika ve Orta Doğu'daki diğer günlük yaşam alanlarına yoğunlaşmıştır. Ernst, çoğu zaman farklı kültürlerin mimarisini, eserlerini ve kostümlerini harmanlamıştır. Onun yoğun ayrıntılı görüntüleri mücevher benzeri bir renkle parıldar ve zengin kumaşların, dekoratif karoların ve metal işlerinin karmaşık etkileşimi ile enerji kazanır (hoocher.com/).



**Resim 32 Rudolph Ernst, (Avusturya, 1854-1932)**  
**“Sarayında Şık Bir Şef”**

**Panel üzeri yağlıboya, (59.2x73.2cm)**

*Kaynak:* [http://www.artnet.fr/artistes/rudolf-ernst/an-elegant-chieftain-in-his-palace-mmjYr\\_7ISffkqQO50ILVbA2](http://www.artnet.fr/artistes/rudolf-ernst/an-elegant-chieftain-in-his-palace-mmjYr_7ISffkqQO50ILVbA2)

Ernst'in Fas iç mekânını betimlediği resminde “*A Moorish Interior*” (“Fas İç Mekânı”) (Resim 33) yine tipik bir islâm geleneği olan sedirde uzanan kadının duruşu ve manidar bekleyişi dişiliğine dişilik katmışcasına betimlenmiş. Uzanan figürün solunda asimetrik olarak aşağı sarkan ve gün ışığının tatlı bir sertlikte vurduğu turuncu ve işlemeli örtü mekân içindeki rehaveti daha da vurgulamak amacıyla aşağı salınarak rastgele bırakılmış. Kapı girişinde ayakta duran bayan hizmetkâr emre amade olarak hanımından gelecek işareti beklemekle meşgul. Birçok Oryantalist gibi doğunun cazibesi figür, iç mekân ve öğeleriyle harmanlanarak resmedilmiş. Bu mekân içerisinde her bir unsur aslında figürlere yardımcı, adeta bir şiirsellikle eşlik edecek şekilde kurgulanmıştır. Her ne kadar figürler öne çıkacak şekilde resmedilmiş olsa da, iç mekân daki öğeler de bir o kadar izleyiciyi cezbetmekte önem taşımaktadır. Avrupalı sanatçının doğunun iç dekorasyonundaki işçiliğin tüm güzelliğinden etkilenerek bu resmi gerçekleştirdiği açıkça ortadadır.



**Resim 33 Rudolph Ernst, “Fas İç Mekânı” Tüyb  
(Avusturya 1854-1932)**

*Kaynak:* <https://www.flickr.com/photos/22864665@N06/3729258048/in/faves-26625312@N05/>

19. Yüzyıl başlarında büyük ölçüde düş ürünü sayılabilen Oryantalist resimler, yüzyılın ilerlemesiyle Doğu'nun daha yakından tanınması sayesinde daha gerçekçi çalışmalara dönüşmüştür. Sanatçıların en önemli esin kaynakları: Lord Byron'un Türk epikleri, Thomas Moore'un Hint romanı “*Lalla Rookh*”, Gustave Flaubert'in “*Salambo*”su, Victor Hugo'nun “*Doğulular*” eserleri olmuştur. “19. yüzyıl boyunca

Paris'teki salon sergileri, Londra'daki Kraliyet Akademisi gibi resim kurumlarının ve bazı özel galeri sahiplerinin çabalarıyla uluslar arası sergilerin ve baskı albümlerinin yaygınlaşmasıyla bütün Avrupa ve Amerika hatta Yakındoğu ülkelerinde aranmaya başlanmıştır” (İnankur 1997: 1389).

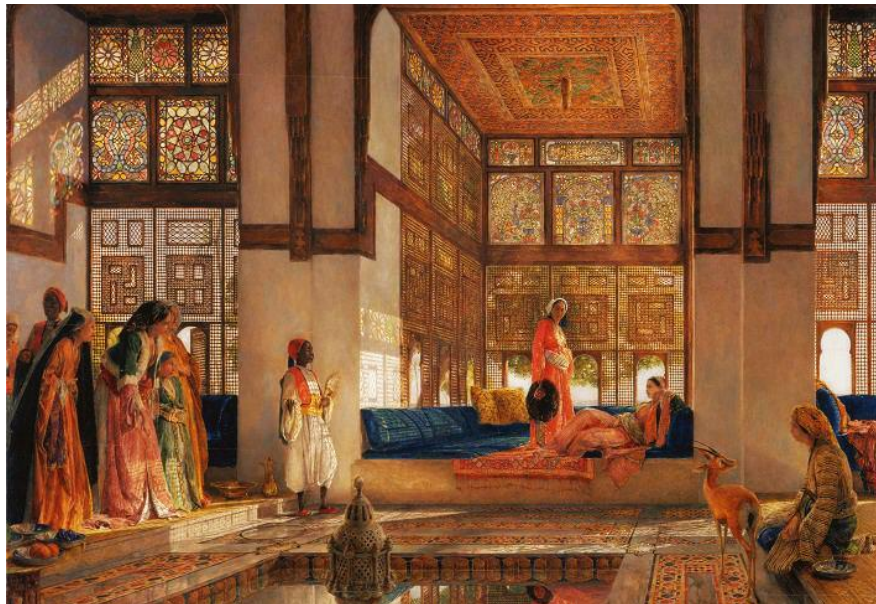
*“Oryantalizmin kaynaklarına bakıldığında, çok çeşitli bir yapı ile karşılaşmak mümkündür. Bu yapı güçlü ve zengin bir donanımla beslenmektedir. Kaynakların malzemeleri içerisinde klasikler, İncil ve filoloji gibi geleneksel bilimler; hükümetler, ticaret şirketleri, coğrafi dernekler ve üniversiteler gibi kamu kuruluşları; gezi notları, keşifler, bilim kurgu, egzotik tablolar gibi edebî eserler bulunmaktadır”* (Said, 1998: 277).

1870'lere kadar Fransız ve İngilizlerin tekelinde bulunan Oryantalist resim sanatı bu tarihten sonra diğer Avrupa ülkelerinin de ilgi alanına girmiştir. Oryantalist ressamın konuları genel olarak iki grupta incelenebilir: Birinci grup; Müslüman doğunun betimlendiği savaş ve av konuları, erotik havalı harem, hamam ve dans sahneleri, kent içinde ya da iç mekânları konu alan günlük yaşam sahneleri, yerel giysilerin tanıtıldığı kıyafet albümleri ve portrelerdir. İkinci grup ise; Arkeolojik alanlar, Antik ve İslâm mimarisi etkisindeki kent görünümünden oluşmaktadır.

"Biz-Onlar" düalizmine dayanan Oryantalizm bir söylem tarzı, bir siyasi ideoloji ya da bir dünya görüşünü kapsar. Batı'nın bir siyasi-kültürel oluşumun aidiyetini, Doğu'dan sömürerek tasvir ettiği bir oluşumun öğeleri hakkında konuşur. Doğu nosyonunun Avrupa'da 18. Yüzyıl'dan itibaren geliştirilen söylemden üretilen bir yapı olduğu gözlemlenmektedir. Doğu tasviri, Batı ve Batılının zihninde yer bulabilmek için bir bilgi sistemi olarak Oryantalizmin denetimindedir. Keza o şekilde batı kültürünün denetiminden geçerek dünya kültürüne dâhil edilmişlerdir. Bu doktrinler bütünü çerçevesinde bu disiplinin aktörleri, kendilerini bütün bir kültürü yorumlayan kapsamlı bir sistemin icracıları olarak kabul ederler (Kontny, 2002: 121). Oryantalizm, ele aldığı ilkeyi özellikle felsefi ve tarihi analizleri kullanarak uygulayan bir method geliştirmiştir. Söylemini tesadüflerin ve nedenselliklerin biçimsel kurallarına göre düzenlemiştir. Tüm bu bilgiler ışığında anlaşılmaktadır ki, kolonyalizmin ve kültür aşırımının himayeci emperyalist güçler tarafından dünya düzeninde kurmak istediği bozuk yapılanmalı iktidar sistemi siyasi, ekonomi, sanayi, kalkınma, kültür ve sanat düzenini çağlar boyu kendine yontmuştur.

### 2.6.1.5. John Frederick Lewis (İngiltere 1804-1876)

“*The Reception*” (“Karşılama”) (Resim 34) Tate Britain’da sergilenen ‘Doğu’nun Cazibesi’ni en kusursuz yönüyle anlatan bir resimdir. Kompozisyonun her unsurunda; uzanmış figürden (Harem’in ilk eşi olduğu varsayılmıştır.) desen, doku, oyma işi, cam, metal işi, çinili dekorun ince detayları ve 19. Yüzyıl’a dayanan Mısırlı hane halklarının favorisi olarak bilinen evcil hayvan ceylana kadar özgünlük izlenimi yaratılmaya çalışılmıştır. Lewis, harem’in kadınısı aleminin, erkek gözlerinden gizlenmiş olan gizlilik örtüsünü kaldırmış ve İngiliz seyircisini öğleden sonra sıcağı ve erotik atmosfer aurası ile heyecanlanmaya davet etmiştir adeta. Buna karşın, Lewis’in resimde sunduğu *mandarah* terimi gerçekte çok spesifik bir anlama sahiptir ve resimde gösterilen ise yanıltıcıdır. Çünkü ilk katta yer alan *mandarah*, gerçekte erkek ziyaretçileri almak için kullanılıyordu. Normalde evin kadınları *qa’a* denilen üst katlarda olurdu. Böylelikle Lewis’in harem hakkındaki gerçekleri açığa vurduğunu iddia ettiği tablosu, aslında Lewis’in kendisinin de iyi bildiği gerçeklerden farklıdır. Bu çerçevede, Britanya’nın dünya çapında hızla biriken sömürgeci tutumu, daima kendini mülk sahibi olarak ortaya koyup olası gerçeklere eklemleme yapması ve bazen de bunu küçümser bir tavırla sunması bu çarpıtmaların net bir göstergesidir (YaleAlumniMagazine.com).



**Resim 34 John Frederick Lewis “Karşılama” 1873, Tuval üzeri panel (83.8x95.9cm)**

*Kaynak:* <https://yalealumnimagazine.com/articles/2042-object-lesson>



Lewis'in *'The Siesta'* ("Öğle Uykusu") (Resim 35) adlı tablosunda, kadın haremde uzanırken tasvir edilmiştir. Sedir ahşap kafesli cumba, bu cumbayı örten koyu renk perde üzerine vuran ışık lekeleri eserde sıcak bir ortam sağlamıştır. Küçük pencereden gözüken ağaçlar ötesinde uzaklarda görünen deniz, küçük orta sehpa üzerindeki vazolarda çiçekler gibi unsurların hepsi Oryantalist iç mekân betimlemelerinde çok dikkat çekici olmuşlardır (Uluç ve Soydan, 2007: 45).



**Resim 35 John Frederick Lewis "Öğle Uykusu", 1876, Tüyb (88.6x111.1cm)**

*Kaynak:* <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lewis-the-siesta-n03594>

#### **2.6.1.6. Jean-Léon Gérôme (Fransa 1824-1904)**

19. Yüzyıl'da hamam ve harem betimlemelerinde kadınların tümüyle çıplak buldukları iç mekânlar seçilmiştir. Bunda en önemli etken; *Doğu*'lu yaşam tarzının mahrem alanı olan harem ve hamamın sürekli merak edilmesi ve oraya yönelik hayallerin çoğunlukta olmasıdır. Harem ve hamam esrarengiz, her zaman ilgi uyandıran ve hayalleri süsleyen bir yerdir. Mekân içinde yer alan her türlü katı nesnelere "mekân düzenleyiciler" (Kılıç 1994: 26) mekânı düzenleyen birer tasarımdır. Hamam resmi ve film sahnelerinde kemerler, kubbeler, kurnalar, göbek taşları, sütunlar gibi mimari unsurların yanı sıra ahşap tabureler, peştamallar, aşırı yüksek

ökçeli nalınlar, yemeniler, peşkirler mekân düzenleyici öğeler olarak yaşam tarzını yansıtmaktadır.

İslâm dininde ibadet öncesi beden ve ruh temizliğinin ihtiyacı için kullanılan suyun Osmanlı'da iç mekânsal kurguda önemli bir yeri olmuştur. İmaretler kurulurken, bir yere büyük bir cami yapılırken dinî inançları gereği işçilerin temizlenerek çalışmaları için işe öncelikle hamamlardan başlanmıştır. Osmanlılar dini açıdan durgun suyu değil akarsuyu temiz saymalarından dolayı önemli gördükleri hamam geleneği batıların çok ilgisini çekmiş ve bunun Osmanlıda bir kurum hâline geldiğini belirtmişlerdir.

Kadınlar hamamı tasviri Batıların gözünde Doğu'daki kösnüllüğün, dişiliğin bir simgesidir. “Doğulu kadının yeryüzündeki cennetidir”, “kent'in tüm olaylarının konuşulduğu, dedikoduların uydurulduğu bir kadınlar kahvehanesidir” (Germaner ve İnankur 2002: 190).

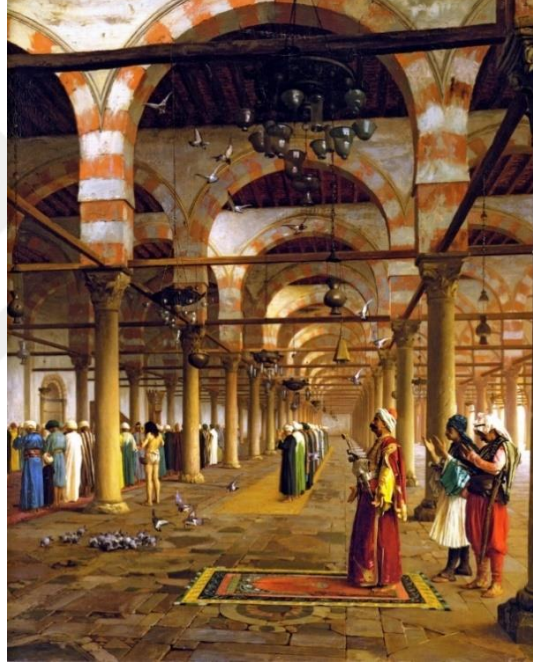
Hamam konusunda çok fazla resim yapan Jean Gérôme'un “*Nemli Buğu*”, “*Hamamda Çıplak*”, “*Kadınlar Hamamı*” ve “*Bursa'da Büyük Hamam*” (Resim 36) gibi resimlerinde kadının çıplaklığını ve dişiliğini öne çıkaran bir yaklaşımın egemen olduğu görülür. Bu açıdan değerlendirildiğinde Gérôme, Fransız hükümeti Avrupa kolonyalizminin uyguladığı şiddeti saklayan ve Doğuyu cinsel olanakların sapkın bir cenneti olarak gösteren tavrına uygun olarak yetişmiş popüler bir ressamdır. Bu nedenle, iç mekân kompozisyonları her ne kadar uzamda atmosferik hissi, figürlerdeki tenselliği ve dişiliği yaratıcı bir şekilde izleyiciye vermiş olsa da, eserlerin özünde sömürge politikası izlendiği yorumu yanlış olmayacaktır.



**Resim 36 Jean-Léon Gérôme “Bursa'daki Büyük Hamam” 1885, Tüyb (70x96.5cm)**

*Kaynak:* <http://www.ressamlar.gen.tr/jean-leon-gerome/bursadaki-buyuk-hamam/>

Gérôme, Orta Doğu'da çok seyahat etmiş, Resimlerinin üçte ikisinden fazlasını Oryantalist konulara ayırmıştır. *“Prayer in the Mosque”* (“Cami’de Dua Edenler”) (Resim 37) tablosunda Gérôme, 1868'de Mısır'a yaptığı ziyaretin ardından, Kahire'de, yedinci yüzyıla ait olan “Amr” cami'nin içini tasvir etmiştir. Resimde inananlar, Mekke ile yüzleşme olan beş günlük duayı kapsayan dualardan birini gerçekleştirmektedirler. Ayrıca, Gérôme'in 1868'e kadar kullanılmayan bu camide bir hizmete tanık olması ilginç bir durumdur. Resim muhtemelen eskizlerin ve çeşitli mekânların fotoğraflarının birleşimi neticesinde oluşmuştur. Gérôme, Orta Doğu'da çok seyahat etmiş ve tablolarının üçte ikisinden fazlası Oryantalist konulardan oluşmuştur (metmuseum.org).

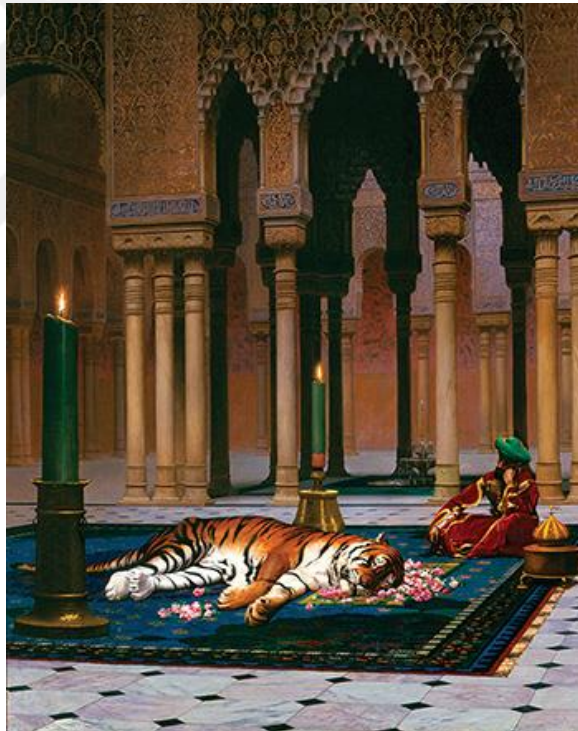


**Resim 37 Jean-Léon Gérôme “Cami’de Dua Edenler”  
Tüyb, 1871, (74.9x88.9cm)**

*Kaynak:* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436482>

Ufuk hattının, resimde betimlenen figürlerin göz hizasından geçmesi, resim izleyicilerine, sanki mekânın içerisinden doğru baktığı hissini vermeye yardımcı olmuştur. Derin kullanılan perspektif ve içiçe geçen kemerlerin mekân içindeki uyumlu bütünüyle birlikte dua yerinin hemen üzerinde uçan kuşların eşlik etmesi huzur vericidir. Ayrıca bu durum, İslâm dininde kuşlara verilen ayrı bir değerini önemini bizlere hatırlatırken, kutsal bir toplanma içerisinde olan bu kişilerin içinde bulunduğu atmosferi daha da uhrevi boyuta taşımaya yardımcı olmuştur.

Resimde mimari öğelerin kullanımında anlatılan temayı ustalıkla kurgulayan Gérôme, “*The Grief of the Pasha*” (“Pasha’nın Yası”) (Resim 38) isimli tablosunda, Osmanlı İmparatorluğundaki bir valinin “*Arap Geceleri*”ne belirgin bir şekilde katkıda bulunan yetişkin bir kaplanın ölümüne duyulan yası fotografik gerçekçiliği ile resmetmiştir. Burada en sevdiği evcil hayvanının ölümüne yas tutan bir Türk hükümdarı (bir Paşa, Osmanlı İmparatorluğu’nda bir askeri vali) tasvir edilmektedir. Ancak burada, bir valinin kaplanın ölümüne üzülmesinin sembolik anlamda olduğu ve tabloda asıl vurgulanmak istenenin Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküşünü simgelediği şeklinde açıklamalar bulunmaktadır. Verilmek istenen mesaj her ne olursa olsun, Amerikalı Yazar Henry James, resme olan hayranlığını vurgulamış “*zorlu ve kusursuz tamamlanmış*” şeklinde bir yorumda bulunmuştur. Resimde çeşitli dokuları (mermerin soğukluğu, muhteşem kumaşlar, narin çiçekler ve yumuşak kürk) etkilerini başarıyla yakaladığını da önemle vurgulamıştır (Joslyn Art Museum).



**Resim 38 Jean-Léon Gérôme, "Pasha'nın Yası", 1882**  
**Masonit'e monte edilmiş tuval üzeri yağlıboya (73.6x92.4cm)**  
 Kaynak: <https://www.joslyn.org/collections-and-exhibitions/permanent-collections/european/jean-leon-gerome-the-grief-of-the-pasha/>

### 2.6.2. İslam Mimarisinin Tarihi Temelleri ve Oryantalizm'in Biçimlenişi

Sanat eserinin incelenmesinde kronolojik olarak akademisyenlerin sahip oldukları bilgiyi daha iyi yorumlamak adına sanat eserleri düzenlemelerine ihtiyacı vardır. İslâm sanatını anlamak isteyenler için, sanat ve mimarlık eserlerinin zaman ve mekân içinde birbirleriyle nasıl ilişkili olduğunun açıklanabilmesi önemli bir ölçüt niteliği taşımaktadır. Aşağıdaki dönemler: Erken Periyod (640-900), Orta Periyod (900-1517) ve Geç Periyod (1517-1924) olarak üç grupta incelenmektedir:

Hz. Muhammed'in ölümünden (634) sonra, 656 yılından itibaren Müslüman topluluklar arasında iki ayrı savaş meydana gelmiştir. Emêvi Hanedanlığında meydana gelen bu savaş Damascus'ta (Suriye) gerçekleşmiştir. İslâm mimarisinin ilk büyük anıtlarına karşı sorumlu tutulan Emêvi İmparatorluğu, Kudüs'te Kaya Kubbe'yi inşa etmiştir. Emêviler 750 yılına kadar halife olarak yönetmiş ve sonra Abbasiler tarafından yıkılmıştır. Abbasiler, başkenti Bağdat'ı ve Saray-Şehir olan Samarra'yı yönetmişlerdir. 861'den sonra Abbasiler güç kaybetmiş ve birçok ayaklanma gerçekleşmiştir. Sonrasında yerel hanedanlıklar oluşum göstermiş ve kendi yerel stillerini geliştirmişlerdir. (Ağlebiler, Tolunoğulları, Büeyvhiler) (khanacademy.org).

Orta Asya'yı yöneten İlhanlılar, İran'ı ve Irak'ın bir bölümünü yönetmişlerdir. El yazmasında olağanüstü artistik bir gelişme göstermişlerdir; bunlar ünlü bir İran destanı olan Shahnama'yı (Book of Kings) anlatıyordu ve onlar mimarlığın en büyük efendileri olmuşlardır. İlhanlılar 1335'te parçalara ayrılmış ve yerel hanedanlıklar İran ve Irak'ta güç göstermiştir (khanacademy.org).

1370'te Orta Asya'da son büyük hanedanlık olan Timurlar (1370-1507) ortaya çıkmıştır. Başları olan Timur, Orta Asya'yı fethetmiştir. (Büyük İran, Irak, Güney Rusya'nın bölümleri ve Hint Yarımadası) Timurlar, anıtsal mimari de muhteşem yapılar inşa etmişlerdir. Herat (Afganistan) Timurların başkenti ve kültür merkezi olmuştur. (khanacademy.org).

Farklı İslam hanedanlıkları altında, artistik üretim ve mimari gelişirken Asya çok zengin hale gelmiştir. Ayrıca bu durumdan Batı İslam toprakları da etkilenmiştir. En ünlü hanedanlık şüphesiz Nasrid'dir. (İspanya 1232-1492) İber Yarımadası ve Batı

Kuzey Afrika'nın artistik başarıları ve göz alıcı Alhambra Saray-Kale Kompleksi (Elhamra Saray-Kale Kompleksi) ön plana çıkmıştır. (khanacademy.org).

Osmanlılar Kubbeli mimaride ve Kalem minarede ünlülerdi. Bu eserlerin birçoğu Mimar Sinan (1489-1588) tarafından Sultan Süleyman (1494-1566) için yapılmıştır. Bu dönem Osmanlı'nın kültür ve sanatta doruk noktasıdır (khanacademy.org).

Artistik ve mimari anlamda çarpıcı üretim Babür tarafından kurulan Babür İmparatorluğunda gerçekleşmiştir. (1526-1858) Babürler, Hint yarımadasındaki en büyük İslâm devletine hükmetmişlerdir. Orada eski Sultanlar varken, (bugünkü kuzey Hindistan, Pakistan gibi) Babür İmparatorluğu hanedanlığı, İslâm eserlerinin: resimli el yazmaları, resim ve mimarinin efendileri olmuşlardır. (KhanAcademy.org) Sanatçılara mimari eser olarak ilham kaynağı olan yapıt ise Hindistan'daki Tac Mahal'dir. (khanacademy.org).

Mimarlıkta Doğu ilgisinin 18. Yüzyıl'da başladığı kabul edilmektedir. O dönemin Oryantalist fantazileri arasında Türk usulü bahçe veya bahçede Minare biçimli seyir kuleleri, moresk pencere kemerleri, kubbeler gibi cami motifleri tasarımın en gerekli öğeleriydi. Ana tasarımın bu dekoratif ekleri arasında bir üslûp birliği de yoktur, kendi üslûplarından ve işlevlerinden soyutlaştırılmış bir kullanım söz konusudur. Geçen uzun yıllar süresince, İslam kültürü kentine özgü yapı ve süsleme unsurlarını oluşturmuştur. Farklı fonksiyonlara bürünmüş kuleler, iklim, coğrafi durum ve bir toplumun içinde bulunduğu psikolojik koşulların oluşturduğu özellikler sadece yapıları değil, bütün sanatları doğrudan etkilemiştir. Amacın Doğudan beklenen o belirsiz, sisli, masalsı imajı sürdürmek olması nedeniyle Doğu'nun sakin, değişmez ve neredeyse tarih dışı olarak düşünüldüğüne bile işaret edilebilir. Zaten kullanılan bütün Doğu öğeleri, zaman ve gerçek yaşam bağlamından ayrılmış olarak mekânların oluşumunda kullanılmışlardır (Başak Yalçınkaya).

Oryantalistlerin mimari olarak etkilendikleri örneklere gelecek olursak; Almanya'da Yenice Tütün Fabrikası minaresi ve kubbesiyle bir cami görünümündedir. En çok etkilendikleri saray, İspanya'daki Elhamra Sarayıdır. 19. Yüzyıl'da hükümdarlar saraylarının içini Binbir Gece Masalı'nda anlatıldığı gibi döşemişlerdir (Başak Yalçınkaya).

Granada'nın Elhamra Sarayları, İslâmi güçlerin İber yarımadasını kontrol ettiği 700 yıllık en etkileyici kalıntılardan bazılarıdır. İspanya'da İslâm sanatını ve mimarisini son defa temsil etmektedir. Granada şehrinde bulunan ve Nasrid tarafından inşa edilen 14. Yüzyıl'dan kalma muhteşem bir saray şehri olan Elhamra, İslâm İspanya'sının ya da Al-Andalus'un en büyük anıtlarından biridir. Sonsuzluk izlenimini yaratan ayrıntılı mozaik dekorasyon, Tanrı'nın büyüklüğünü anlatan yazıtlar ve Kur'an'daki cenneti sembolize eden duvarlı bahçeler kullanarak tasarlayan Nasrid'in yeryüzünde ilahi bir görüş geliştirdiği düşünülmektedir. Elhamra'nın İslami sarayları, bugün bildiğimiz şekliyle İspanya'daki son Müslüman emirleri ve Nasrid hanedanının mahkemesi için inşa edilmiştir. Granada'nın 1492'de Reyes Católicos ("Katolik Monarşileri") tarafından fethedilmesinden sonra, bazı bölümler Hristiyan yöneticiler tarafından kullanılmıştır. 1527'de Kutsal Roma İmparatoru Charles V tarafından yaptırılan Charles V Sarayı, Nasrid surlarının içinde Elhamra'ya yerleştirilmiştir. Yüzyıllar boyunca çöken binaların işgal edilmesine izin verildikten sonra Elhamra, 19. Yüzyıl'da Avrupalı bilim adamları ve gezginler tarafından restorasyonların başlamasıyla yeniden keşfedilmiştir. Zamanla Doğu'yu ziyaret eden yazar ve seyyahlar da evlerini Doğu'ya benzeterak döşemeye başlamışlardır. Elhamra'nın sihirli dünyasını yeniden yaratmak için mukarnaslar, içiçe geçmiş dilimli kemerler, renkli camlar, yüzey bezemeleri, çeşmeler, ipekli divan ve yastıklar, kısacası doğu sarayının her motifi kullanılabilir. Hem de Doğu mimarlığının stilistik ayrımları gözlemlenmeden avlu önemli bir yer taşımaktadır. Mekânlar avlu etrafında yer alır. Avluda havuz ve zengin peyzaj gözlenir, mermer ve alçıdan soyut süslemeler göze çarpar, ancak bu süslemeler Helenistik unsurları ya da Roma unsurlarını asla yansıtmaz (Başak Yalçınkaya).

Mimariyi resmetme tarzı 19. Yüzyıl'da zenginleşmiştir. 18. Yüzyıl'da yaygın olarak Flaman ve Venedik resim tavrı olan Veduta geleneğinin aksine gelişme göstermiştir. Sanatçıyı büyük ölçüde gerçekçi anlayışla ayrıntılı kent resimleri, çizimleri ve oyma baskılarından oluşan Veduta geleneği etkilemiştir. 19. Yüzyıl'da bu ilgi, geniş perspektif alanları, yakın plan mimari detay tasvirleriyle yer değiştirmiştir. Mimari resim içindeki artan rekabet, 1830'dan sonra tematik bir uzmanlaşmayla yeni resim içeriğinin aranmasına yol açmıştır. Buna karşın İtalya hala resmetmek için farklı, zengin nesnelere ilgilense de, onlar içinde tematik bir değişim önemli olmuştur. Bu nedenle, Ortaçağ Manastır Komplekslerinin yanı sıra, 19. Yüzyıl'dan

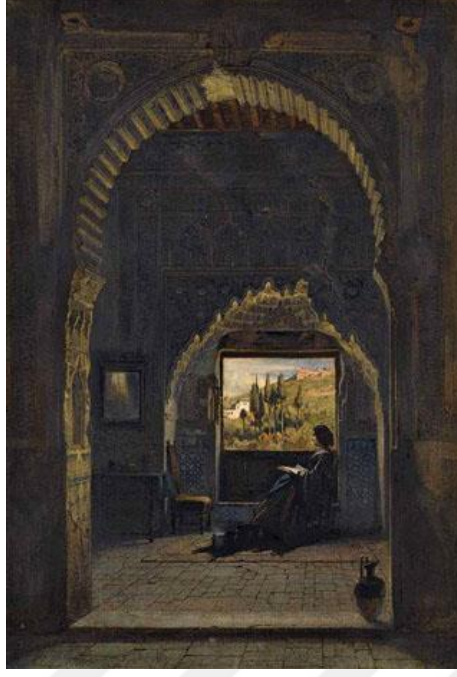
kalma pek çok sanatçı, Sicilya, İspanya ve Yakın Doğu'daki İslâmi yapılara odaklanıp uzun süreli gezilerle yeni çalışmalarına başlamışlardır (Literature Gramlich 1990 ve Gebauer 2000).

Günümüzde Elhamra Sarayı, İspanya'nın ünlü İslâm mimarisini sergileyen, 16. Yüzyıl ve sonrasında Hristiyan bina ve bahçe müdahaleleriyle İspanya'nın en önemli turistik mekânlarından biri olmuştur. Elhamra, "Unesco Dünya Mirası" listesine girmiş, birçok şarkı ve hikâye için ilham kaynağı olmuştur (VidaFlamenca.org). Elhamra Sarayı'ndan birçok ressam etkilenmiş, sarayın bulunduğu topraklarda araştırmalar yapıp eskizler almışlardır. Bu ressamlar; Wilhelm Gail (Resim 44), Benjamin Constant (Resim 45), Francisco Muros Ubeda, William Harvey, Ernest Richmond, Vardges Sureniants ve Edwin Lord Weeks'tir.

#### **2.6.2.1. Carl Friedrich Heinrich Werner (Almanya 1808-1894)**

Weimar'da doğan Werner, Elhamra Sarayı'nın iç mekânını figür kompozisyon veya salt iç mekân görüntüleriyle birçok defa resmetmiştir. Leipzig'deki Julius Schnorr von Carolsfeld yönetiminde resim eğitimi almıştır. Münih'te 1829'dan 1831'e kadar mimarlık eğitimini tamamlayan ressam sonra yine resim yapmaya geri dönmüştür. Daha sonra Venedik'te bir stüdyo kurup 1850'lere kadar orada kalmıştır. 1856-1857 yılları arasında İspanya'yı ziyaret etmiş, 1862'de Filistin'e ve Mısır'a gitmiştir. Mısır'da 1864'e kadar kalmıştır. Sanatçı, özellikle Kudüs'te az sayıda gayrimüslimden biri olması ve Kaya Kubbesi'nin iç kısmını boyama şansını yakalaması açısından gerçek bir lükse sahiptir. İslâm topraklarında uzunca yıllar seyahat etmiş ve konaklamış olan sanatçının, Londra'da, Kudüs ve Kutsal mekânlar gibi büyük eserleri, Mısır'dan derlediği suluboya çalışmaları (Resim 40) (Nil eskizleri) yayınlanmıştır.





**Resim 39 Carl Friedrich Heinrich Werner**

**“Elhamra Granada’da, Pencere’de Köpeğiyle Oturan Bir Bayan” 1856  
Kalem, suluboya, Arap zamkı ve kazıma (36.5x52.7 cm)**

*Kaynak:* [http://www.artnet.com/artists/carl-friedrich-heinrich-werner/a-lady-with-her-dog-seated-at-a-window-in-the-2\\_CZRXS2DP5SMIVXNwZQhw2](http://www.artnet.com/artists/carl-friedrich-heinrich-werner/a-lady-with-her-dog-seated-at-a-window-in-the-2_CZRXS2DP5SMIVXNwZQhw2)

“*Description de VEgypte*” (“Mısır’ın Tasviri”) 1803 ile 1828 arasında yayınlanan *Description* (Tasvir)’in en önemli yanı, ileri sürdüğü temaya karşı takındığı tavidir. Bu tavır Oryantalistlerin modern Oryantalist projeleri için kaynak sayılmaktadır. Jean -Baptiste- Joseph Fourier’nin “*Preface Histrique*” (Tarihi önsöz)’den anlaşılan bilgiler ışığında, “Mısır” kavramı etrafında, birbiriyle entegre edilmeyen değişik bir kültürel yapı coğrafi ve tarihi anlayışlar olduğu sonucuna varılmaktadır. Bu yazıda, Mısır, Afrika ve Asya, Avrupa ve Doğu, geçmiş ve yaşanan zaman arasında yer alan ilişkilerin odak noktası olmuştur (Said, 1998: 126).

“Afrika ve Asya arasına yerleşen ve Avrupa ile kolayca irtibata geçebilen Mısır, eski dünyanın merkezinde yer alır. Bu toprak büyük bir geçmişin anıları ile doludur. Sinesinde taşıdığı sayısız eserleri ile bir sanat vatanıdır. Eski çağlarda kralların oturdukları saraylar ve tapınaklar bugün hâlâ insanoğlunun gözleri önündedir. Truva savaşından önce, Homere, Lycurgue, Solon, Pythagore ve Platon’un yaşadıkları çağların ötesinde inşa edilmiş bu tapınaklar en parlak çağlarda bilim, din ve kanunları incelemeye koşan insanlarla dolup taşıyordu. İskender bu ülkede gözler kamaştırıcı bir şehir kurmuştu. Uzun yıllar ticaret cenneti olarak yaşayan bu şehir Pompei’yi, Sezar’ı, Marc-Antoine’ı ve Auguste’ü görmüş onlarla

birlikte Roma'nın ve geri kalan bütün dünyanın kader çizgisinde söz sahibi olmuştu. Bu ülkenin en üstün yanı ulusların geleceğini tayin eden muhteşem hükümdarları kendisine çekmesidir. Batı'da ve Asya'da hiçbir siyasal güç yoktur ki bakışlarını Mısır'a çevirmesin, ve onu tabii hali ile kendisine düşen bir pay saymasın" (Said, 1998: 126).

Bu sebeptendir ki, dünyanın çeşitli coğrafyalarından sanatçılar doğunun çeşitli topraklarına geziler yapmış, yerleşmiş, birçok bilimsel araştırmalardan faydalanmış ve eserlerine aktarmışlardır. Bahsi geçen kitaplarda anlatılanlara göre, Mısır'da öne çıkan farklı kültürel ifade, coğrafi-tarihi anlayışlar ve bilhassa tapınak mimarisinin altında yatan gizil anlamlar sanatçıların her zaman ilgisini çekmiş ve ilham kaynağı olmuştur. Bu açıdan yaklaştığımızda, Carl Werner (Resim 40), David Roberts'in (Resim 42) ilgi odaklarının ortak olarak Eski Mısır olduğu görülmektedir.



**Resim 40 Carl Werner "Interior de uma camara sepulcral em Al-Kab"  
Litografi ve Suluboya, 1870-74 (20.2x26.5cm)**

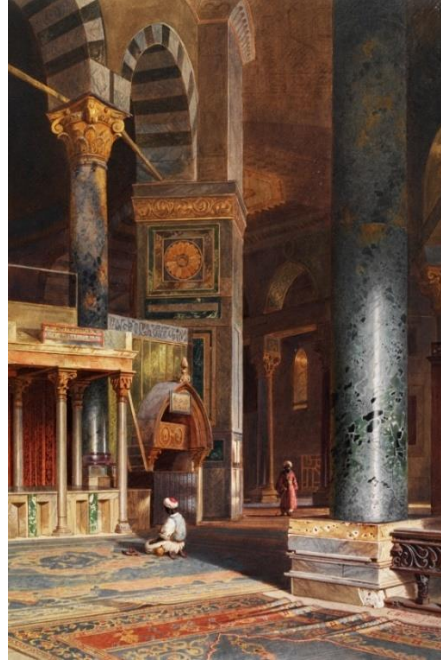
*Kaynak:* <https://www.ake-images.co.uk/archive/Interior-de-uma-camara-sepulcral-em-Al-Kab-2UMDHUQKRTYW.html>

Sanatçıların diğer rağbet ettikleri mekân ise Kudüs'te bulunan Kubbet-üs Sahra'dır. Müslümanlar ve Yahudiler tarafından kutsal kabul edilen bu yapı, Emevîler devrinde kaya üzerine inşa edilmiştir. Ortası kubbeli sekizgen bina Kubbet-üs Sahra, Mescid-i Aksâ'nın yanında, "Tapınak Tepesi" adını verdikleri bir tepenin üzerindedir. Ummayed Caliph Abd al-Malik (Adbülmelik) tarafından inşa edilmiştir. Bu kutsal türbe Muhammed'in atıyla cennete yükseldiği kayayı çevrelemektedir. Aynı zamanda Yahudi geleneğinde Abraham'ın Isaac'ı kurban olarak önermesiyle bilinen

saygıdeğer bir türbedir. Victor von Hagen, şu açıklamayı yapıp kutsal yapıya hayranlığını şöyle bildirmiştir:

*“Hiç bir mimar daha önce böylesi bir Mimari çizmedi, hiç bir antikacı onun mimari tasarımını takip etmedi. O kutsal kapılardan içeri girdiklerinde, inançsızlar bile kendi elleriyle kendi yaşamlarını alabildiler”* (islamic-arts.org).

Carl Werner, *“Interior of the Dome of the Rock”* (“Kaya Kubbe’nin İçi”) Kubbet-üs Sahra’nın içini resmetmiştir. (Resim 41) Werner, Kubbet-üs Sahra’yı, İslam mimarisinin sunduğu tüm nitelikli dekorasyon öğeleriyle adeta donatmıştır. Pastel tonlar eşliğinde ele aldığı renklerle, resme hemen sağ köşeden giren gri renkli parlak sütun, soğuk mermerin etkisini izleyiciye mistik ve ulaşılmaz bir doygunlukla vermektedir. Binaya taşıyıcılık ve sağlamlık anlamında önemli rol üstlenen bu sütuna vuran yarım halka şeklindeki ışık *sütun*’u daha da vurgulamaktadır. Resmin geri kalanında arka planda yoğun sıcak tonların kullanımı ise İslam dininin iç huzurunu izleyiciye aşılacaktır. Bu resimde, figürün az sayıda kullanımı öncelikle iç mekânın tasarımını, dekorasyon detaylarıyla birlikte uhrevi bir tatmin olgusunu öne çıkarmaya yöneliktir.

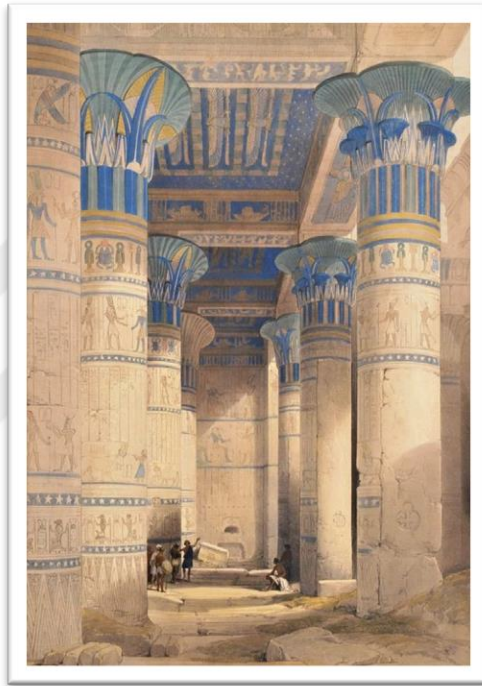


**Resim 41 Carl Friedrich Heinrich Werner  
“Kaya Kubbe’nin İçi” 1863, Suluboya**

*Kaynak:* <http://islamic-arts.org/2011/illustrations-of-islamic-architecture/>

### 2.6.2.2. David Roberts (İskoçya 1796-1864)

David Roberts, 1838-1840 arasında yaptığı uzun yolculukların sonucunda ortaya çıkan Mısır ve Orta Doğu'ya ait çok sayıda resimleriyle tanınmıştır “*Philae-Mısır Tapınağı*” (Resim 42) renklendirme kullanarak yaptığı bir Litografi çalışmasıdır. David Roberts 1832 ve 1833 yılları arasında İspanya'yı ziyaret etmiş daha sonra Afrika'ya gitmiştir. İslâm ve Hristiyan anıtlarından etkilenen sanatçının çalışmaları İspanya'nın yazınsal ve egzotik görüşünü sunmaktadır.

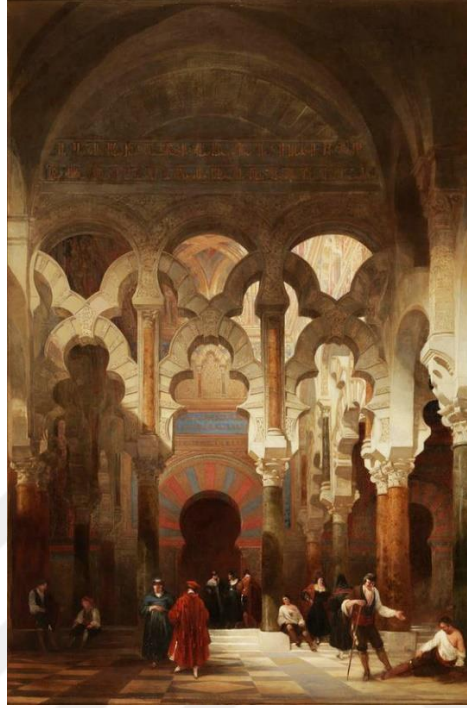


**Resim 42 David Roberts “*Philae-Mısır Tapınağı*”  
Litografi ve Renklendirme, 1842-1849 (34.5x50.2cm)  
Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/368873025725939029/>**

Kurtuba Cami’ni (Resim 43) konu aldığı resmi, Londra’dan dönüşünün hemen ardından yapmıştır. Bu resim Villaviciosa Chapel’inin idealleştirilmiş rengârenk görünüşlerinden tasvirler sunmuştur. Delinmiş tonozun altı Al-Hakam II tarafından inşa edilmiştir (Unesco, 2017).

Cami iç mekânının yüksek tavanını anıtsal nitelikte bir görsel şölene dönüştüren üst üste ve çapraz şekilde biçimlendirilmiş tonozlar, bir duvar etkisi verecek şekilde tasarlanmıştır. İç mekânın yüksekliğini, daha da görkemli hale

getirerek, tek bir hat üzerinde biçimlendirilmiştir. Oryantalizm’de, Doğu’nun gizemli ve egzotik kültüründen büyülenen bir İslâm mimarisi olduğu Kurtuba Cami ile bir kez daha kanıtlanmıştır. David Roberts (Resim 43), Edwin Lord Weeks (Resim 46)



**Resim 43 David Roberts, “Interior of the Mosque, Córdoba”  
1838, Tüyb (93x138cm)**

*Kaynak:* <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/interior-de-la-mezquita-de-cordoba/76f7250e-bb32-44ac-96cc-b4a85805a0be>

### 2.6.2.3. Wilhelm Gail (Almanya 1804-1890)

İlk olarak İspanya'yı keşfeden 19. Yüzyıl Alman sanatçılarından biridir. Bir sene boyunca İspanya’da kalmıştır ve orada geçirdiği zaman süresince o ülkenin insanlarından ilham alarak çok sayıda grafik ve resim üretmiştir. 1834’te Münih Akademisi’nde İspanya resimlerinden beş tanesi sergilenmiştir. 1836’da Bavyera Kralı Ludwig I tarafından beğeni toplayan sanatçı, Cordoba’daki “Neue Pinakothek” için, Büyük Cami eserini Kral Ludwig satın almıştır. 1840’lı yıllarda Elhamra ve Cordoba, yağlıboya tablolarının temelini oluşturmaktadır. (Resim 44)’de İspanya’da inşa edilmiş müthiş bir İslam mimarisi örneği olan Elhamra Sarayı’nın avlusunu resmetmiştir (askart.com).

Monokrom bir sıcak sarı bütünlüğünde resmedilmiş eserde, avlu tam merkezden alınmış, kemerlerle sütunların birbiri ardına sıralanarak oluşturulan perspektif derinliği, İslam Mimarisinin tüm haşmetini gözler önüne sermiştir. Sanatçı resimde, izleyicinin bakışının loş alandan avluya taşınmasını hedeflemiştir. Avludan kemerlerin tabanlarına doğru vuran sıcak ışık etkisi Elhamra Sarayı'nın nadide işçiliğini kusursuzca ortaya koyarken, perspektif derinliğiyle izleyiciyi iç mekânın içine doğru götürmüştür.



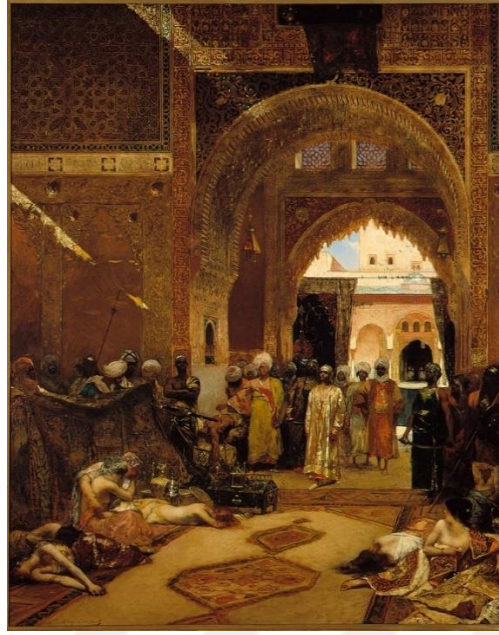
**Resim 44 Wilhelm Gail, "Lion Court of the Alhambra in Granada", 1835  
Tüyb, (117x146cm)**

*Kaynak:* <http://www.keywordbasket.com/YWwtYW5kYWx1cyBhcmNoaXRlY3R1cmU/>

#### **2.6.2.4. Jean Joseph Benjamin-Constant (Fransa 1845-1902)**

Fransız ressam, Toulouse'daki École des Beaux-Arts (Güzel Sanatlar Okulu) mezunudur. Oryantal konuların ve olayların romantik tablolarıyla ünlenmiştir. "Orta Doğu ve Kuzey Afrika desenlerini oluştururken, hem kraliyet hem de sivil yaşam tasvirleri saraylar, haremler, pazarlar ve evleri net ve ayrıntılı olarak resmetmiştir" (Tulika Bahadur).

Benjamin-Constant'ta diğer meslektaşları gibi, 19. Yüzyıl'a damgasını vuran mimari bir hayranlık yapıtı Elhamra'yı resmetmiştir. (Resim 45) (onartandaesthetics.com).



**Resim 45 Jean Joseph Benjamin-Constant, “Le Lendemain d'une victoire à l'Alhambra” 1882, Panel üzeri yağlıboya**

**Kaynak:** <https://www.amazon.com/Benjamin-Constant-Alhambra-Montreal-Reproduction/dp/B07FZ9P16Q>

#### **2.6.2.5. Edwin Lord Weeks (Amerika 1849-1903)**

Amerikalı ressam, ressam ve kâşif, Paris'te Léon Bonnat ve Jean-Léon Gérôme'un atölyesinde eğitim görmüştür. Oryantal sahnelerin ressamı olarak seçilen sanatçı, Doğu'ya pek çok sefer yapmıştır. Şüphesiz Amerikan Oryantalistlerinin en ünlüleri Frederic Arthur Bridgman ve Edwin Lord Weeks'tir. Dünya gezileri ve kariyeri ile ilgili bilinen çok döküman olmasına karşın, özel hayatı hakkında çok az şey bilinmektedir. Sanatçı, 1895'te Karadeniz'den Pers ve Hindistan'a kadar bir seyahat kitabı yazıp resmetmiştir ([edwinlordweeks.org/](http://edwinlordweeks.org/)).



**Resim 46 Edwin Lord Weeks “Interior of the Mosque at Cordoba”  
Tüyb, 1880 (142.2x184.3cm)**

*Kaynak:* <http://www.muslimpress.com/Section-world-news-16/107716-here-how-black-muslims-lifted-europe-out-of-the-dark-ages>

### 2.6.3. Osmanlı’da Oryantalizm

Sultan II. Mehmet’in (1432-1481) Konstantinopolis’i (İstanbul) ele geçirmesiyle (29 Mayıs 1453) Batı şaşkınlığa uğramış ve Konstantinopolis’den Avrupa’ya kaçan bilim adamı, sanatçı, aydın ve düşünürler İtalya’ya giderek Batı’da Rönesans’ı başlatmıştır. İstanbul’un Osmanlı’ya geçmesiyle Hristiyanlık ile Müslümanlığın komşu olmasının yanı sıra rakip olmuşlardır. Siyasal ve askeri nedenler, ekonomik çıkar beklentileri sebebiyle iki kültür birbirini tanıma çabasına girmiştir. ‘Doğu Sorunu’ başlığı altında anılan Osmanlılar’ın Avrupa içlerine yaptığı seferler ve fetihler Avrupa’da ittifakların kurulmasına, Avrupa Devletleri’nin geleceklerini korumak için projeler geliştirilmesine neden olmuştur. “Aydınlanma’nın getirdiği teknolojik üstünlük sayesinde Batı’nın Doğu’yu sömürgeleştirmesine yol açarak dünyanın bu bölgesinin geri kalmasına ve bilimsel teknolojik yarıştan büyük ölçüde kopmasına neden olmuştur” (Kula, 2010: XVII).

Batı-Doğu karşıtlığı, zamanla Asya’yı da kapsamıştır. “Ortaçağ’dan beri barbarlık, eğitimsizlik, bilgisizlik, tembellik, özdenetimsizlik, kararsızlık, bağımlılık, istençsizlik, şehvet düşkünlüğü gibi anlamlarda kullanılır. Tüm bu olumsuzlukların



karşısına ‘olumluluk’ diye algılanan Batı-Avrupa koyulmaktadır. Bütün bu tutum oryantalizmin en belirgin özelliğidir” (Kula, 2010: 475).

“Bu dönemde Çelik ve Wendy Shaw gibi araştırmacılar dünya sergileri, Osmanlı müzeleri veya Osman Hamdi Bey’in Oryantalist resimleri gibi farklı tarihsel durumlar üzerine yoğunlaşarak Batı’ya özgü belli temsil pratiklerinin Osmanlı dünyasında hangi şekillerde esnetildiğini, yerleştirilip dönüştürüldüğünü (ve yerine göre, dayanma ve mücadele araçları olarak kullanıldığını) anlamayı hedeflediler” (Shaw, 2003: 19,41).

Osmanlı modernleşme sürecinin daha önce göz ardı edilmiş birçok yönüne ışık tutan bu çalışmalarla birlikte, Batı dışındaki yerel aktörlerin çalışmaları, (Osman Hamdi Bey gibi) Oryantalizm’i nasıl değerlendirip değiştirdiklerini ortaya çıkarmış ve haklı bir karşılık vererek Çelik ve Shaw’ın araştırmalarındaki gerçekliği doğrulamıştır. “Buradaki “direniş-esaslı” vurgu, sömürge-sonrası çalışmalar ve “üçüncü dünya edebiyatı” adı verilen alanlarda oluşan, mâdunların mücadelesini ve “karşı-söylemler”in doğasını temel alan geniş bir tartışma zeminine oturuyordu. Ancak, esas olarak sömürge merkezli olan, içinde hâkim baskı ve direniş pozisyonları barındıran bu kutupsal mantığın iki âlem arasına sıkışmış Osmanlı dünyasının kendi çapraşık gündemleri, açmazları ve iç çelişkileriyle ne derece örtüştüğü sorgulanabilir” (Ahmet Ersoy:13,14).

Söylem/karşı-söylem olarak gelişen bu yaklaşımlar, üstü kapalı olarak Batı’yı tartışmanın merkezine yerleştirmiştir. Kültürel farklılığın söylemsel olarak inşasını anlamaya yönelik bu çalışmalar, Oryantalizmin, Batı dünyasının dışında şekillenen türlü farklılık taleplerine ve ötekilik algılarına da aracılık edebilecek esnetilebilir bir söylem olduğu vurgulanmıştır (Ahmet Ersoy: 14).

Edebiyat ve Tarih yazarı Prof. Lisa Lowe, Oryantalist edebi temsilin Batı’daki farklı tezahürlerini incelemiş, Oryantalizm’in her söylemsel gelenek gibi esnek, değişken ve çok katmanlı bir doğası olduğunu vurgulamıştır. Lowe’un amacı, Oryantalizm’i baskın, tek sesli ve bütünsel bir gelenek olarak değil, onun değişik durumlardaki çeşitli ve karmaşık tezahürlerini titizlikle tarihselleştirmektir. Açık, dengesiz ve iç tutarsızlıkları olan bu temsil alanı farklı çıkarların kurbanı olabilir.

Farklı ortamların beklentileriyle birlikte, farklılık ve ötekilik talepleri tarafından kullanılabilir. Bu yüzdendirki Oryantalizm, sürekli olarak kendi dışındaki sınıf, toplumsal cinsiyet, etnik kimlik, dil, mezhep gibi farklılık söylemleriyle kesişip harmanlanmak durumunda kalmıştır. Lowe'un önerdiği şekilde bir duyarlılıkla bakıldığında, Osmanlı, birçok cemaatin bir arada var olduğu, birbirleriyle kaynaşıp çatıştığı, sürekli farklı ve çelişen gündemlerin üretildiği yoğun bir sahadır (Ahmet Ersoy: 15).

Oryantalist resimler önceleri “*BinBir Gece Masalları*” gibi görsel nitelikler barındırırken, teknolojik gelişmelerle doğuya yapılan seferlerin çoğalması sonucu manzara, mimari gibi topografik, gündelik yaşam, giysiler gibi etnografik özellikler göstermeye başlamıştır. Karlofça Antlaşması (1699) sonucu Avrupa’da yalnız kalmamak için siyasi alanda Fransa ile yaklaşan Osmanlı İmparatorluğu, karşılıklı elçiliklerin açılması ile kültürel olarak da Avrupa’ya yakınlaşmıştır. Paris’te Turquerie modası gelişmesi üzerine türkler hakkındaki ön yargılar yıkılmıştır (Işık, 2013: 63,64,65). Bu moda; “Batı dekoruna Doğu dekorunun katılması ya da Avrupa’da Türk tarzına özenden doğan İstanbul ve saray kökenli moda” olarak tanımlanabilir (Arkas, 2012: 19). Germaner ve İnankur’un 18. Yüzyıl Fransız araştırmacısı Gregoire’den aktardıkları şekilde giyim, mobilya, dekorasyon, biblo vb. aksesuarlar da dahil çok “hep kendini tekrarlayan bir modadır ve her zaman aynı unsurları kullanmaktadır” (Germaner ve İnankur, 2002: 18).

Sonuç olarak Oryantalizm, Batı ile Doğu’nun birbirini daha iyi anlama çabası olarak nitelendirilmektedir. Osmanlı İmparatorluğunun sosyal, ekonomik ve siyasi açıdan gerileme döneminde olduğu 18. Yüzyıl, aynı zamanda Oryantalist akımın da başlangıcıdır. Sultan III. Selim, Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde türk ve yabancı resamlara büyük ilgi gösterilmiştir. Ressamlar arasındaki kültürel etkileşim sadece Osmanlı tarafında değil, batı sanatında da bir Osmanlı ve doğu motifleri kullanma merakını ortaya çıkarmıştır.

### 2.6.3.1. Osman Hamdi Bey (İstanbul 1842-1910)

Türk Oryantalizmin’de Arkeoloji, Müzecilik, Tiyatro senaryosu, Mimarlık ve Resim alanındaki öncü ismi Osman Hamdi Bey’i tanıtmak gerekir. 30 Aralık 1842’de Sadrazamlık da yapan İbrahim Edhem Paşa’nın oğlu olarak dünyaya gelen Osman Hamdi, yurtiçinde öğrenimini tamamladıktan sonra Paris’te bulunan Mekteb-i Şahane’ye başlamıştır. Burada Gustave Boulenger’ın öğrenciliğini yapmış ve Jean-Léon Gérôme’den etkilenmiştir.

2 Mart 1883’te eğitime başlayan Türkiye’nin ilk Güzel Sanatlar Okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi’nin müdürlüğüne görevlendirilen Osman Hamdi Bey, yaptığı arkeolojik kazılar neticesinde birçok eser biriktirmiştir. Eserleri sergileyebilmek için yeni binalar arayışına girmiş ve eserler, Aya İrini’den sonra Çinili Köşk’e taşınmış, daha sonra bugünkü İstanbul Arkeoloji Müzesi binasını inşa ettirmiştir. Türk resminde ilk kez figürlü kompozisyonu kullanan ressam olarak tanınan Osman Hamdi resimlerinde okuyan, tartışan, özlemine duyduğu türk aydın tipini ve dışarıya açılmış kadın imgesini ele almıştır. Dekor olarak tarihi yapıları, aksesuar olarak tarihi eşyaları kullanmıştır. “*Kaplumbağa Terbiyecisi*”(1906 ve 1907), “*Silah Taciri*”(1908) Osman Hamdi’nin en bilinen eserleri arasındadır. Resimleri İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Londra, Berlin, Liverpool ve Boston müzelerinde sergilenmektedir. Sanatçının yaşam sürecinin mimari ile buluşması ve bunun sanatındaki yansımaları ise sanatçının mimariye olan ilgisinin somut bir göstergesidir. Mimari anlamda dünyanın sayılı şehirleri arasında yer alan olan Paris’te on iki yıl boyunca hukuk eğitimi alması, daha sonra Bağdat gibi özellikle İslami mimarının en iyi örneklerinin olduğu bir kentte görev alması şehrin çeşitli görünümünü yansıtan tablolar yapmasına haz kaynağı olmuştur.

Bugün dahi ülkemizde ve dünyada Resim ve Mimari alanında çok etkin eserler veren mimarlar ve sanatçılar yetiştirmekte olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nin kurucusu’nun Osman Hamdi Bey’in olması hiç de şaşırtıcı değildir. Okul binasını Laventen bir ailenin çocuğu olan mimar Alexandre Vallauray birlikte tasarlamıştır. Her iki sanatçı da Beaux de Arts’dan eğitim almıştır. Laventenler Türkiye’ye yerleşirken neredeyse bütün yaşam şekillerini de taşımışlardır, İzmir, İstanbul gibi gümrük kentlerinde kendilerine mimarı özellikleri taşıyan evler inşa

ettirmişlerdir. Birçok yapı malzemesini ülkemize taşıyıp mimariyi kültürümüzle tanıştırmışlardır. Bu yapı malzemelerinden biri de Karosiman'dır (Hüseyin Manto).

Osman Hamdi'nin tablolarının çoğunda figürlerin arkasında geometrik desenler, özellikle altıgen, motifli renkli (özellikler mavi renk ağırlıklı) desenler kullanmıştır. Mimariye olan ilgisi kendi kültürel geleneklerine, motiflerine ve mekân anlayışının üzerine bir de kültürünü koruma arzusu ile yaklaşınca ortaya çok yanlı bir sanatçı prototipi çıkmıştır. Mimari'ye ilgisi açıkça görülen sanatçının "*Kahve Getiren Kız*" (1881) resminde iç mekân ve figür kurgusu birlikteliği fonda yer alan desenli çiniler ile betimlenmiştir.

Kur'an okuyan kızın konu edildiği bu tablo da (Resim 47) mimarinin ön planda tutulduğu bir betimlemedir. Ön düzlemde üzerinde Kur'an bulunan bir rahle ve çiçekli ipek örtüsü, şık giysiler içinde Kur'an okumakta olan bir kadın figürü tasvir edilmiştir. Arka düzlemde ise yine çini kaplı duvar, halının madalyonlu iç zemini, bordür arasındaki tonların pastel geçişleri, demir şebekeli pencere arkasından doğa kesiti görünmesi, bütünüyle figürün giysisi, buhurdanlık, geometrik desenli demir şebeke Türk-İslâm mimarisinin ve Osmanlı yaşam biçiminin belgelerini iç dekorasyon öğeleriyle ne denli özen içerisinde sunduğunun kanıtıdır. Ayrıca Kur'an okuyan kadının yüzünden okuyabildiğimiz manevi rahatlama, izleyiciye İslâm dininin sadece dekoratif özelliklerini değil, manevi duygu yoğunluğunu da vermektedir.

1880'lere hâkim olan üslûbunda daha çok harem türü iç mekânlar resmettiğinden, çini tabak ve motifli çini panoların varlığı çok daha olağan niteliktedir. "*Kahve Ocağı*"nda hem İznik çini tabak, hem çini kaplı ocak, "*Haremden*"(1880), "*Kur'an Okuyan Kız*"(1880), "*Leylak Toplayan Kız*"(1881), "*Ayakta Genç Kız*"(1884), "*İftardan Sonra*"(1886) resimleri, Osmanlı iç mekânlarına has çini panoların kullanıldığı en iyi örnekler olarak görülmektedir. Aynı türden çini kullanımının bir diğer kategorisi, dini nitelikli binalarda görülen ve daha çok bordür veya alınlık şeklindeki çinilerdir.

Osman Hamdi, kendi kültür ve geleneğini, mekân ve insan bütünlüğünü, ışık-gölge-renk oyunlarına başvurmadan, insanın huzurlu iç dünyasını temel alarak mekânda ki dekorasyon ve objelerle kusursuzca yansıtmıştır. İç mekâna ayrı bir önem addettiği diğer çalışmalarına ise "*Şehzade Türbesinde Derviş*"(1903 ve 1908) ve "*Silah Taciri*"(1908) tablolarını örnek verebiliriz.



**Resim 47 Osman Hamdi Bey “Kur’an Okuyan Kız”  
1880, Tüyb**

*Kaynak:* <http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2015/08/osman-hamdi-bey-kuran-okuyan-k%C4%B1z.jpg>

“*Silah Taciri*” (Resim 48) Osman Hamdi’nin kendisini model olarak kullandığı bu tablosunda, hayatın iki temel gerçeği olan yaşlılık ve gençliğin insan davranışları üzerindeki yansımaları üzerinde durmuştur. Hayatın akışı içerisinde insan neslinin nasıl devam ettiğine, kuşaklar arası çatışmaların ve her kuşağın önem addettiği şeylerin farklı oluşuna değinmiş, silah alıcısının nasıl zamanla silah satıcısı olabildiğine dikkat çekmiştir. Yaşlı karakter genç adama müzeyi ve eski eserler için verilen mücadeleyi simgeleyen parıldayan bir kılıç vermekte, aynı zamanda da eser toplama arayışındaki yabancıların saldırılarına karşı bir silah oluşturacak olan etrafındaki nesnelere değeri hakkında kendisini bilgilendirmektedir (Rıza Üsküdar). Yaşamının sonlarına yaklaşmış büyük bir sanatçının oğlu ile olan diyalogu, erkek dünyasının dışı dönük bir değerlendirmesidir aslında. Baba yaşlandığı için kaybettikleri açısından hüznüdür, oğul ise keşfedecekleri için heveslidir.

Tablonun sağ tarafını incelediğimizde, arka planda yine oturan ve ayakta duran iki figür görülmektedir. Ayaktaki figür, silah satıcısıdır. Arkada oturan figüre bir bez parçası uzatan tacirin bu hareketi, aslında ölüm alegorisidir. Nesil farkı, yaşam - ölüm, sanat - silah gibi zıtlıkları bir arada bulunduran eserdeki mekânın kapalı bir hanın alt katı olduğu tahmin edilmektedir. Sol taraftaki merdivenler ve yanındaki geniş kolona şamdanlardan gelen sarı ışığın düşüşü, kusursuz bir şekilde resmedilmiştir. Oturan baba figürü olarak kendini resmeden Osman Hamdi, bu

mekânı yaratırken kurucusu olduğu Mecma-ı Asar-ı Atika Müzesi; yani Eski Eserler Müzesi'ne bir göndermede bulunmuştur (Eldem, 2010: 299). Figürlerle harmanlanarak kurulan bu kompozisyon, tabloda aktarılmak istenen mesajın yanı sıra, mekânsal atmosferinde önemini vurgular niteliktedir.

Başka bir bakış açısıyla ise; Bu iki figür zamansız Şark kıyafetleri giyip merdiven boşluğu altındaki alanların kavuşma noktasından oluşan ve birkaç anlama çekilebilecek bir mekânda oturuyorlarsa da, birbirinden farklı nesnelere oluşan koleksiyona duydukları ilgi ve ifade ettikleri güç, onları değerli eski eserlerin modern arayışında birer katılımcı olarak ortaya çıkarmaktadır.



**Resim 48 Osman Hamdi Bey “Silah Taciri” 1908, Tüyb (185x140cm) Ankara Resim ve Heykel Müzesi**

*Kaynak:* <https://resimbiterken.files.wordpress.com/2014/10/a10119.jpg>

Batı kültürünü yakından tanıyan Osman Hamdi, onu özümseyerek kendi kültürü ile bütünleştirmiş, Osmanlı geleneği ile Batı sanatından yola çıkarak yepyeni bir sentez oluşturmuş ve bu yaklaşımıyla Osmanlı toplumuna ışık tutmuştur. Ressamın kendisi ve oğlu arasındaki psikolojik ilişki, mekân içinde betimlenen objeler, giysiler, aksesuarlar eşliğinde bize Osmanlı yaşam şekline önemli örnekler sunmaktadır (Rıza Üsküdar).

Sanat Tarihçi ve Yazar Wendy Shaw, Osman Hamdi'nin tablolarını incelerken müzecilik yanını daha çok ortaya çıkarmasının yanı sıra diğer Oryantalistlerden farklı

oluşuna da değinmiş, bazı resimlerinde müzeci bilinci bulunduğunu da göstermeye çalışmıştır. Buna örnek olarak; “*Şehzade Türbesinde Derviş*”(1908) resminde Derviş ile sandukalar arasındaki ilişki, müzeci Osman Hamdi ile Sayda lahitleri arasındaki ilişkinin “aşıkâr” bir kaydırması ve Osmanlı mirasının korunmasına yönelik bir mesaj olarak algılanmaktadır (Shaw, 1999: 426,427,430).

Oryantalizm’in ele alınışı çağlar boyu çok kapsamlı olmuştur. Said sonrası Oryantalizm eleştirisi bir ve milliyetçi söyleme dayanan ve kişilerin türk ulusal kimliği ve bu kimliğe hizmet açısından değerlendirildikleri bir çerçevede yer almaktadır. Bu anlamda Osman Hamdi Bey’in kişiliği “Türklük” açısından hep sorunlu bir hal almıştır. Bir taraftan arkeoloji, müzecilik ve resim konusunda gerçekleştirmiş olduğu ilkler, Osmanlı-Türk Rönesans’ının en canlı işaretleri olarak takdir edilmiştir. Fakat diğer taraftanda Osman Hamdi’nin Fransa’daki eğitimi, babası Edhem Paşa’nın Sakızlı Rum kökenli oluşu, “kozmpolit” ilişkileri, elitist konumu ve batıya bağlılığı, kendisini, ülkesine, milletine ve dinine sadakati şüpheye karşılanan bir konuma getirmiştir. “Elbette ki ulusal(cı) kurguların çoğunda Osman Hamdi Bey’in “müspet” yanları ağır basmıştır; bir tek resim konusunda- belki “daha milli” sayılabilecek ressamların varlığının etkisiyle bazı eleştiriler bu olumlu tabloya gölge düşürmüş, Osman Hamdi bey’in “geleneklere kayıtsız” ile “dekadan” arasında değişebilen bir şiddetle tanımlanmasına vesile olmuştur. İşin enteresan yanı, Osman Hamdi Bey’e yöneltilen Oryantalizm suçlamalarına karşı alınan tavır, Adolphe Thalasso’nun Osmanlı resmi üzerine yazdığı eserlere kadar dayanmaktadır. Thalasso, sanatçının resmindeki gerçekçilikten, detaylardaki titizlikten, sahnelerin gerçekten türk olmalarından dem vurarak, diğer oryantalistlerle karıştırılmamasını gerektiğini vurgulamıştır” (Eldem, 2004: 39,40). Bu düşüncüyü tekrar ele alan Mustafa Cezar, Osman Hamdi Bey’in hayatı ve eserleri konusundaki çalışmasında şu savunmayı dile getirmiştir:

“Osman Hamdi, konularını seçerken bir yabancının Doğu ülkelerine bakışı biçiminde bir davranışı olduğundan, oryantalist ressam havası taşımakla beraber, onda Avrupalı Oryantalist ressamlardan bambaşka bir hava, konularını onlardan farklı bir şekilde seçiş ve işleyiş vardır. Bu önemli farklılığı yaratan iksir, şüphesiz, Osman Hamdi’nin bu toprağın adamı, bu toprağın bireyi olmasında yatmaktadır. O elbette bu memlekete ait konularda Batılıdan başka türlü bir duyarlılık içinde olacak ve duyguları eserlerine aksedecekti. Batılı veya Levanten bir oryantalist ressam Doğuya ait konuları işlerken, ya Doğunun sefalet, gerilik, fakirliğini, yahut da Batılı için ilginç kaçacak sair şeyleri ele alır.

Tabiatıyla bu seçmelerinde samimi olamadığı gibi içtenlik de gösteremez. Osman Hamdi ise, özellikle Doğunun camilerinin, türbelerinin güzellik ve ihtişamını gözler üzerine sermeye çalışır. Onun tablolarında cami veya türbenin önünde yahut da içerisinde bir veya çok defa birkaç tane insan figürü mevcuttur. İnsanların duruşları, hatta kıyafeti, cami merdivenlerinde çok sayıda insan bulunan tablolarında ve hatta Şehzâde Türbesi tablosunda olduğu gibi bazen teatral kaçmakla beraber, genellikle dini ve uhrevi bir ifadeyle bulunulan yere uygunluk arz eder.”

Cezar’ın dile getirdiği gibi, *“bazen teatral kaçmakla beraber, genellikle dini ve uhrevi bir ifadeyle bulunulan yere uygunluk arz eder”* cümlesinde Osman Hamdi’nin seçmiş olduğu kutsal mekânların, islâm unsurunun ruhsal etkisini izleyiciye aktarmak isteyişinde mekân kurgusunun seçimi ve önemine dikkat çekmektedir. Bu topraklarda doğup büyüyen sanatçının bu vesileyle, yaşadığı toprağın medeniyet değerlerini ve ülkesinin atmosferini ortaya koymak amacıyla sanatını gerçekleştirdiği ortadadır. Batıyı çok iyi tanıyan Osman Hamdi’nin, Batılı’nın ilgisini çekmeye ihtiyacı yoktur. İstanbul, Paris, Londra ve Berlin başta olmak üzere pek çok sergilerde ve uluslararası fuarlarda resimleri yerini almıştır. Yurtiçi ve yurtdışında pek çok sanat organizasyonuna katılmış, alanında döneminin en ünlü türk sanatçıları arasında yer almıştır. Anıtsal boyuttaki figür çalışmalarıyla türk resmine yeni bir soluk getiren Osman Hamdi, Jean-Léon Gérôme, Rudolf Ernst ve Ludwig Deutsch gibi önde gelen batılı Oryantalist ressamların üslûplarıyla benzer bir üslûba sahiptir. Ancak onun Oryantalizmi, batılı oryantalist resamlardan farklıdır. Çünkü o doğuyu, bir doğulu olarak, doğulu motiflerle dışarıdan değil içeriden bir gözle betimler. Diğer Oryantalistlerin aksine şiddet ve erotizm içeren figürlere değil, doğulu nesnelere çevrili mekânları tasvir eder.

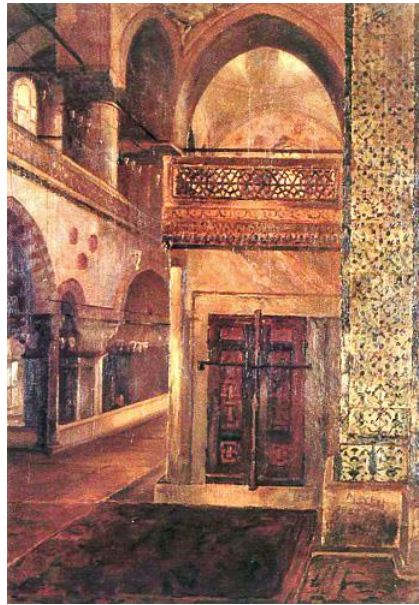
### **2.6.3.2. Şevket Dağ (İstanbul 1876-1944)**

Oryantalizm akımı türk resminde çok fazla yaygın olmamış olsada, üslup anlamında kattığı çok fazla değer vardır. Osmanlı topraklarında eser veren bu büyük ustaların teknikleri ve oluşturdukları sanat talebi, çağdaş türk resminin ilk kuşağının yolunu açmakta etkili olmuştur. Osman Hamdi Bey, geleneklerine bağlı görsel bir işçiliği Oryantalist bir dil ile işleyerek kendisinden sonraki İzlenimci resamlara öncü



olmuştur. Bunlardan bazıları Enteriyör tarzda da örnekler vermiş olan Halil Paşa, Hikmet Onat, Şefik Bursalı, Feyhaman Duran ve Şevket Dağ'dır. (Resim 49)

Adı geçen ressamlar tuvallerinde resmettiği kompozisyonlarında derin bir Doğu motifleri estetiğini ortaya koymuşlardır. Türk Oryantalistlerin kendi medeniyetini, geleneklerini yansızca ve çarpıtmadan batıya sunmasında bir ironi vardır, keza yüzyıllarca dünyaya hükmetmiş olan ve günün batı medeniyetinin kaynağını teşkil eden bütün değerlerin Oryantalist olduğu gerçeğini dünyanın yüzüne vurmuştur bir anlamda. Türk ressamların tuvallerinde sürekli düşünce ve üretim sahneleri yer alır. Çalışan insanlar, düşünen insanlar, iletişim halinde olan figürler yaşam içinde betimlenir. Bu figüratif canlılık ve gerçeklik, Batı dünyasına mesaj verir niteliktedir; Coğrafyamızın içkin değerleri kolonyalist sistemin resmettiği gibi değildir. Buraya gelerek İstanbul'un eğlence yerlerinde huşu içerisinde yaptıkları tablolar, bizim ağaçlarımız, göllerimiz, gerçek yaşam alanlarımızdır. Osmanlı yaşam felsefesini apaçık ortaya koyan Kaplumbağa Terbiyecilerimiz, Rahle önünde Kur'an okuyan, Cami içinde ibadet eden insanlarımız gerçek yaşam sahneleriyle betimlenmiştir. Bilgi, bilgelik ve sabır ile çarpıtılmadan sahnelenen gerçek yaşam hikâyeleri Doğu kültürünü betimler. Böylelikle Batı ile Doğu birbirini daha iyi anlamaya teşvik edilir.



**Resim 49 Şevket Dağ (1876-1944) "Yeni Cami İçi"**

**Kaynak:** <https://twitter.com/Imnylmz/status/835238434952347648>

## 2.7. Simgecilik (Sembolizm)

1870 yılına doğru Fransa ve Belçika'da Natüralizm'e ve Parnasse akımına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Realizm'in katı gerçekçiliğine ve insan duygularına önem vermemelerine şiddetle karşı çıkmışlardır. Akımın ilk örneklerine roman ve şiir alanlarında rastlanır. Sembolistler, somut varlıklar, insanın duyuları ile dış dünya arasında köprü kurmayı amaçlamışlardır. Çünkü onlara göre öznel olarak algı biçimi vardır ve dünyayı algılama biçimleri bireye göre değişkenlik göstermektedir.

Ruhsal eğilimler ve sembolik anlatım biçimi ile olgunluk dönemine erişen Simgecilik (Sembolizm) akımı, Romantizm'in devamı olarak da söylenebilir. Genel felsefe olarak, resimde tinselliği temel alan günümüze en yakın akım sayılmaktadır. Mistisizm, iç dünya arayışı, hayaller, yalnızlık, düşünce, gerçekdışılık, uyku ve ölüm gibi ütöpik arayış içindedirler. Yaşadıklarını, gördüklerini, din, tarih ve mitolojiden aldıklarını tuvale yansıtmışlardır. Doğa, deniz, antik figürler ve düşsel öğelerle içiçe duygulara yönelerek daha güçlü bir anlatım yakalanmaya çalışılmıştır. Sembolistlerin varmak istedikleri, gerçek dünyada beş duyunun algılayamayacağı dünya ötesi duygulara seslenen, görüneni silikleştiren, açıklığa kavuşturan anlatımlardan kaçınan ve bunları sembollerle gösterme prensibine dayanmaktadır. Kafa yorarak, sezdirerek, düşündürerek, çözmeye çalışarak daha içeriye erişmeyi amaç edinmişlerdir. Sembolizm'in bir diğer öne çıkan özelliği ise, çift anlamlılık eklemektir. Varlıkların orijinal anlam ya da işlevinden farklı olarak yeni anlam yükleme ile evrensel anlama ulaşmaya çalışmışlardır. Evrensele ulaşma çabası, felsefesini Aristoteles'in evren tanımlaması olan "tekilden tümele" varan bir anlatımla bağdaştırmıştır. Yani bireyin kendi öznelliğinden yola çıkarak ifade etmek istediği ruh yansımalarını işlerken, kitleleri sembol ya da mitolojik simgelerle etkileme çabasıdır.

Sembolist sanatçı Odilon Redon ustası Bresdin'e ilişkin olarak şu sözleri dile getirmiştir;

"Sanat, anlatım dilinin parıltısının, büyüklüğünün bütün gücünü, bunları tanımlamak görevini imgelem gücüne bırakan nesnelere almıyor mu?" (Cassou, 2006: 30). Bu cümledeki ifadeden anlaşılmalıdır ki, sanatçı gerçekliğin görünümü arkasına gizlenen her nesne, canlı vb. varlık (cin, peri, ruhlar âlemi varlıkları, mitolojik

yaratıklar) bilinmeyen öteki sonsuz yaşamı, imgeler yoluyla, düşünsel ama en çok da sezgisel ve ruhsal kavrama amacını taşımaktadır.

“Sembolizmin her önemli kişisi kendine özgü bir kişilikle tanındı; çarpıcı olayların izini taşımasa da her birinin özel bir yazgısı vardı. Sembolizm bu noktada romantizme benzer. En azından romantizmin, Alman müziğinin insancılıkları yüreğe işleyen kimi bestecilerinin, “Alman Romantizmi” adıyla anılan şiir akımının kimi ilginç ve trajik şairlerinin yarattığı özel dönemine benzemektedir. Bununla birlikte, burada söz konusu edilen, evrensel Romantizmin hiç kuşkusuz yüce, ama sınırlı bir bölümüdür ancak. Genel olarak, Romantizmin büyük sanatçıların yaşadıkları çağ tarafından daha çok koşullandırılmış olduklarını kabul etmemiz gerekir. Bu sanatçılar yaşadıkları çağla, bu çağın tarih olaylarında saygın ve yönlendirici bir rol oynamışlardır. Bir büyük tarihsel akım, yalnızca genel nitelikleriyle değil, fakat onu yaratan, onu temsil eden, nitelik ve güçleri özgünlüğe yönelmiş temel kişileriyle de bir değer ifade eder. Genç kuşaklar işte bu kişileri kendi tanıkları sayıyorlar, onları kendilerine örnek ve güç kaynağı kabul ediyorlardı. Burada, bir topluluğun sahip olduğu ortak niteliklerle tanımlandığını, fakat kişisel yetenekleri gereği farklılaşan insanlara bağımlı olduğunu ileri süren diyalektikle karşı karşıya bulunuyoruz” (Cassou, 2006: 8,10).

19. Yüzyıl neredeyse melankolik sanatçılar çağıdır. Bu sanatçılardan biri de Fransız şair Arthur Rimbaud'dur. Kederli, sessiz, içine kapalı, yalnız biri olarak genç yaşında ölmüş olan çağdaşı Comte de Lautréamont gibi Rimbaud da bireysel, yalnız bir çıkış olarak dramatik bir yazgıya sahiptir. Lautreamont'un “*Maldoror'un Şarkıları*”nda, yalnızlığı katlanılmaz bulup kendine ve evrene karşı ayaklanmasının haykırışları yer alır. Uygar dünyadan, içinde bulunduğu düzenden hoşnutsuzdur ve bundan kendini korumak, uyum sağlamak, çalışmak ona güç gelir. Doğunun bilgeliğine sığınır ve eylemi zayıflık, güçsüzlük olarak görür. Asla mutlu olmayan, olamayacak, kendini özgür hissedemeyen, boşluk duygusu içinde olan ve can sıkıntısından kurtulamayan bir ruhu vardır. Geçimini sağlamak zorunda olduğunda, yeteneklerinin işe yaramadığını gören şairin yaşamı yalnızlık, sıkıntı, huzursuzluk içinde ve varlığın gerçekliğini arayarak geçmiştir (Nalan Yılmaz).

Charles Baudelaire, ilk dönem Sembolizm sanatçıları önemli ölçüde etkisine alan, bireysel özgünlüğü olan Sembolizm şairlerindedir. Yaşam boyu ruhunu sürgünde gibi hissetmiş, içinde yaşadığı ortamı yadırgamış ve başka yerlerde bulunmanın hayalini kurmuştur. Yalnızlık duygusunun boğuntusundan kurtulamamış ve herkesten farklı olduğunu duyumsamıştır. Yoğun bir tinsel yaşamı olan Baudelaire,

kendi içsellğine dalmış, kendini sürekli sorgulayıp suçlamıştır. Yaşamın içinden faydalı yönleri eleyip kendi gerçekliğinde varolmayana doğru arayışa girmiştir. Ruhunu garip bulan Baudelaire kendi kendini tanıyamadığını ifade etmiştir. Ruhunun mutsuzluk getirdiğini hissettiği için her zaman acıyı kucaklamıştır. “Nerede olursa olsun yeter ki bu dünyanın dışında olsun” der (Nalan Yılmaz).

“Avare adam Baudelaire'in denemelerinde sözünü ettiği flaneur-işsiz, güçsüz gezen-olayları uzaktan gözlemleyen aydın bir kişidir. Kentte yaşar, yalnızdır, herhangi bir kuruma, düzene bağlı değildir. Politik bir kimliği yoktur. Düşünür, yürüyerek gezer, gözlemlerde bulunur. Toplumsallaşamayan bu melankolik aylak hüzünlü bir entelektüeldir. Baudelaire bu tanıma uyar. Bireysel, trajik yazgısıyla yeni bir tarz dehanın öncüsüdür” (Nalan Yılmaz).

Tüm bu yaşam felsefesinden anlaşılmaktadır ki Baudilere, bulunduğu çağın melankolisine ve umutsuzluğuna kapılmış, içine kapanmıştır. Bu ruh durumu, ruhun bedene hapis hayatı sürmüş olduğuna inanan Gnostik felsefeyi de anımsatmaktadır.

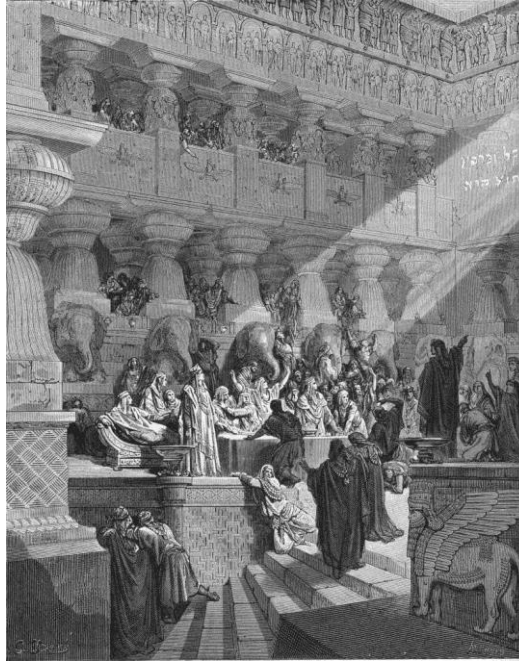
19. Yüzyıl Romantik - Sembolist filozof şair ve ressamlarının birbirlerinden ne denli etkilendikleri görülmektedir. Bu örneklere Romantik şairlerden: Edgar Allan Poe, Sembolist şairlerden: Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont, Mallarme, Filozoflardan; Schopenhauer'i, Ressamlardan; Caspar David Friedrich, Fernand Khnopff, Gustave Moreau, Arnold Böcklin, James Ensor vd. kötümser, melankolik ve kimisinde ölümü çağrıştıran yaklaşımlarıyla özdeşleştirmek olasıdır.

### **2.7.1. Gustave Dore (Fransa 1832-1883)**

19. Yüzyılda kitap resimlemeleri alanında damgasını vuran Dore, çok üretken bir gravür sanatçısıdır. Aynı zamanda illüstratör, heykeltıraş, ahşap ve çelik oymacısıdır. İlk çizimlerini on beş yaşlarında illüstratör olarak yapan sanatçı, Balzac, Rabelais, Milton, Dante, Edgar Allen Poe, Lord Byron gibi ünlü yazarların kitapları için gravürler yapmıştır. Oldukça popüler olan İngilizce İncil için resimleme yapmak için görevlendirilmiştir (wikiart.org). “*The Divine Comedy*”, “*Gargantua, and Pantagrue*”, “*The Rime of the Ancient Mariner*” gibi çok ünlü

klasiklere resimlemeler yapmıştır. Ludovico Ariosto'nun muhteşem epik şiiri, “*Orlando Furioso*”, Ariosto'nun şiir karmaları ile ortaçağ efsaneleri'nin “*King Arthur and Charlemagne*” ile birleştirilmiş uzun hikâyeleri, “*The conflict of Christian versus Moor*”un arka planı gibi birçok resimlemelerle dünyaca ünlenmiştir. Dore, eserlerinde insanlara eşsiz metafizik bir kasvet verir; ıssız topraklar, hayaletli kaleler, kompozisyonlarında düzenlediği muazzam savaş sahneleri karanlık bir Romantizmle donatılmıştır adeta. Cılız figürler şaşkına dönmüş bir haldedir, kadersiz bu aciz rehinelerin sahnelerinin fonunda; toplu mızrak dövüşleri, endişeli genç kızlar, kahramanca yürütülen işler ile akebinde romantik bir perde arası olur. Dore'nin coşkulu kaleminde mistik olaylar hayat bulur. Sanatçının akıllara kazınan resim yorumu, Ariosto için yaptığı anıtsal-tarihsel-mitolojik resminde olduğu gibi gölgeli bir mistisizm ile kaplanmıştır (goodreads.com).

“*Daniel Interpreting the Writing on the Wall*” (“Daniel, Duvardaki Yazıyı Tercüme Ediyor”) (Resim 50) isimli gravürde olay şöyle anlatılmaktadır: “Aynı saat içinde bir adamın parmakları belirdi, şamdanın karşısındaki duvarın sıvasına yazmaya başladı: “MENE, MENE, TEKEL, UPHARSIN” (Daniel 5:5, 25) Bu olay Kral Belşassar'ın verdiği Şölen'de geçmektedir ve İncil'e göre Tanrı, Belşassar'a bir ders vermek amaçlı duvara o yazıyı yazdırmıştır (christiananswers.net).



**Resim 50 Gustave Doré “Daniel Duvardaki Yazıyı Tercüme Ediyor”  
Gravür, 1866**

*Kaynak:* <http://www.victorianweb.org/art/illustration/dore/bible/19.html>

Gravürde (Resim 50) Yaratıcı'nın bir ders vermek için duvara yazdırdığı yazıda Yüce Tanrı:

Kral Belşassar'a bahşettiği Nebukadnessar krallığı, büyüklüğü, yüceliği görkemini sunduğu halde, "Tanrı'nın sağladığı büyüklük yüzünden bütün halklar, uluslar, her dilden insan ondan korkup" titrediği halde, Kralın gurura kapılıp saygısızlıkta direnmesi, Yüce Tanrı'nın kendisine sunduğu altından tabaklarla Kralın kendisinin, karıların, cariyelerin, soylu adamların onlarla şarap içmesi, görmeyen, duymayan, anlamayan altından, gümüşten, tunçtan, demirden, ağaçtan, taştan ilahları övmesi, Alçakgönüllüğü benimsememesi, bunun yerine göğün Rab'bine karşı kendisini yükseltmesi, Soluğunu elinde tutan, bütün yollarını gözeten Tanrı'yı ise yüceltmemesi" (Daniel 5:5, 25).

Bu sebeplerden Kral'a ders vermiş, insanlar arasından kovulmuş, görevi ve yüceliği elinden alınmıştır. Bu vahim olay Babil Saray'ında geçmektedir. Devasa kulelerden oluşan bir saray olan ve Asma Bahçeleri ile bilinen Babil, yaradılışla ilgili ayetlerin indirildiği kutsal bir bölgedir. Sarayın bu bölümünde Tanrı tarafından mucizevi bir şekilde aniden beliren o sihirli elin saray mekânında gerçekleşmesi, içinde bulunulan mekânın insanlar üzerindeki uhrevi etkisi ve mimari biçimlenişi Dore'nin anlatımsal gücü ile buluşmuştur.

### **2.7.2. Gustave Moreau (Fransa 1826-1898)**

Sembolistlerden Gustave Moreau'daki melankolik durumun temeli biraz daha farklıdır. Sanatçının gerçek yaşantısında karşı karşıya kaldığı gücünü kötüye kullanan annenin, Moreau'nun kafasındaki kadın simgesini baştan çıkarıcı, kötülüğe eğilimli ahlak bozucu bir varlık olarak imgeleme yerleştirmesine neden olmuştur.

Moreau, İncil, mitolojik ve putperest temaların yorumlanmasına odaklanmakta, popüler ve sıkça resimlenen ikonografiye yeni bir görüş getirmektedir. Ressam yan hikâyeleri ortaya çıkarıp ayırt edici özellikleri reddetmiştir. Orta Doğu'ya hiç gitmemiş olan sanatçı kurgusal olarak kendi hayali ile Oryantal dekorunu yaratmıştır. Başlıca ilham kaynağı, "zorlu ve acımasız bir güç kullanımını" hatırlatan Eski Ahit'tir (tur.worldtourismgroup.com).

“*The Apparition*” (“Hayalet”) (Resim 51) eserinde “Moreau, Vaftizci Yahya’nın kesik başını Salome’nin gözlerinde canlandırmıştır, hemde ne canlandırış, tıpkı fettan kızın istediği gibi. Oysa Mallarme, Cartique de Saint Jean’ında (Ermış Yuhanna’nın İlahisi) betimlemeyi ortadan kaldırır ve sözünü kafasının içindeki öznelikle özdeşleştirir” (Cassou 2006: 14).

Moreau’nun “*The Apparition*” (“Hayalet”) eserindeki Medusa, Floransa’da bulunan Benvenuto Cellini’nin yapmış olduğu Perseus’un elinde salladığı Medusa bronz heykelini (Loggia dei Lanzi 1545) akla getirmektedir. Moreau’nun bu resminde ele aldığı Herod Sarayı’nın mimarisinin doğrudan İspanya’daki Elhamra Sarayı’ndan ilham alınarak resmedildiği görülmektedir. Moreau’nun Oryantalizm’in etkisinde kalması, resimlerinde farklı unsur ve teknikleri (grataj, kesikler, vurgu) sentezlemesi sebebiyle yöntem olarak net bir Sembolist sayılmamaktadır (musee-orsay.fr) Renkler, ışık kullanımının üst merkez de yaydığı mistik atmosfer ve mimari öğeler birlikteliğinde mekânsal düzenleme, geleneksel bir ikonografiye yeni bir estetik kazandırmıştır (tur.worldtourismgroup.com).



**Resim 51 Gustave Moreau “Hayalet” 1876, Suluboya  
(72x106cm) Musée d'Orsay / Jean-Gilles Berizzi**

**Kaynak:** <https://www.artsy.net/artwork/gustave-moreau-the-apparition>

### 2.7.3. Max Klinger (Almanya 1857-1920)

Alman Sembolist ressam, Adolph von Menzel ve Francisco Goya'nın etkisinde kalmıştır ve zengin hayal gücünün ürünü olan eserler vermiştir. Klinger'in ustalığı, sıklıkla birçok karışık tekniği birlikte kullanmasıyla vurgulu hale gelmektedir. Bu nedenle, Gravür ve Oyma baskılarını Realistik ve aynı zamanda fantastik boyuta taşıması sürpriz değildir. Bu açıdan Sembolist ve Sürrealistleri çağrıştırmaktadır. Edvard Munch, Max Ernst, Giorgio de Chirico gibi sanatçılar Klinger'in kendine has bir sanatçı oluşuna öykünmüşlerdir.

*“Kim açıkça geçmişi görürse, aynı zamanda şimdiki ve kendi içini de görür”*(Max Klinger).

Max Klinger'in *The Glove* serisi 1878'de Klinger yirmi bir yaşındayken mürekkep çizimler olarak Berliner Kunstverein'de sergilenmiştir. Bu seri göz çarpıcı olmasının yanı sıra, sürekli olarak dönen bir dehşetin görselleridir. Buna rağmen oldukça durağan, keskin ve sabit resimlerdir. Kuşkusuz ki, artist Beardsley gibi bir sanatçının resimleri ancak pelin otu ya da esrar etkisinde bir halüsinasyon verebilir, fakat onlar da hareket etmezler. Elbette ki Klinger ile ilgili herşey uğursuz ya da Freudyan değildir. *“A life”* (Bir Yaşam) serisi bir kadının yazgısındaki sosyal meselelerine dikkat çeken bir farkındalık yaratmıştır. Klinger, Zola'nın birçok yazısını resimlemiştir (art-bin.com).

Klinger, renkli imajların gerçek bir realizm gerektirdiği ve yorumlamaya daha kapalı olduğu görüşünü savunmuştur. Buna karşılık gravürün, duyguları ve fantezileri daha çok yorumlamaya müsait olduğunu dile getirmiştir. Klinger'in on altı ayrı serisinden en ünlü olanı *“Vom Tade”* iki parçadan oluşmaktadır. İkinci bölümü (1898-1909) gece kabûslarını anlatmaktadır. *“The Plague”*(“Veba”) (Resim 52)





**Resim 52 Max Klinger "Veba"  
Vom Tode II' den bir Gravür (1898-1909)**

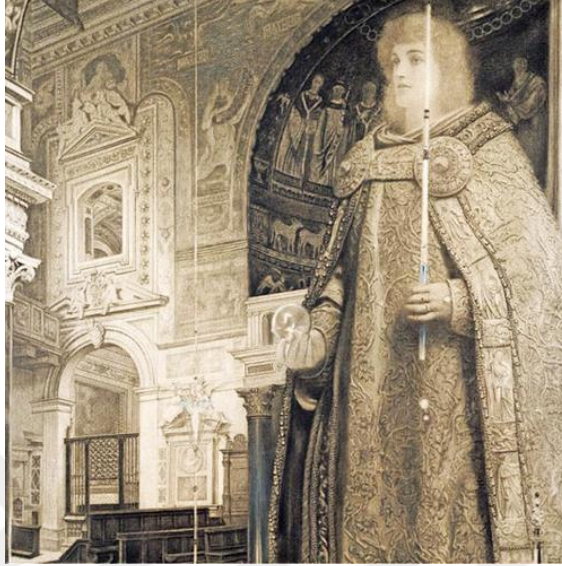
*Kaynak:* [https://artsandculture.google.com/asset/plague-pest/UQH\\_SlaqBJatNA?hl=tr](https://artsandculture.google.com/asset/plague-pest/UQH_SlaqBJatNA?hl=tr)

#### **2.7.4. Fernand Khnopff (Belçika 1858-1921)**

Belçika Sembolizm'inin en özgün ustası olarak bilenen ressam Heidelberg kökenli zengin bir ailenin çocuğudur. Çocukluğu, kendisini belli bir melankoliyle etkilemiş olan Bruges'te geçmiştir. Brüksel Güzel Sanatlar Akademisine girmiştir. Paris'te kaldığı dönemlerde Delacroix'e hayran kalmış ve Gustave Moreau'nun imgelem gücüne büyük bir ilgi duymuştur. Fakat üslubunu en etkileyen sanatçılar daha çok Önrafaelciler olmuştur. Sonraki süreçte, sanatçının kişiliğinde idealindeki hünsayı bulan Péladan, sanatçının dostu ve hayranı olmuş ve Khnopff'tan "*Son Kötülük*" isimli romanının kapağını yapmasını istemiştir. Sembolistlerin çevrelerine daha çok karışan sanatçı, tablolarında sfenks, düşlem, boş kentler gibi Sembolist yazarların temalarını işlemiştir (Cassou, 2006: 92,93).

Khnopff'un 1907 yılında yaptığı "*Requiem*" ("Ağıt") (Resim 53) isimli anıtsal nitelikteki eseri, sıradışı bir biçimde İtalyan stiline dışına çıkmaktadır. Bu sebeple sanatçı bu eseriyle akademik eğitimini unutmamış olduğunu belgeler niteliktedir. Çok zengin bir şekilde dekore edilmiş Trastevere'deki Santa Maria kilisesinin içini betimlediği çiziminde öne çıkan baş melek bir küreyi tutmaktadır ve detaylı bir şekilde işlenmiş bir kıyafetle gösterilmiştir. Meleğin sağında mücevher zincir gibi bir

şey aşağı doğru sallanmaktadır. Minicik bir melek mavi bir atmosfer içinde parıldamaktadır. Bu küçük mavi alan, hemen yanında sütundaki mavilik ve Baş meleğin elindeki asadaki mavi lekeler, resmi monokromun biraz dışına çıkaran unsurlar olmuştur (Fernand Khnopff: 19thc-artworldwide.org).



**Resim 53 Fernand Khnopff “Ağıt” 1907, Çizim**  
 Kaynak: <https://www.artbol.com/painting-artist/fernand-khnopff>

Khnopff’un Rosicrucian (Gül Haçlılar) sanatçıları arasındaki ortak tema Misticizmin sembolü olarak ‘Sfenks’dir. Materyalist dünyaya yönelik inanç Sfenks ile sembolik bir temsildir. Ressamların idealistik temellerini aktarmada girişimci bir rol oynar (Aurelio Madrid). Péladan’ın öğretileri büyük ölçüde Salon sergilerindeki ressamlar üzerinde etkiye sahiptir. Buna karşın yalnızca bu ressamlar değil, özellikle Schopenhauer’in felsefesi ve estetik üzerindeki çalışmaları da büyük ölçüde ressamları etkilemiştir. Schopenhauer’in anlayışı, estetik derinliklere daldığında: “Kişi artık algılayıcıyı algıdan ayrı tutamaz” ifadesiyle Péladan’ın sanatından etkilendiğini anlamak için güzel bir örnek oluşturur (peladan.net).

### 2.7.5. James Ensor (Belçika 1860-1949)

Kendisini yakından tanıyanlar, Ensor'un anısını, babasının kabuklu hayvan dükkânının üzerinde bulunan Ostende'deki (Belçika) atölyesine bağlamaktadır:

“Bebek ve fetişlerden oluşan elden düşme bir eşya panayırı, *İsa'nın Brüksel'e Girişi*'nin kaynaşan kalabalığını çevreliyordu” (Cassou, 2006: 73).

Ensor'un gönül gözüyle görme kabiliyeti kendi yorumuyla; “beşiğinde yattığı sırada, denize bakan açık pencereden büyük bir deniz kuşunun odaya girerek beşiğe çarpmasıyla başlamıştı. Ressamın imgelem gücünü besleyen öğelere, aile dükkânının deniz kabuklarını ve tavanarasına atılmış maskeleri ekleyebiliriz” (Cassou, 2006: 74).

1880'lerin sonlarına doğru gerçekleştirdiği yapıtlarında alışılmamış görüntülere, beklenmedik ve gerçeküstü konulara yönelmiştir. Grotesk bakış açısıyla tasvir ettiği insanlar, hayaletler, biçimsiz ve ürkütücü yaratıklar, cadılar, palyaçolar, karnaval maskeleri, iskeletler gibi mistik ve simgesel anlam taşıyan çalışmaları konu edinmiştir.

“*İskeletlerin Isınması*”(Resim 54)'de, Bir sobanın etrafında, ön planda kıyafetli üç iskelet vardır. Çevresinde buldukları sobanın izleyiciye göre cephe yüzeyinde “Pas de feu en trouverez vous demain?” (Ateş Yok, Yarın bulabilir misin?) yazılıdır. Tabloda ki iskeletlerin çevresinde resim paleti, fırça, violin ve lamba vardır. Ensor burada müzik, resim ve edebiyata gönderme yapmaktadır. Öyleyse, olası ima, sanatsal ilhamın ya da onu destekleyen patronajın sona ermesidir. Bir sanatçının stüdyosunda iskeletlerin kendilerini ısıtma tasviri, popüler bir Ortaçağ ve erken Rönesans resimli baskılarını anlatan “Ölüm Dansı”nın bir skeçine benzemektedir; Her baskı bir iskeletin portresini, belirli bir mesleği ya da sosyal statüyü işaret etmektedir. Bir “boşunalık”, “dünyanın gelip geçiciliği” gibi anlamlar yükleyerek, alegorik bir yorumla tasvir edilmiştir (artsandculture.google.com).

Dahası bu tablo da ayrıca, X-radyografileri araştırmaları sonucunda, tasvir edilen resmin alt katmanında, Ensor'un muhtemelen 1883'ten önce yaptığı bir başka resmi; genç bir kızın büst uzunluğundaki portresini açığa çıkarmıştır. Ensor'un daha önce kullandığı bir tuvali tekrar kullanması, 1889'daki kendi zor ekonomik durumunu da kanıtlar niteliktedir (artsandculture.google.com).



**Resim 54 James Ensor “İskeletlerin Isınması” 1889, Tüyb  
(74.8x60cm) Kimbell Art Foundation, Fort Worth**

*Kaynak:* <https://fineartamerica.com/featured/skeletons-warming-themselves-james-ensor.html?product=art-print>

#### **2.7.6. Paul Gauguin (Fransa 1848-1903)**

Fransız Ressam, İzlenimcilik, Ard İzlenimcilik, İkelcilik, Sentetizm, Sembolizm Modern Sanat akımlarına dâhil olan eserler vermiştir. "Resim sulh ve sükûn demektir. Hareket ifade eden her şeyi silkip atmalı, konuyu statik hale getirmeli" demiştir. “Bu sözler Paul Gauguin’in hem Mısır sanatına, hem de Baudelaire'e olan eğilimini gösterir. Paul Gauguin, ömrü boyunca tabiat karşısında sehpa kurmadı, bütün resimlerini hayal gücüyle yaptı. Ona göre bir sanatçı, ancak kendi kendine yeni bir dünya yaratabilen insandı. Böylece, Verlaine ve arkadaşları gibi, sembolist görüşünü açıklamış oluyordu” (hürriyet.com).

1891’de içindeki macera tutkusuyla, Tahiti’ye giden sanatçı Papeete’de, adanın iç bölgesindeki Mataeis köyüne çekilerek, orada on üç yaşında bir yerli kızı ile basit bir kulübede yaşamaya başlamıştır. "Ia Orana Maria" ile "Arearea" bu devrin eserleridir. İlk resim hristiyan yerlilerin din inancını sembolize eden bir konudur. Gauguin, bu medeniyetten uzak bölgede çok mutludur. Fakat hikâyenin sonu hazindir, parası biter ve hastalanmıştır. 1893 yılında tekrar Paris'e dönmek zorunda kalmıştır.

Bu defa sanatçının umduğunun aksine, kendisine karşı anlayış gösteren Güzel Sanatlar Bakanı değişmiş, halefi ise, resimlere bakmak ihtiyacını bile duymamıştır. Tahiti'de büyük bir aşkla yaptığı resimlerini hiç fiyatına satmıştır (hürriyet.com).

Gauguin, “*Tahiti Kralı Pomare V'nin Ölümü*” (Resim 55) neredeyse hazırlıksız, rastgele bir şekilde yaptığı bu şaşkırtıcı ‘başı kesilmiş insan kafasını’ içeren bu tablosunu erken 1890’larda Polinezya’ya ilk geldiği sıralarda yapmıştır. Tahiti Kralı Pomare V’nin ölümü, Gauguin’in Tahiti’ye varışının hemen öncesinde gerçekleşmiştir. Giyotinle özel bir infaza tanık olunması sebebiyle kasvetli bir meselenin konu edildiği bu resimde Gauguin, tablonun sol üst köşesine Tahiti dilinde bazı kelimeler eklemiştir: “Arii” ve “Matamoe” İlk kelimenin anlamı “soylu” ikincisinin ise “Uyuyan gözler” anlamındadır. Bunlar “ölüm”ü ifade eden imalardır. Kesilmiş insan kafasındaki kavram rütüel olarak, iç mekânda bir formalite eşliğinde, hükümdarın kötü bir durumda oluşunu abartılı bir biçimde sergilemeyi amaçlamaktadır. Fon ise varlıklı, üzgün yüzlü figürlerle desteklenmiştir. Ancak bu, Pomare V’in cenaze töreni ile birebir gerçek fikir vermemiştir çünkü gerçekte vücut kesilmemiştir (getty.edu).



**Resim 55 Paul Gauguin “Arii Matamoe” (“Kraliyet Sonu”) Tahiti, 1892  
Kaba kumaş üzerine Yağlıboya, (45.1x74.3cm)**

*Kaynak:* <http://www.getty.edu/art/collection/objects/243174/paul-gauguin-arii-matamoe-the-royal-end-french-1892/>

Resminde parlak kırmızılar, sarılar ve pembeler, yumuşatılmış kahverengiler ve morlar ile birlikte sıralanarak tropikal bir duyarlılığı çağrıştırmıştır. Kaba çuval benzeri tuval, egzotik “Primitivizm”i de ima etmektedir. Gauguin, kolaj resimleme kitabı “Noa Noa”ya Tahiti’ye ilk seyahatinden sonra başlamıştır. Sanatçı bu tablonun

kopyasına sahiptir ve Şu yorumu yapmıştır: “Pomare’nin lm, Avrupa kolonyalizmi sebebiyle yerli kültürün kaybının bir metaforudur”(getty.edu).

## 2.8. Bir Geleneğin ağrısı Yeni Sanat Hareketleri: “Art Nouveau ve Arts&Crafts”

Art Nouveau, 19. Yüzyıl’ın (1880-1910) ikinci yarısında Avrupa’da ağrılıklı olarak iç mimarlık ve mobilya tasarımı alanında gelişim göstermiştir. Daha sonra ilk kez 1880’lerin başında İngiltere’de dokuma ve kitap resmi alanında ortaya çıkmıştır. Temel estetik prensiplerini William Blake’in yapıtlarındaki kıvrımlı çizgiler, Aubrey Beardsley’in estetik anlayışı, John Ruskin’in kuramları ve William Morris’in Arts and Crafts hareketinin etkilerinden almıştır. Art Nouveau hareketi, 19. Yüzyıl Eklektisizm’ine (Seçmecilik) karşı olarak gelişmiştir. Sanayi devriminin yarattığı endüstriyel geliŐimde sanatı öldüren monotonluğa karşılık olarak, bireyci, estetik ve romantik yaklaşımları esas almışlardır. Doğal bitkiler, söğüt yaprakları, böcek kanatları, belli belirsiz-hafif-uçuşan yumuşak kıvrırcık saçlı kadınsı figürler, bedenden aşağı akıyor gibi duran giysiler, duysumsal çizgiler eşliğinde, doğanın detaylarından kesitler alıp uzatarak, incelterek ya da stilize ederek asimetrik düzenli kompozisyonlar eşliğinde kullanmışlardır (Eczacıbaşı, 1997:141,142). Alman ve kuzey üslubunun yansımasını, Barcelona’da mimar Gaudi’nin bitki yapraklarıyla donatılmış binaları açıkça göstermektedir. Picasso’nun ilk desenleri, Münih’teki Jugend dergisinden ilham alınan isimle yayımlanmaya başlanmıştır (Güvemli, 2007).

“En tanınmış sanatçılardan biri, Aubrey Beardsley’dir. Özellikle bu sanatçının tüm dünya sanatlarına etkisi oldu. Nabi ressamlarıyla PontAven Okulu mensupları, hatta bir kısım Fauve’lar ve bu arada Matisse, açıkça bu akımın izlerini gösterirler” (Güvemli, 2007).

1883’te “*Wren’in Kent Kiliseleri*” adlı kitabın kapağında ilk kez kullanılan ince uzun eğriler daha sonra mobilya ve dokumalarda gözükmüŐtür. Art Nouveau başlangıçta yüzey bezeme sanatı olarak baş gösterse de daha sonra içeriden dışarıya doğru biçimlendirilmiş planın mekânsal biimleniŐine yenilik getirmişlerdir. Akımın mimari ve resim birlikteliği açısından İsviçre’deki en önemli temsilcisi eşi Margaret

McDonald ile birlikte Mackintosh olmuştur. 1890'larda Belçika'da da yayılmaya başlayan Art Nouveau, James Ensor ve Henry Van de Velde'nin üyeleri olduğu *Yirmiler Grubu* ile tanınmıştır. 1896'da Art Nouveau Galerisi'nin Bing isimli bir tüccar tarafından açılmasıyla, ilk olarak Munch'un eserlerini sergilenmiştir. Akımın en verimli kaynakları Barcelona, Viyana ve Münih'tir (Eczacıbaşı, 1997: 141,142).

Akımın diğer önemli temsilcileri arasında; Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Otto Eckman, gibi sanatçılar da yer almaktadır. Bu hareket I. Dünya savaşının başlamasıyla etkinliğini yitirmiştir. 1925 dolaylarında ortaya çıkan Art Deco bezeme hareketine ise esin kaynağı olmuştur (Eczacıbaşı, 1997: 141,142). Toplumda yeni bir üslup yaratarak bu hareketi yaygınlaştırma gayretleri, günlük yaşam stillerini de ciddi anlamda etkilemiştir. Bu nedenle temeli köklü bir girişim gibi görünse de bir Burjuva hareketi olarak sınırlı kalmıştır.

Art Nouveau'nun bir uzantısı olan Arts&Crafts, 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısında İngiltere'de William Morris öncülüğünde kurulmuştur. Morris, Endüstri Devrimi sonrası fabrika seri üretimlerinin zevksiz, alt yapısı olmayan tasarım üretimlerine karşılık, el emeğinin üstünlüğünü vurgulayarak, el işçiliğini ve zanaatçılığı yeniden canlandırma girişiminde bulunmuş, Ortaçağ geleneklerine dönülerek geri kazanılabileceğini savunmuştur. Çalışan sınıfın estetik zevkinin gelişeceğini düşünmüş bunun getirisi olarak ta sosyalist bir düzeni olanaklı kılacağına inanmıştır. "N. PEVSNER'e göre Morris, bireysel dehanın küçük bir grup için yarattığı sanat yapıtını küçük görerek, herkesi, sanatın yalnızca "herkes tarafından paylaşılyorsa" önemli olacağı ilkesine inandırmaya çalışmıştır. Ancak Morris'in önemli bir çelişkisi de; bir yandan işçi sınıfını savunurken diğer yandan iş adamlığına devam etmesi ve şirketinde kar paylaşımına gitmemesidir (Eczacıbaşı, 1997: 143).

Art Nouveau'da değinilen Ruskin'in kuramları ve endüstrileşmeye karşı düşüncelerinden etkilenen Morris, yazı ve uygulamalar eşliğinde Oxford'da aydın çevrelerle bir araya gelmiştir. Morris bunun üzerine Edward Burne Jones ile bir araya gelmiş 1857'de Oxford Birliği binasının fresklerini yapmayı üstlenmiş aynı zamanda mobilya tasarımına başlamıştır. 1859'da yaptırdığı "Kırmızı Ev" ise bu düşüncelerinin uygulamaya dönüştüğü ilk eserdir.

Art Nouveau, Japon baskıları, Ön Rafaelciler, Fransız Sembolistleri ve Oryantalizm gibi akımlardan etkilenmiştir.

“Henüz yeterince Sembolist olmayan ve resimleyici niteliği hala ağır basan Gustave Moreau”nun (Cassou, 2006: 14) 1876’da yaptığı “*Hayalet*”(1876) resminin bir versiyonu da; saf bir Sembolist’ten öte dekoratif öge ve mekânsal kullanımdaki motif, işçilik, yalın, belirsiz, çizgisel üslup olarak izleyiciye aynı zamanda “Art Nouveau” ve “Arts and Crafts” üslubundan etkilendiğini gözler önüne sermektedir.

### 2.8.1. William Morris (İngiltere 1834-1996)

Endüstriyel kütle üretimine şiddetle karşı çıkan William Morris, endüstrileşmenin kirlilik, düşük kalite gibi olumsuz sonuçlarına karşı çıkmıştır. Tarihselciliğin dekoratif aşırılığına karşı, doğal süslemeleri, malzemeleri ve net yapısal formları öne sürmüştür. Duvar kâğıdı motiflerinde Morris doğaya ve el işçiliğine dönüşü savunmuştur. Morris’in tasarım uygulamaları “*Red House*”(1859) ile başlamış bu projeye birlikte Morris&Co. 1861’de mobilya parçaları, doğal boyanmış giysi, desenli çiniler gibi üretimlerle hayata geçmiştir. Morris ile filozof, sanatçı dostlarının birlikte ortaya koydukları teoriler, 1888’de kurulan “Arts & Crafts” topluluğu gibi sanatsal loncalar için bir model olmuştur (Sağocak, 2003).

Art Nouveau ve Arts and Crafts hareketleriyle Morris’in başlattığı endüstriyel dejenerasyona karşıt olarak geliştirilmiş bu hareket, sanat ve zanaatlarda kapsamlı bir reformun hayalini kuruyordu. Onlar, ucuz seri üretimin yerini, dürüst ve anlamlı olan el işçiliğinin almasını istiyorlardı. Böylelikle el emeği yeniden gündeme gelip değer kazanmıştır fakat el emeği ürünün endüstriyel ürünlere göre çok daha pahalı olması bu hareketleri mağlup etmiştir (Karagöz, 2007).

Ruskin ve Morris, Ortaçağ estetiğine dönüşün estetik ve gereklilik kavramı çatısında buluşturulup insanlığa yararlı ve işlevsel hale getirilmesini amaçlıyordu. Bu sanatçılar, yeni bir tasarım anlayışı getirecek ve malzemelerin sunduğu olanakları yepyeni bir bakış açısıyla ele alacak “Yeni Sanat”ın özlemini çekiyorlardı. Her ne kadar ilk başlarda bu harekete destek verip onaylayanlar olduysa da daha sonra birçok sanatçı bunun imkansızlığını anlamıştır.

Morris 19. Yüzyıl gelişmelerine karşı hassas bir yönelim içindeydi. Teknolojik gelişmelere kayıtsız kalmamıştı ve Lindsey Smith’in kaleme aldığı “*Victoryan*



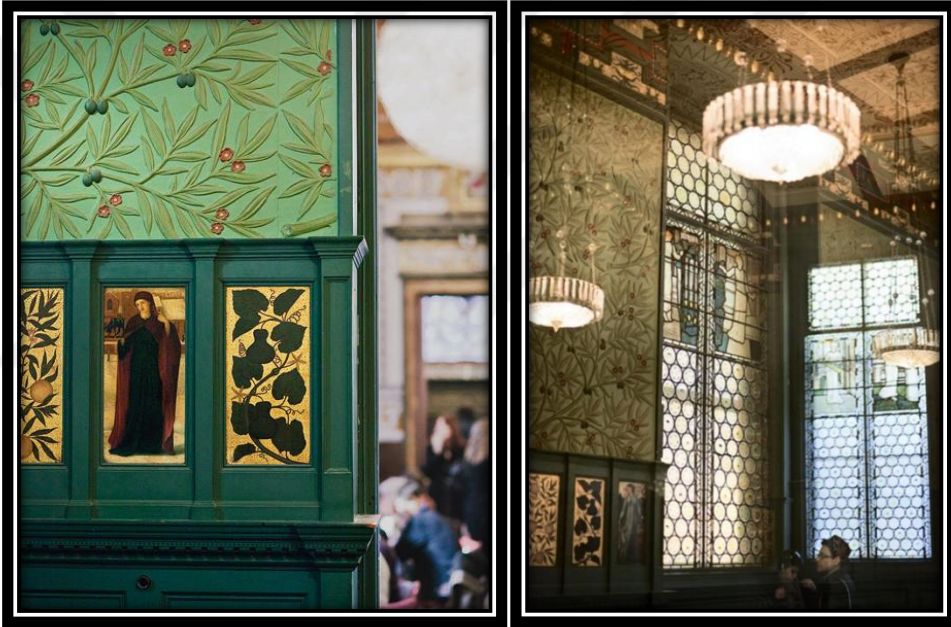
*Fotoğrafi, Tabloları ve Şiirleri*” kitabında, Viktorya dönemi edebiyatı, resim ve fotoğrafçılık arasındaki kesişmeleri araştırmıştır. Lindsay Smith, 19. Yüzyıl’ın ortalarındaki gelişmelerin bir başlangıç noktası olan ‘görme ve algılama’daki sürecin tam manasıyla anlaşılmasına yönelik yaygın bir arzuyu mercek altına almıştır. Bu araştırma sahası; William Morris'in erken dönem şiirinde, John Ruskin'in estetik teorisinde, Ön Rafaelitlerin resimlerinde ve fotografik tekniğin baskı birleşiminde ortaya çıkmıştır. 19. Yüzyıl kültüründe kameranın yeni varlığının, sadece bakış açısını dönüştürmekle kalmayıp, aynı zamanda önemli sosyal, estetik ve felsefi kategorileri de etkilediğini gösteriyordu. Fotografik söylemin inceliklerini keşfederek, Ruskin ve Morris'in daha önceki Kartezyen perspektif vizyon modelinin eleştirilerini nasıl ürettiğini Smith bu kitapta bizlere göstermektedir (bookdepository.com).

William Morris, “*Morris, Marshall, Faulkner & Co.*” isimli şirkette görev almıştır. Yaptığı çalışmalardan bir tanesi Güney Kensington Müzesi’dir. Bu müze, günümüzde “*Victoria and Albert Museum*” olarak adlandırılmaktadır. Morris’in yaptığı işler 20. Yüzyıl’da ‘moda’ olmuştur ve 1862’den sonra Uluslararası Sergi’de talep görmüş ve Victoria Albert tarafından keşfedilmiştir. Morris’in şirketi, Müzenin Batı Yemek Odası’nı dekore etmek üzere yiyecek içecek hizmeti verilmesi amacıyla kiralanmıştır. Morris, bu oda için sakinleştirici ve zevkli mavi, yeşil ve altın rengi bir renk seçimi yapmıştır. Duvarların ve tavanın her santimini, yapraklar, çiçekler ve doğal elemanlar kullanarak organik desenlerle kaplattırılmıştır. Oda en yalın isimle “*Yeşil Yemek Odası*” (Resim 56) olarak tanınmıştır. Yeşil Yemek Odası, Morris’in ortaçağ tarzı ve doğal dünya için tasarımcı olarak tutkularını temsil etmektedir (William Morris and the V&A).

“Özellikle desenlerdeki aşırı detaycılığın, odayı büyüleyici bir şekilde kapladığını düşünüyorum bunların el ile yapıldığını düşünmek zor” (William Morris and the V&A).



**Resim 56 William Morris “Yeşil Oda” (The Green Room) Victoria and Albert’s Museum Londra/İngiltere**



**Resim 56 Detay**

*Kaynak:* <https://www.telerama.fr/scenes/william-morris-qui-fit-eclorre-la-beaute-dans-l-angleterre-victorienne,74662.php>

### **2.8.2. Alphonse Mucha (Çekya 1860-1939)**

Art Nouveau’nun cinselliği saklı tutulmuş, ürkütücü duruşlar sergileyen hastalıklı görünümlü kadınlarından oldukça uzak bir estetik yönelimi vardır. Kadının estetik biçimlerine hizmet edecek biçimde kıvrımlar, keskin konturlar kullanan sanatçı, kadın güzelliğinin tüm detaylarının ayırımında olmuş ve onları uçşan saç

telleri, ağır kapaklı gözleri ve dolgun dudaklarıyla resmetmiştir. Mucha'nın eserlerinde Dante Gabriel Rossetti'nin eserlerinin etkisi görülmektedir (oggusto.com, hekimcebakis.org ve istanbulsanatevi.com).

Mucha, “sadece içten gelen ruhsal mesajı ileten stilize edilen formlar” olduğunu ifade etmiş ve Spiritüalizme ilgi duymuştur, uyku, ölüm, gerçek dışılık, düşsellik efsaneler ve fantastik konulara ilgi duymuş ve Simgencilik akımı ile yakından ilgilenmiştir. Afiş, poster, mücevher, takvim, mozaik panoları, endüstri ürünleri etiketleri, duvar kâğıtları, tiyatro setleri gibi farklı alanlarda tasarımları vardır (oggusto.com ve hekimcebakis.org).



**Resim 57 Alphonse Mucha “Mevsimler” 1896 (1400x790)**

*Kaynak:* <http://matinlumineux.blogspot.com/2017/09/alphons-mucha-1860-1939.html>

1895 yılında, Mucha'nın posterlerini basan Champenois firması 1896'da Mucha'nın ilk dekoratif panosu olan “Mevsimler”i (Resim 57) yayımlamıştır. Panoda, mevsimler kadınların ruh durumuyla paralel olarak baharın masumiyeti, yazın sevinci, sonbaharın bereketi ve kış soğuğunun kasvetini simgelemektedir. Neoklasik tarzda giyinmiş zarif kadın figürleri, başlarındaki haleye dönüşen çiçekler ile süzülerek ayakta durmaktadır (hekimcebakis.org). Mevsimleri sembolize eden kadın duruşları, dekoratif süslemeler eşliğinde quadriptik (dörtlü) sistemde dizilmiştir ve Mucha'nın diğer quadriptik eserleri gibi mekanı etkisi altına almış; eser ile sergilendiği mekan arasında bütünlük oluşturmasına yardımcı olmuştur.

### 2.8.3. Margaret Macdonald (İngiltere 1864-1933) ve Charles Rennie Mackintosh (İngiltere 1868-1928)

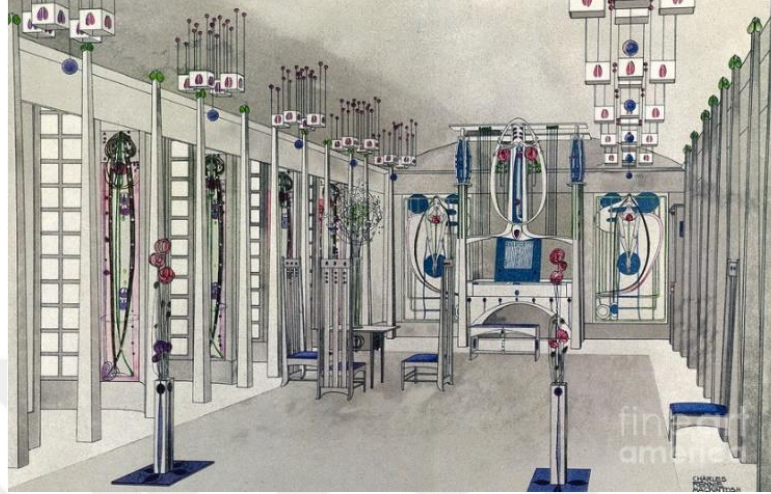
Margaret Macdonald, Art Nouveau Hareketinde son derece önemli bir sanatçı sayılmaktadır. Büyük ölçüde beyaz gesso paneller tasarlamıştır ve ayrıca metal işi tasarımcısı olarak tanınmaktadır. (Resim 58) “*Summer Panel*” (“Yaz Paneli”) Margaret Macdonald tarafından yapılmıştır. Art Nouveau’yu temsil eden kadın figürü ve dört bebek, mevsimin verimliliğini ve yeşilliğini temsil eden alegorik bir eserdir. Panel büyük olasılıkla Dunglass Castle'daki salonda artık kaybolmuş olan bir May Day dekorasyonu ve Charles Rennie Mackintosh tarafından tasarlanan mobilya ve aksesuarlarla birlikte sergilenmiştir. Dunglass Kalesi, Margaret ve Frances'ın erkek kardeşi olan Glasgow avukatı Charles Macdonald'ın eviydi (nms.ac.uk).



**Resim 58 Margaret Macdonald Mackintosh “Yaz Paneli” 1904,  
Beyaz tahta ve Gesso, Glasgow**

*Kaynak:* <https://www.nms.ac.uk/margaretmacdonald>

Ayrıca Margaret Macdonald ve Charles Rennie Mackintosh'un ortak eseri olan "Design For A Music Room With Panels" ("Bir Müzik Odası için Panelli Çalışma") (Resim 59) isimli çalışma, Margaret Macdonald Mackintosh tarafından tasarlanmış ve eşi Charles Rennie Mackintosh tarafından resmedilmiştir.



**Resim 59 Tasarım: Margaret Macdonald Mackintosh Resimleme: Charles Rennie Mackintosh "Design For A Music Room With Panels"**

**Kaynak:** <https://fineartamerica.com/featured/design-for-a-music-room-with-panels-by-margaret-macdonald-mackintosh-charles-rennie-mackintosh.html>

## 2.9. Danimarka'lı Ressamlar ve "Kopenhagen Enteriyör Okulu"

Peter Wilhelm Ilsted, Carl Holsøe, Wilhelm Hammershøi, erken 20. Yüzyıl Danimarka sanatının öncüleri olmuşlardır. Bu üç artist 1890 yılı dolaylarında "Özgür Sergi" başlığı altında ilerici bir sanat cemiyeti yaratmışlardır. Danimarkalı bu üçlünün çalışmaları, sükûnet dolu bir yaşamın düzenini ve dinginliğini yansıtmaktadır. Bu bağlamda, Vermeer'in çalışmalarını anımsatır. Üçlü ismin çalışmaları daha sonra "Kopenhagen Enteriyör Okulu" olarak anılmıştır. Bu iç mekânlar izleyicide mistik bir sakinlik duygusu uyandırmaktadır. Düzenli odalar genellikle arkadan izlenmektedir. Bundan ötürü bu mistisizm mekânın gerçekten bir sükûnet mi yoksa bilinmeyen bir muammaya mı gebe olduğunu izleyiciye sorgulatmaktadır. Ilsted'in yaşamın içinden sahnelerin aksine, Hammershøi'nin çalışmalarında yaşamdan kayıtsız uzak ve soğuk bir atmosfer vardır. Buna karşın, Hammershøi'nin erken dönem resimleri, James Tissot'u anımsatır. Hammershøi'nin çalışmaları tam

anlamıyla Danimarka resmini yansıtır. Ilsted, Hammershøi ve Holsøe'nin sessiz odaları, yumuşak gün ışığı kullanması ve genellikle iç mekânda tek figüre odaklanmaları, sınırlı renk tercihleri ve donuk tonları sebebiyle gün ışığının her bir yüzeye nasıl yansıdığını ve her birinin nasıl farklı dokular yarattığını gözlemlememizi sağlar. İzleyicilerinden bazıları bu tasvirleri sıcak ve güçlü bir etkide güzel bulur, bazıları ise resimlerdeki kadınların yalnız yaşadığını ve bekleyiş içinde olduğunu düşünür (studyindenmark.dk).

### 2.9.1. Wilhelm Hammershøi (Danimarka 1864-1916)

Sanatçının çalışmaları, yalnızlık, bireysellik ve izole olarak hayattan yabancılaşmasına rağmen, inceden bir hassasiyet ve sükûnet içinde derin bir tasavvur barındırır. Bu özelliklerinden ötürü, sanatçı geniş çapta çağdaş ve çizgi ötesi bir sanat kesimini cezbetmeyi başarabilmiştir. Kuşkusuz yeni nesil sanatseverler tarafından sıklıkla 'keşfedilmiş' Danimarkalı tek sanatçı olmuştur. Daima farklı, bireyci tavrıyla Danimarka sanatında, çağdaşları arasında anıtsal bir figür gibi yükselmiştir. Gerçekten denkleri olmamıştır.

Bu kaniya göre uluslararası tüm Danimarkalı artistler, senelerden beri şüphesiz Danimarka sanat tarihinin temelini oluşturmaktadır ve Hammershøi'nin sanatını kavrayabilmemize katkıda bulunmaktadır. Hammershøi'nin bakış açısında yine de böylesi bir kavrayışın kısıtlayıcı bir etkisi de olabilir. Şuradan da anlaşılmaktadır; Sanatçı, eserlerine yapılan bu ifadelerden hoşlanmamaktadır. Sanat ilhamının kaynağını, bu tip yorumlamalara emanet etmekten oldukça kaçınmaktadır. Buna ek olarak, Hammershøi'nin sanat tarihçilerinden farzetmelerini istediği şey; 'ne kendi sanatı ile birebir ilgilendiği, ne de kendisinin gün içerisinde kendi sanatından ilham aldığı' yönündedir. Bu açıklamadan net bir şekilde anlaşılan; sanatçı, sanat eleştirmenleri ya da sanat tarihçilerine bilgi vermekten apaçık çekince duymasıdır. Böylelikle kendisi ve kendisiyle birlikte aynı şekilde çalışan çağdaşlarının eserleri üzerinde tartışılmasına da dolaylı olarak engel olmaktadır. Bu duruma istisnai olarak yalnızca Amerikalı ressam Whistler, Hammershøi ile aktif bir şekilde iletişim kurabilmiştir. Fakat sanatçı yine de tesir edilmesinden ve direkt iletişim kurmakta direnmiştir (smk.dk ve danimarkakultur.com).



**Resim 60 Wilhelm Hammershøi "Strandgade 30' da Ay Işığı" 1900-1906  
Tüyb (41x51.1cm)**

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/441933>

"Yapay Işıқта İç Mekân" (Resim 61) çalışması incelendiğinde; Masa üzerinde duran iki mum belki basmakalıp gibi gözükebilir. Fakat Hammershøi, bu konuyu bir çeşit boşluk hissi ile gizlemek amacındadır. Donuk bir saygınlıkta da olsa, bu durum sanatçıyı daha da güçlü kılar. Seküler mum ışığının aydınlatması, izleyiciye kısıtlı bir görüş alanı sunar ve belki de hiç cevaplanamayacak birçok soruyu gündeme getirir. Tabloda, oturlan yerlerin kadrardan atılması ve resmin yan taraflarındaki sert gölgeler, mekânın nasıl bir yer olduğunu net bir şekilde tasavvur etmeye engel teşkil eder (metabunker.dk).

Sağ taraftan kaçan çizgiler, orada bir köşe olup olmadığını izleyiciye sorgulattırır. Acaba bir delik gibi bir boşluk ya da bir dolap gibi bir şey içinden mi bu sahneye bakılıyordur yoksa bu görüntü gerçek değil de optik bir ayna yansıması mıdır sorularını akla getirir. İşte bu devrede Hammershøi', psikolojik huzursuzlukları hatırlatmasıyla Kafka'yı akla getirir. Ayrıca enteresan bir şekilde 'patchwork' tarzı fırça darbeleriyle de, gelecekte doğacak olan Kübizm akımı öncüleri Picasso ve Braque'ın radikal yenilikçi önermelerini düşündürür. Picasso'nun "*Still Life with Chair-Caning*" (1912) isimli çalışması ile zihinsel olarak tasarlanmış uzayı tasvir ettiği kolajı ile bağlantı kurulabilir (metabunker.dk).



**Resim 61 Wilhelm Hammershøi “Yapay Işıktaki İç Mekân” 1909  
Tüyb, (60x82.2cm)**

*Kaynak:* [http://www.metabunker.dk/wp-content/uploads/hammershoi\\_candles.jpg](http://www.metabunker.dk/wp-content/uploads/hammershoi_candles.jpg)

### **2.9.2. Peter Wilhelm Ilsted (Danimarka 1861-1933)**

Danimarkalı Enteriyör ressamlarının üyelerinden biri olan Ilsted, Hammershøi'nin kayınbiraderidir. Ilsted, eniştesi Hammershøi ve yakın arkadaşı Holsøe'nin çalışmalarının etkisi altında kalmıştır. Bunun sonucu olarak, enteriyör sahnelerinde geniş çapta tanınmıştır. Eserlerinde kendi evini ve ailesini konu edinen Ilsted, yemek hazırlayan figürler, yemek odası, figürlü ya da figürsüz konuk ağırlama odaları gibi konular resmetmiştir. Fakat daima vurgu ışık ve ışığın etkileşimleri üzerine olmuştur (Emmanuel Bénézit).

Ilsted'in ünlü tabloları “*Gün Işığı ve Sessiz Odalar*” gün ışığının anlık etkisinin yansıtıldığı hassas renk kullanımıyla yapılmıştır. Yakın aile ilişkileri dolayısıyla ile ilgili olarak Ilsted, Hammershøi'nin gün ışığının yumuşak ton geçişlerini ustalıklı uygulamasından etkilenmiştir. Fakat Hammershøi'nin odalarında bir yaşanmamışlık, yalnızlık, terkedilmişlik hissi alırken, Ilsted'in odalarında, içinde yaşanan bir ev, sıcak ve hayatın içinden bir atmosfer net bir şekilde hissedilir (smk.dk ve danimarkakultur.com).





**Resim 62 Peter Vilhelm Ilsted “İç Mekânda Okuyan Kız”  
1908, Tüyb**

*Kaynak:* <https://weissnichtwielang.tumblr.com/image/39562474631>

### 2.9.3. Carl Vilhelm Holsøe (Danimarka 1863-1935)

Holsøe, تنها iç mekân tasvirleriyle ünlenmiştir. Durgunluğu ifade eden mekânlarında zamansızlık ve sessizlik hâkimdir. Resimleri sanatçının iç bakışını temsil eder. Holsøe'nin resimlerindeki figürler derin bir düşünceye dalmış halde kendi hayal dünyaları içindedirler. Bu tarzıyla Vermeer'i hatırlatır; Doğal ışığı direk ve aynı zamanda yansımali bir şekilde kullanmıştır (geni.com). Holsøe, ışığı parlak bir şekilde kullanarak atmosferik yerel İskandinav ışığını yakalamış ve uhrevi bir etki vermiştir.

Hammershøi ve Holsøe domestik enteriyör görüntüleri ile şüphesiz birbirlerini etkilemişlerdir. “Danimarkalı ressamalarda yükselen endüstriye ve profesyonel yaşamın neden olduğu olumsuz etkilere karşı iç mekânlara sığınma arzusunda bir kaçış iması sezilmektedir” (Patricia Berman). Yazıktır ki, Holsøe'nin çalışmaları Hammershøi'nin çalışmalarının gölgesinde kalmış gibidir.

“Holsøe'nin renklendirmesi karakteristik bir ya da daha çok figürden oluşmasına rağmen, daha etkisizdir. Hammershøi'nin ifadeciliğine oranla Holsøe'nin çalışmaları daha duygusuz ve daha az yaratıcıdır” (Vera Rasmussen). Holsøe'nin

formlar ve nesnelerin güzellikleriyle ilgili ustalığı, karakteristik tavan yüksekliği olan odaları, kızıl kahverengi mobilyaları; Alman üstadlar ile mukayese edilebilir.



**Resim 63 Carl Vilhelm Holsøe “Pencere Yanında Beklerken”  
Tüyb**

*Kaynak:* <https://www.paintingstar.com/item-waiting-by-the-window-s127483.html>

## 2.10. İzlenimcilik (Empresyonizm)

19. Yüzyıl’ın ikinci yarısında Fransa’da meydana gelen akım, 20. Yüzyıl’da oluşan sanat kuramlarının alt yapısını hazırlanmıştır. İzlenimcilik, ‘sanatta modernleşme’nin ilk temellerinin atıldığı önemli bir hareketlenmedir. “doğaya öykünme” prensibiyle birlikte, doğa ve insan ilişkisini de kapsamaktadır. Klasizm’in aksine gelişen bu akım, sanatçının duygu ve coşkusunu yansıtabileceği, renk çemberinin parlak ve açık renklerden oluştuğu ve daha çok gün ışığının anlık etkileri, düşen gölgeleri üzerinde yoğunlaştığı bir yönelim olmuştur. Tablolar, ışığın çeşitli kullanımındaki profesyonellik, titreşen ışık ve serbest fırça darbeleriyle resmedilmiştir. Özellikle Velazquez, Goya, Turner, Delacroix vb. sanatçılar İzlenimciliğin öncüsü sayılmaktadırlar. Bu sanatçıların en önemli ortak özelliği konulara getirdikleri yeniliklerle birlikte rengi ön plana çıkarmalarıdır.

Büyük çoğunlukla doğa ile doğrudan bağ kurmak için açık havada çalıştıkların için, iç mekân çalışmalarının yeri İzlenimcilik akımında azdır. Sanatçılar, iç mekânda

çalışmalar bile açık hava tesirini verebilecek şekilde çalışmışlardır. Asıl sahaları gün ışığının anlık etkileri ve yansımaları üzerine başlangıç verildiği için daha çok Gerçekçilik akımı-Barbizon Okulu sanatçılarının günlük ve kırsal yaşam sahnelerine olan ilgi alanları ilke edinilmiştir ve Romantizm akımının serbest ve coşkulu fırça kullanımı ile iki farklı akımın muhteşem birleşimiyle ortaya çıkmıştır. Böylelikle Modern sanat dünyasında, kendisinden sonra gelişecek olan birçok akıma ölçüt olmuştur. İzlenimcilikte iç mekân konu edilse dahi, mekâna giren ışık ve yansımaları, fırça serbestliği, coşkulu renk kullanımıyla, gündelik yaşamdan mekânlar resmedilmesiyle yaklaşım açısından aynıdır.

Acar'a göre; İlk olarak İzlenimcilik'le başlayan “nesnenin yeni bir biçimde alımlanma gereksinimi” ifadesi, birinci bölümde değinildiği üzere, Antik dönem ve 19. Yüzyıl filozof örnekleriyle detaylı bir şekilde mimesis ve töz kavramlarıyla ilişkilendirilebilmektedir. Acar; İzlenimciliğin öncüleri için, “insanlığın ilk çağlardan beri sürdürdüğü mimesis / benzerini yapma / temsiliyeti benzerlik üzerinden kazandırma bu sanatçıların elinde bambaşka bir şeye dönüşürler” (Acar, 2007: 49). Şeklinde ifade de bulunmuştur. Dahası, İzlenimcilerin ışığın günlük etkileri, renk titreşimleri, formu fırça darbeleriyle anlatan serbest vuruşları gibi salt ‘anlık güzellikleri’ resmetme kaygısını dâhil etmezsek;

“nesneyi doğadaki şekil ve renklerinden bağımsız resmetme bu üç ressam ile başlamıştır” (Sanat&Tasarım Dergisi, 2016: 20). (üç ressam: Van Gogh, Gauguin ve Cezanne)

Cezanne, eşyanın-maddenin gerçekliğine, formuna müdahale etmiştir. Van Gogh, bu realizmi yıkmak için ruhsal enerjiyi temel almış ve renk kullanımını ön plana çıkarmıştır. Gauguin ise, ideal güzellik ilkelerine karşı çıkmış, primitif bir estetik yaratmıştır. Buradan anlaşılmaktadır ki, bu üç farklı Art İzlenimci sanatçılar, modern resim sanatının geleneksel yöntemlerini yıkarak, kendi üsluplarını farklı hedeflerle yontmuşlardır. Modern sanatın oluşumu bağlamında, imajların görselliğine önemli bir müdahale görülmektedir.

“doğanın görünür gerçekliğine isyan niteliği taşıyan bu tutumlar -çok önceleri Delacroix tarafından denenmiş olsa da- resim sanatını salt göz ve bilek hüneri olmaktan çıkarıp ona duygusal da bir saha açarak modern resim sanatının tetikleyicisi halini almıştır” (Sanat&Tasarım Dergisi, 2016: 20). “Böylelikle resmin ontolojik

anlamdaki arka planı yani tinsel tabaka resmin yüzeyine yaklaşmaya başlamıştır” (Acar, 2007: 51).

Dışavurumun “modernizm için gerçek anlamdaki çıkış noktası” (Acar, 2007: 50) Acar’ın bu yorumundan anlaşılmaktadır ki, İzlenimciliğe kadarki süreçte neredeyse hiçbir sanatçının cesaret edemediği duyguların tuvale yansıtılmasıyla ilk defa o tarihlerde kırılma noktası sağlanmıştır.

### 2.10.1. Édouard Manet (Fransa 1832-1883)

Fransız ressam, 19. Yüzyıl’da modern hayatı konu alan resimler yapmaya başlamış ilk ressamdandır. Gerçekçilik akımından İzlenimciliğe geçişte önemli bir rol oynamış ilk dönem başyapıtlarından “*Kırda Öğle Yemeği*”(1863) ve “*Olympia*”(1863), kendisinden sonraki genç resamlara esin kaynağı olmuştur.

Manet İzlenimci olarak tanınsada, Gerçekçilik akımına dahil olan resimlerinden, “*Stüdyo’da Öğle Yemeği*” (Resim 64) iç mekanda geçen bir konuyu ele aldığı önemli bir eseridir. Resimdeki her öğe birbiriyle ahenk içindedir. Dağıtılmış ışık, hassas kontrastlıklar ile resimdeki her eleman eşsiz bir denge ile oluşturulmuştur. Sanki Vermeer’in tablolarında ki cazibe gibi, zamanın sabitlendiği hissi verilmektedir. Tabloda en çok kritik edilen, sol taraftaki zırh ve silahtır. Resimdeki hâkim havayı bir anda bozan ve başarılı bir kavis oluşturacak şekilde resmedilmiş zırh ve silah resimde kontrast bir etki oluşturmuştur. Tabloda ön planda yer alan model, Manet ve eşinin evlenmelerinden önce doğan çocukları olduğu iddia edilen Léon Leenhoff’tur. Sağ arka taraftaki sakallı adam Manet’nin yakın arkadaşı ve komşusu ressam Auguste Rousselin’dir (Abrams, 1984: 80).



**Resim 64 Édouard Manet “Stüdyoda Öğle Yemeği” 1868, Tüyb, (118x154cm)  
Bavarian State Painting Collections, Münih**

*Kaynak:* <https://abstractcritical.com/article/the-influences-of-manet/index.html>

“Resimde, Léon ön planda dururken, şapka giymiş olan Rousselin arka planda sigara içmektedir. Elinde bir kahve kabı taşıyan hizmetçi ise içeri o an girmiş gibidir. Şık bir kıyafet giymiş olan delikanlı tablonun dışına doğru bakmaktadır. Sol taraftaki sandalyenin üstünde bir kılıç vardır. Bu kılıç Léon'un poz verdiği “*Kılıçla Çocuk*” (1861) isimli tablodaki kılıcın eşidir ve Manet bu kılıcı arkadaşı Charles Monginot'dan ödünç almıştır. Hizmetçinin önünde duran ve izleyiciye bakan siyah kedi ise akla ressamın bir başka ünlü tablosu olan “*Olympia*”yı getirmektedir. Masanın üzerinde yer alan istiridye ve limonlar ise sanatçının 1860'ların ortasında çizdiği natürmortları hatırlatmaktadır” (Locke, 2003: 129).

Bir başka yoruma göre, Resimde en ön plandaki şapkalı genç adamın duruşu, Theophile Gautier'in alaycı bir yorumu olan “*Mükemmel sihirbaz Fransız edebiyatı*” sözüne dikkatleri çekmektedir. Gautier'in “Luncheon” hakkında şüpheleri vardır: “*Genç adam züppece masaya dayanıyor*” bu yazıyı illüstrasyonunda yazmıştır. “*Örnek çok doğru, pozuyla birlikte giysisi. Hizmetçi ve sakallı adam (Bu adam Manet'in Couture'daki evde tanıştığı Auguste Rousselin'dir.) oldukça hassas pozisyonadadır. Fakat neden silahlar masanın üzerindedir? Bu öğle yemeği öncesi ya da sonrası bir düello'yu mu ifade etmektedir?*” şeklinde yazmıştır (Abrams, 1984: 80)

Manet'in İzlenimcilik akımına dahil bir resmi olan “*Folies-Bergeres Barı*”nda (Resim 65) konu edilen kadın, tablonun merkezinde ve ön planda durmaktadır. Resmin devamında ise, bir bar-restoran görüntüsü fona hakimdir. Fakat bu görüntünün barın arkasındaki aynadan bir yansıma mı, yoksa gerçekten barın devamını olduğu sanat tarihinde hala tartışılmaktadır. Resme dikkatle bakıldığında, sol üst köşede bir trapezin üzerinde duran bir çift ayak görülmektedir, burada bir sirk olduğu da varsayılmaktadır. Ayrıca sağ taraftaki adamın bardaki kıza doğru eğildiği görülmektedir ve aynanın aksinden kızın sırtının görüntüsü biraz çökmüş gibidir. Bu durum resmi, arka taraftaki görüntünün bir ayna mı yoksa resmin devamındaki bir mekanda bulunan bir başka kadının sırtı olup olmadığını sorgulattıran bir pozisyona getirmiştir. Sanatçının özgün renk ve fırça kullanımıyla farklı bir boyut kazanan yapıt, perspektif vurgusu kullanılmamış olsada, vermiş olduğu derinlik etkisiyle ilgi çekicidir (khanacademy.org.tr).



**Resim 65 Édouard Manet “Büyük kent medeniyetine övgü ve eleştiri: Folies-Bergère Barı”, 1881-82, Tüyb.**

*Kaynak:* <https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/edouard-manet-a-bar-at-the-folies-bergere>

### **2.10.2. Claude Monet (Fransa 1840-1926)**

Monet'in “*Paris St. Lazare Tren İstasyonu*” (Resim 66) isimli resminde tren garını resmettiği yıllar, ilk İzlenimci sergisinden birkaç sene sonrasına rastlamaktadır. Monet, kırdan şehre göçen ve şehirde çalışan şehrin tipik bir banliyö sakini olarak bu tren istasyonunu gerçek hayatında kullanmıştır. Tren istasyonu, ikinci imparatorluk

döneminde tüm ana caddelerle birlikte yenilenmiştir ve endüstriyel bir görünüme sahiptir. Monet'in nilüferler ve pastoral banliyö manzaraları yaptığını göz önünde bulundurulduğunda, bu resminde farklı olarak, endüstriyel anlamda gelişime açık, kömürle çalışan buharlı motorlar yapmayı tercih ederek radikal bir tutum sergilediği görülmektedir (khanacademy.org.tr).

Garda görsel hareket mekanda geriye doğru gitmektedir, resimdeki çapraz çizgiler gözümüzü mekanın arka tarafına doğru taşımaktadır. Fakat resimde vurgu, özellikle boyada olduğu için, çapraz çizgilerin hareketlendirmesiyle oluşan bu perspektif derinliğe rağmen resim oldukça düz bir görüntüye sahiptir.



**Resim 66 Claude Monet "Paris St. Lazare Tren İstasyonu", 1877, Tüyb.**  
 Kaynak: <https://www.fikriyat.com/kultur-sanat/2017/12/05/isik-ve-golgenin-sihirbazi-claude-monet>

İzlenimcilerin ortak noktalarında, açık havada ışığın anlık etkilerini yakalamak ağırlıkta olduğu için, bu mekandada içeriden dışarı doğru açılan bir mekan izleyiciyi karşılamaktadır. Tren dumanları ile sisli bir görünüme bürünen garın içinden bakan kişiyi, dışarıda günlük güneşlik bir Paris şehri beklemektedir. Monet'nin yeni ve farklı görüntüleri resimleme arzusu ve endüstrileşmeye olan hayranlığı bazı resimlerinde arka planda bacalar ya da demiryolu köprüleri gibi sürpriz görüntülerle karşımıza çıkmaktadır. Monet, açık havada çalışırken, anlık ışık oyunları ve hızla geçen bir anı yakalama ve o anki coşkusunu yorumlama arzusu içindedir. Böylelikle, Monet için manzara, yardımcı bir eleman rolü üstlenmektedir. Asıl etkiyi vermek

istediği ön plandaki elemanlar ise, ışık ve rengin zengin kullanımıyla resmin atmosferik mekan etkisini vermeye yardımcıdır.

### 2.10.3. Edgar Degas (Fransa 1834-1917)

Paris'te dünyaya gelen sanatçı, Büyük bir Neoklasizm ustası Jean Auguste Dominique Ingres'in öğrencisi olan Louis Lamothe'nin yanında resim eğitimi almıştır. École des Beaux-Arts'da eğitim görmüştür. İtalya'da Leonardo da Vinci anlayışını benimseyerek bu doğrultuda çalışmalar yapmıştır. 15. ve 16. Yüzyıl'a öykünen, tarihsel resimler ve portreler yapmıştır. İlerleyen yıllarda Degas, Louvre'da Manet ile karşılaşmış, Genç İzlenimciler grubuna katılmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 433,434).

Degas'ın "*Interior*" ya da diğer ismi "*Rape*"("Tecavüz") (Resim 67) olarak bilinmektedir. Çiçekli duvar kâğıdı ile döşenmiş loş yatak odasında ilgi odağı kadın, üzerindeki elbisesi sıyrılmış haliyle oturmaktadır. Kapının girişinde bir erkek figürü kadına doğru düşünceli bakarak ayakta durmaktadır. Yatağın ayakucuna erkek ceketi bırakılmıştır. Kadının korsesi yere atılmış gibidir ve üzgün bir pozisyondadır. Odanın ortasındaki ışık dramatik bir şekilde kullanılmıştır ve odanın arka tarafındaki gece lambasından gelmektedir. Sehpanın üzerinde bir bavul gibi görünen dikiş kutusunun açık bir şekilde bırakılarak bekâretin kaybolmasını sembolize etmesi gibi nedenlerle, eserin tecavüz sahnesini tasvir ettiği şeklinde yorumlar yapılmıştır. Resim yapıldıktan otuz beş yıl sonra "*Rape*" (Tecavüz) olarak isimlendirilmiştir. Sebeplerinden biri de erkeğin odada baskın bir figür olarak durması, gözlerini kadına dikmesi, kadının tecavüz sonrası durumunun resmedilmesi olarak yorumlanmıştır. Bazı eleştirmenler bu resmin Emile Zola'nın "*Thérèse Raquin*" eserinden esinlenerek yapıldığı yorumunda bulunmuşlardır (Serkan Hızlı).





**Resim 67 Edgar Degas “Tecavüz” 1868-1869, Tüyb  
Philadelphia Museum of Art**

*Kaynak:* <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/02/17/interior-iceride-the-rape-tecavuz-olarak-da-bilindir-1868-1869-ressam-edgar-degas/>

Degas, İzlenimci sergilerin çoğunda yer alarak akımın önde gelen sanatçıları arasında yerini almıştır. 1873’ten itibaren balerinler ve farklı duruştaki hallerini iç mekân atmosferiyle betimlemiştir. “*Bale Sınıfı*” (Resim 68) adlı eserinde, ön planda görülen balerin sınıftaki diğer öğrencileri izlerken dinlenir halde resmedilirken, hemen yanındaki balerin yorgun sırtını ovalarken resmedilmiştir. Dersin sonuna geldiğini hissettiren ve günün çalışma yorgunluğunun anlık bir *izlenim* ile izleyiciye aktarıldığı görülmektedir. Balerinler çeşitli hallerde saçlarını düzeltirken, esnetme hareketleri yaparken, ya da biri, bir diğerine yardımcı olurken resmedilmiştir. Bu görüntülerden anlaşılacaktır ki, öğrenciler yorgunluğun verdiği o anki rahavet içerisindeki doğal duruşları ile sergilenmiştir.

Degas’ın derslik iç mekânına bakıldığında, derinlik hissini kusursuzca vermek için, kaçış noktasının, göz hizasının bir miktar daha üzerinde olduğu gözlemlenmektedir. Salon içerisindeki ahşap etkisinin, tablonun genel atmosferine hâkim olan *İzlenimci* serbest fırça vuruşlarının ötesinde, gelenekselci yaklaşımın gerçekçi titizliğinde resmedildiği görülür. Bu ayrıntı, kendisini sadece bir ‘İzlenimci’ olarak tanımlamak istemeyişini doğrular niteliktedir. Ayrıca ustalardan Ingres ve onun öğrencisi Louis Lamothe gibi geleneklerine bağlı bir sanatçı geçmişi olmasından dolayıdır (sanatabasla.com).

Degas, İzlenimci çalışmalarında, salon içi kompozisyonlarına ayrı bir önemle yaklaşmıştır. Opera sahneleri, oteller, kimi zamanda eğitimcileri tarafından müzik eşliğinde çalıştırılan balerin sınıfındaki figürlerin, bireysel olarak içinde bulunduğu psikolojik ya da fiziki durumlarını izleyiciye başarıyla aktarabilmiştir.

Figürlü salon kompozisyonlarını konu olarak seçtiği tablolarında, aynı iç mekân öğelerine farklı yorumlar katarak, bir başka resminde yine aynı öğelere yer verdiği görülmektedir. Buna karşın eserler, daha dikkatli incelendiğinde herhangi birinde olmayan bir merdiven, pencere detayı görülür. Degas'ın resimlerinde mekânlar tekrar ele alınıp perspektif farklı kurgulanılarak da kullanılmaktadır. Bu dönemde var olduğu bilinen Coiseul Oteli'nin iç mekânına benzeyen kapı ve pencereler, Degas'da karşımıza çıkmaktadır (Özgöcen, 2006: 74). “Mimarının değiştirilip yorumlanarak kullanıldığı görülür. Bunu, mimari esaslara uymayan bir perspektif anlayışının kullanılmasından anlarız. Degas'ın mekânları, opera, bazı oteller ve dans sınıflarıdır. Fakat mekânların nerelerden parçaları yansıttığının bir de bize verdiği his önemlidir. Dansçıların prova sahnelerinin yansıtıldığı resimlerde mekân tamamen verilmek istenilen duyguya hizmet edecek şekilde kurgulanmıştır” (Batur: 411-420).

Coiseul Oteli'nin Degas'ın resimlerine yansımada farklı bir yaklaşım vardır. Uzun pencerelerin aydınlattığı boş mekân ve boş duvarların, gerçekte var olan opera binasından farklı bir tezahürü vardır. Sükûnet, sadelik, dinginlik, boşluk duyguları içerisinde, buna karşıt bir şekilde yapılan ‘*hareket*’li figürlerin pastel renklerle kullanımı eşliğinde gayet akışkan olabilen ‘*zaman*’ kavramı izleyiciye *dondurulmuş* fakat *hareketli* bir *an*’ı yansıtır gibidir.

Degas'ın resimlerinde, figürlerin içinde bulunduğu o *an*'ın içsel durumunun aktarımına karşın, eserde izleyiciyle bariz bir mesafe vardır. Her ne kadar eserde verilmek istenen duyguyla bağlantı kurulsa da, belirli bir yere kadar korunmuş olan mesafeyi aşip eserin içine dâhil olunamaz. Degas'ın eserlerinde bu mesafe hep korunmuştur. Mesafe duygusunun algılanması ve çoğu yerde anlık bir sahnenin hissedilmesinin nedenlerinden biri, Degas'ın bu çalışmalarda her zaman açıklığa kavuşturmadığı bir bölüm bırakmasıdır (Özgöcen, 2006: 76). “Çizilmeyen bir ayrıntı, gösterilmeyen bir bölüm, tamamlanmamış bir detay veya karanlığa gömülerek erittiği koyu algılanan bir bölge, bu amaca hizmet eder” (Tunalı: 90-101).



**Resim 68 Edgar Degas “Bale Sınıfı” 1871-1874,  
Tüyb, (72.2x83.5cm) Orsay Müzesi, Paris.**

*Kaynak:* <https://www.ebay.com.au/itm/Ballet-Dance-Class-dance-Lesson-by-Edgar-Degas-NEW-Cotton-Canvas-Giclee-Print-/192300418209>

## 2.11. Nabililer Grubu

İbranice olan ‘Nabi’ “peygamber” anlamına gelmektedir. (Tr. Nebi: kitap getirmemiş peygamber) Nabililer Grubu, Fransa’da Simgencilik akımı içinde Sérusier öncülüğünde kurulmuştur. Pon-Aven Okulu’nda Gauguin ile çalışan Sérusier’in, 1888’de Paris’e dönmesinin ardından edinmiş olduğu deneyimler ve kuramlar çevresinde, aynı bakış açısı doğrultusunda beslenen ressamı etkilemiştir (Eczacıbaşı, 1997: 1331). Bu grup, mistik ve gizil sahnelere, olağanüstü psişik durumlara yönelme eğilimindedir.

Nabililer Grubu, Fransız Simgencileri’nden, İngiliz Ön Raffaellocular’dan ve Japon Baskı sanatından etkilenmiştir. Rengi, bezeme yöntemini ve duygusal nitelikleri ön plana çıkararak kullanmışlardır. Ayrıca çizgisel ‘biçimbozma’lardan faydalanmışlardır (Eczacıbaşı, 1997: 1331).

Paris’te, 1892-99 yılları arasında sergiler açan grup Simgencilik, Katoliklik ve Mistisizm üzerine derin tartışmalar gerçekleştirmişlerdir. Nabililer Grubu, ayrıca İzlenimciliğe doğayı taklit etmelerinden dolayı şiddetli eleştirilerde bulunmuş, sanatta

ruhun dışavurumuna yer vermemelerine ve salt renk-biçim aracılığıyla doğayı taklit etmelerine karşı çıkmışlardır (Eczacıbaşı, 1997: 1331).

Vuillard, Bonnard, Denis, Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel'in oluşturduğu çekirdek gruba daha sonra Jan Verkade, Jozsef Rippl-Ronai, Vallotton ve Maillol katılmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1331).

### 2.11.1. Pierre Bonnard (Fransa 1867-1947)

Sanatçı bu yaz kahvaltısı sahnesini resmettiği sıralarda, Rockefeller Merkezi inşaatı henüz tamamlanmamıştı ve Avrupa kendini savaşa hazırlamaktaydı. Modern dünyanın tüm etkileri Bonnard'ın tablolarında tamamiyle okunmasına karşın, 19. Yüzyıl'ın öğretilerinde geçmişe dönüş yaptığı ve kullandığı canlı renkler Gauguin'i ve onun etkisindeki ressamı çağrıştırdığı için, Bonnard'ın tabloları göz ardı edilmiştir.

Bonnard, "Nabiler'e dâhil olmuştur. Dahil olduğu grubun işaret ettiği şekilde mistik ve gizil sahnelere, psişik durumlara yönelme eğilimi gösteren Bonnard'ın, "*Dining Room on the Garden*"("Bahçede Yemek Odası") (Resim 69) tablosunda izlendiği gibi, üzerinden kırk yıl geçmiş olsa da hala, her gün yoğun bir varsayımsal aura içinde olduğu gözlemlenmektedir (guggenheim.org).

Yaşamında çoğunlukla Japon-sever olarak anılan sanatçı, psikolojik heyecan anları yaratan, neredeyse perspektiften yoksun iç mekân sahneleriyle Japon grafiklerini akla getirir. Bu resim, sanatçının altmışın üzerinde yaptığı yemek odası sahnelerinden biridir. Sanatçı gözü haricindeki bir gözün kavrayamacağı denli ustaca oyunlarla, o 'an' ki hal ve ışığın durumuna en ifadeci sunumla yaklaşmıştır. Böylelikle sanatçı gerçek anlamdaki ustalığını kanıtlamıştır. Daha yakından incelendiğinde, renkli alandaki resim zemini, sandalye ve pencere ile çevresine karışmıştır; pencere tablonun sınırlarına aksetmiştir. Sanki görünüm içinde görünüm varmış gibi sanatçının sıkça resmettiği karısı, adeta zeminle karışıp kaybolmaktadır. Sadece tablo zeminini kullanarak zamansız mikrokozmos bir etki yaratmak ve böylesi bir modernizmi ifade edebilmek Bonnard'ın kuşkusuz üstün kabiliyetinden ileri gelmektedir (guggenheim.org).



**Resim 69 Pierre Bonnard “Bahçede Yemek Odası” 1934–35, Tüyb  
(126.8x135.3cm)**

*Kaynak:* <https://www.guggenheim.org/artwork/605>

### 2.11.2. Édouard Vuillard (Fransa 1868-1940)

Vuillard’da yakın arkadaşı Bonnard ile “Nabiler” grubuna dâhil olmuştur. İbranice bir kelime olan Nabi, genişletilmiş anlamıyla; bilinmezliği tanrısal bir esinle bildiren anlamında kullanılmaktadır. Ancak Vuillard bu grubu daha az mistik görünümlere, müzik, şiir, tiyatro ve psikolojik tartışmalara, gizli oluşumlara, daha modern ve daha özel mekânlara çekmiştir. Çünkü sanatçının tercihi, iç mekân ve ev sahneleridir, böylelikle sıkça “intimist” (neo-klasik mistisizme tepki ile geliştirdikleri sakin, tür resim sahnelerine yönelen, bir çeşit empresyonizm eğilimine dâhil resim türü) içinde değerlendirilebilecek yönelim olarak anılmıştır. Diğer iç mekân sahneleriyle görevlendirilmiş sanatçıların tasarımlarının oldukça büyük ebatlı olmalarının aksine Vuillard ve Bonnard ufak ebatlarda mekân sahneleri çalışmışlardır (theartstory.org).

“İç Mekânda, Sanatçının Annesi ve Kız Kardeşi”(Resim 70) Vuillard’ın kız kardeşi Marie ve annesi Mme’yi tasvir eden bu resminde, figürlerin mekân ile birleşmesi ve etkileşimi, kız kardeşinin hemen arkasındaki dokulu duvar yüzeyine karışan görüntüsü ile sanatçı bariz bir şey ima etmek istemiştir. Figür ile mekân arasında çekişme ve huzursuzluk yaratan bir sembiyoz vardır. Kız kardeşi Marie’nin

mekâna uymaya çalışan bükülen duruşu psikolojik bir huzursuzluk yaratmaktadır. Bu durum zıt duygular taşıyan insan ilişkilerini ortaya koymaktadır; Mekânın içi, kız kardeşi Marie'ye yüküdür, buna karşın anne karakter Mme, mekâna egemenlik kurmaktadır. Bu çalışma aynı zamanda genel desene, iki boyutlu yüzeye ve dekoratif şemaya saygılı olan Nabi inancının bir örneğidir. Burada her ne kadar üstü kapalı olsa da, Villuard aynı zamanda, kadınların iş dünyasına geçişte bir güç sembolü olarak önemini yükselten bir anlam da barındırmaktadır: Anne Mme, çevresinden sorumluyken mükemmel derecede rahat görünüyor, Marie ise kişiselleştirilmiş genç kuşağı temsil ediyor ve 'hapis' edilmeye karşı mücadele veriyordur (theartstory.org).



**Resim 70 Édouard Vuillard “İç Mekânda Sanatçının Annesi ve Kız Kardeşi”  
Tüyb, 1893 (46.3x56.cm)**

*Kaynak:* <https://www.theartstory.org/artist-vuillard-edouard.htm>

Geleneksel algılara uymayan bu iki karakter ve Marie'nin fizyonomisi, duruşu; hafif sıkılmış gibi kalkık burnu, kukla gibi köşeye sıkışmış hali, katı ve nokta şeklinde siyah gözleri, sanki bir keçe parçasına dikilmiş gibi bir durmaktadır. Bu kukla görünümü, izleyicide hafif esprili bir duygu fakat aynı zamanda acıma duygusu uyandırmaktadır. Öte yandan anne karakter, siyah silüetiyle birlikte hem sağlam hem de taşınmaz, korkusuz bir maskeye benzemektedir. Villuard portrelerini, geneli sembolize etmek için kullanmıştır ve portreler onun en iletişimsel ve psikolojik yoğunluğu en çok veren araçlarından biridir. Villuard'ın yüz özellikleri değiştirildiklerinde bile tüm yoğun hislerin sembolleri haline gelebilirler. Sanatçı kendi portre versiyonunu yaratmıştır: spesifik özellikleri, gerçek insan ile insan dışı

olanı kombinleyebilmiş ve genellemiştir. Böylelikle tüm insanlığa sembolik çağrışımlar yapmayı başarmıştır (theartstory.org).

Villuard'a göre, doğanın sessizliği ve sırrı, dünyanın geri kalanından ayrılarak, bireyin kendi 'iç'ine hizmet eden bir sembole dönüşür. Bu modern 'ide'nin bireysel bir bakış açısıdır; Subjektif gerçekliğidir ve bu 'içebakış' bireye kendi hakikatini kazandırır. Sembolistlerin genelde 'anti-faydacı' ve ("sanat uğruna, daha çok sanat için") tutumlarına rağmen Vuillard, farklı bir görüş izleyerek, mimari kavrayış dâhilinde büyük ebatlı görüntüler ve duvar resimleri tasarlamıştır. (ve uygulamaları sanatların bir parçası olarak) Bu büyük ebatlı çalışmaları iç dekorasyona yönelik olarak geliştirmiştir ki bu girişim onu modernist araştırmalara yöneltmiştir. "Bütünsel Sanat" anlayışı doğrultusunda, farklı toplulukları birleştirmeyi sağlamıştır. Buna ek olarak sanatçıları, 'yenilikçi', 'çağdaş' iç mekânlar yaratmaya sevk etmiştir (Artstory.org).

Geç dönem işlerine rastlayan "*Madam Aron'un Salonu*" (Resim 71) çalışmasında konu, sessiz oda ve içindeki figürlerdir. Renkler abartılıdır. Fakat üst sınıf üyelerini sahneleyen bu resim, buna karşın birçok resmi öğeden korunmuştur. Sahnelenen mekânda, çapraz konumlandırılmış nesnelere, solda oturan ve gazete okuyan figür ve sağdaki büfe gibi iç mekân elemanları, izleyiciyi direk olarak resim mekânına götürmektedir. Resimdeki alan fazla geniş değildir ve dokulu yüzeylerden oluşmaktadır. Dokulu yüzeyin şişkin duruşu atmosfere biraz daha geleneksel bir hava vermektedir. Figürlerin ve nesnelere yerleştiği kullanım şekli ile, Vuillard'ın son dönem çalışmaları, önceki çalışmalarına göre daha dramatik ve psikolojik bir etki uyandırmıştır (Artstory.org). Bu örneklerden bazıları; "*Talip*"(1893), "*İç Mekânda Sanatçının Annesi ve Kızkardeşi*"(1893) "*Akşam Yemeği Vakti*" (1889)



**Resim 71 Édouard Vuillard “Madam Aron’un Salonu” 1911-12,  
Pano üzeri yağlıboya**

Kaynak: <https://www.theartstory.org/artist-vuillard-edouard-artworks.htm>

## 2.12. Ard İzlenimcilik (Post Empresyonizm)

‘Post Empresyonist’ olarak adlandırılan ressamalarda bu terim ilk kez, Roger Fry tarafından, 1910 yılında Grafton Galeri’de açılan sergiye verilen "*Manet ve Post Empresyonistler*" başlığı altında kullanılmıştır. 19. Yüzyıl’ın sonlarına doğru Fransa’da İzlenimciliğin kurallarına tepki olarak doğan bu akımın amacı, İzlenimcilik akımının belirlediği sınırların dışına çıkmak ve resimlerine kendi kişiselliklerini katmak istemelerindedir. İzlenimciliğin canlı, parlak, hisleri yansıtan renkleri, gelenekselin dışına çıkan konu anlayışı, yalın ayrıntısız tasvirleri, geniş leke alanları, renklerde geçiş olmaması gibi bazı özellikleriyle İzlenimcilikle örtüşmektedir.

Başlıca temsilcileri; Paul Cezanne, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard’dır. Art İzlenimciler, İzlenimciliğin sınırlarını genişleterek bu akımın kendilerine göre pozitif anlamda modernizm sunmasının yanı sıra, subjektif bakış açısının da kazandırılması gerektiğini savunmuşlardır. Bu sebeple sanatçılar konularında; İlkel sanat, Sembolizm, Japon Resim Sanatı, Felsefe, Mistisizm’den beslenmiştir. Akımın kesin nesnel anlatımına mesafeli duran ve daha anlamlı bir yere varmak isteyen sanatçılar, İzlenimcilere, düşünceye ve kişiselliğe yer vermedikleri



için karşı çıkmışlardır. Bu akım sonraları Dışavurumculuk, Fovizm ve Kübizm akımlarına öncü olmuştur.

### 2.12.1. Vincent Van Gogh (Hollanda 1853-1890)

Hollandalı sanatçı, batı dünyası sanat tarihinin en tanınmış ve en etkili şahsiyetlerinden biridir. Yaşamı boyunca çok üretken olan sanatçının çalışmaları arasında en çok manzaralar, natüremortlar, portreler, otoportreler bulunmaktadır. Art İzlenimci olarak ses getiren sanatçı modern sanatın temelleri sayılan cesur ve canlı renkler, fevrî ve ifade dolu fırça darbeleriyle ayırt edilmiştir. Nadiren resmettiği iç mekânları içerisinde en ünlü olanları “Patates Yiyenler” üslup olarak Realizm akımına dâhildir. Sanatçının kardeşi ve aynı zamanda en yakın dostu olan Theo’ya yazdığı mektubunda Van Gogh şu cümleleri yazmıştır:

*“Lambanın altında patateslerini tabağa el uzatarak yiyen bu insanlar aynı ellerle toprağı işlemiş adamlardır. İstedim ki resim, çiftçinin el çalışmasını ve bu kadar namusluca kazandığı besini yüceltsin. İstedim ki biz uygar insanların yaşayışından bambaşka bir yaşayışı canlandırınsın. Onun için herkesin bu resmi güzel ya da başarılı bulmasını istemek aklımdan bile geçmiyor.”*

*“Bana kalırsa, köylüleri yapmacık bir çeki düzen ile çizmektenense, onları bütün kabalıklarıyla canlandırdık mı daha iyi, gerçekçi bir sonuç elde edebilir. Buna inanıyorum. Havanın, rüzgarın ve güneşin etkisiyle çeşitli renk ayrıntıları ve incelikleri gösteren tozlu-yamalı lacivert eteğiyle bir köylü kızı bence bir hanımefendiden daha güzeldir. Ama o köylü kızı bir hanımefendi kılığına girerse, ondaki bütün gerçeklik birden yok olur”*

*“Bir köylü dimi pantolonu ve gömleği ile tarlasında güzeldir. Pazar günü efendi gibi giyinip kiliseye gittiğinden daha güzel”* (sanatkaravani.com).

Evrensel bir başyapıt olarak görülen “Patates Yiyenler”(Resim 72) aile olduğu düşünülen bir grup insanın hep birlikte patates yemesi konu edilen bu resimde, perspektifi kusursuz şekilde işleyip öne çıkarmak yerine; konu edildiği tema ve anlık etkiyi, izleyiciye empâti kurdurarak anlatma amacı gütmüştür. Beraber yemek yemenin huzuruyla dolu bu küçük oda içerisinde, elleri iş görmenin eskiliğiyle kemiklenen bu köy insanlarının, emek mahsullerini yemenin hazzını yaşadığı apaçıktır. Kahverengi, yeşil ve gri renklerinden oluşan resme karanlık bir hava

hâkimdir. Mahzen aydınlatma sistemi Barok dönemini anımsatmaktadır. Tavanda asılı duran gazyağı lambasından mekâna süzülen ışık, masadaki eşyaları ve figürleri aydınlatıyordur. Tek göz oda olduğunu düşündürten bu mekânda detaylara inildiğinde; duvarlarında mutfak için işlevsel olan raflar vardır. İzleyiciye göre sağ tarafta, tavana monte edilmiş sepetin içinde kaşıklar görünmektedir. Sol kısımda ise İsa'lı bir tablo ve saat vardır (Güney Çelik).



**Resim 72 Vincent Van Gogh “Patates Yiyenler” 1885, Tüyb Van Gogh Museum, Amsterdam (82x114cm)**

*Kaynak:* <https://resimbiterken.files.wordpress.com/2014/04/van-willem-vincent-gogh-die-kartoffeleesser-03850.jpg>

“Arles’deki Yatak Odası” (Resim 73) adlı eseri Art İzlenimci akıma dahildir. 1888 yılında Paris’ten Arles’e taşınan sanatçı bu eserini Lamartine Alanında yer alan Sarı Ev’de gerçekleştirmiştir. Kardeşi Theo’ya yazdığı mektuplar da, bu odada çok yakın arkadaşı Gauguin’i ağarlayacağını heyecanını şöyle dile getirmiştir:

“Gözlerim hâlâ yorgun gerçi, ama aklıma yeni bir resim fikri geldi, eskizini çizmeden edemedim. İşte bu. Otuz numara bir tuval olacak bu da.

Bu kez yalnızca yatak odamı yapacağım ama burada her şeyi renkle vereceğim; her şeyi basitleştirerek daha görkemli hale getirmek ve genelde bir dinlenme ya da uyku izlenimi bırakmak istiyorum. Kısacası, bu tabloya bakanın beyni, ya da daha doğrusu, imgelemi dinlenmeli.

Duvarlar soluk menekşe rengi. Yer kırmızı karolardan oluşuyor. Karyolanın ve sandalyelerin ahşap kısımları taze tereyağı sarısı. Yatak çarşafı ve yastıklar limon yeşili. Yatak örtüsü kızıl.

Pencere yeşil.  
 Tuvalet masası turuncu, lavabo mavi.  
 Kapılar leylak rengi.  
 Ve hepsi bu kadar - kepenkleri kapalı olan bu odada başka bir şey yok.  
 Eşyaların geniş çizgileri gene dokunulmazlığı olan bir dinlenme havası ifade etmeli.  
 Duvarlarda bir iki tablo, bir ayna, bir havlu ve birkaç giysi.  
 Çerçeve - resimde hiç beyaz bulunmadığı için - beyaz olacak.  
 Zorlamalarla içine itildiğim sevimsiz dinlenme döneminin öcünü alacağım böylece.  
 Arles, Salı 16 Ekim 1888. Theo van Gogh'a  
 (pivada.com).

Yatak odasını kendi cümleleriyle bu şekilde açıklayan sanatçı, gölgeleri tamamiyle yok edip, Japon estamplarına olan hayranlığını, kalınlığı olmayan düz tonlarla resmederek sergilemiştir. Tabloda rengin egemenliği ön plandadır. Çok sevdiği arkadaşı Gauguin için odasını özenle donatmış, hayranı olduğu sanatçı arkadaşına, renk seçimleri ve kompozisyon bütünlüğü açısından hünelerini sergilemek istemiştir. Bu odayı düzenlerken, dostunu huzurlu ve mutlu etmek istercesine renkleri dinlendirici bir uyku odası yaratmak amacıyla seçmiştir. Oda sıradışı bir şekle sahiptir. Yatak odasındaki eşyalar çarpık ve orantısız büyüklüklerde resmedilmiştir. Odanın sağında görülen kapı odayı dış koridora bağlar ve sol taraftaki kapı ise Van Gogh'un Gauguin için hazırladığı misafir odasıdır (sanatabasla.com).

Perspektifteki çarpıtma ve odanın duvarlarındaki eğriliklere rağmen resimde ilginç bir derinlik sezilenmektedir. Pencerenin yarı yarıya açık olması, yatık duran mobilyalar, duvarlarda asılı resimler, odanın içine doğru uzamış gibi bir his vererek ortamı gerilimli bir havaya sokmuştur. Buradan anlaşılacaktır ki, içinde bulunduğu mutluluğa tezat biçimde Van Gogh, kaotik ruh halinin bir yansıması olan yalnızlığının acısını melankolik bir altyapıyla kurgulamaya engel olamamıştır. Bu ruh halinin üzerini örtmek istercesine seçtiği renkler, kompozisyon ve derinlik etkisiyle olumlama yaparak hem kendini hemde dostunu mutlu etmek istemiştir.

Duvarda asılı olan tablolar, kendisi için son derece esin kaynağı olan arkadaşını bekleme evresinde oluşturduğu resimlerdir. Resimlerdeki eşyaların büyük çoğunluğu; sandalyeler, yastıklar ve duvardaki tablolar çiftler halinde resmedilmiştir. Bunun sebebi, Van Gogh'un yanına yoldaş beklediğinin bir imasıdır (sanatabasla.com).



**Resim 73 “Arles'teki Yatak Odası”, 1888, Tüyb,  
(72x90cm) Van Gogh Museum, Amsterdam**

*Kaynak:* <https://www.sanatabasla.com/2013/03/05/arlesda-yatak-odasi-bedroom-in-arles-van-gogh/>

### **2.12.2. Henri-de Toulouse-Lautrec (Fransa 1864-1901)**

Hayat hikâyesi trajik anılarla dolu olan ressam, geçirdiği bir kaza sonucu 1879'da sakat kalmış ve gelişmemiştir (toulouselautrec.free.fr). İlerleyen süreçte amcasının teşvikiyle kendisini resme adanmış ve genç yaşında farklı tekniklerle birçok eser üretmiştir. Ressam olma kararını vermesi üzerine annesi ile birlikte Paris'e taşınmışlardır.

1882'den itibaren Paris Akademisi öğretmenlerinden Léon Bonnat'ın atölyesinde çalışmalarını sürdürmeye başlamış ve bir yandan da Ferdon Cormon'un stüdyosuna devam etmiştir. Cormon'un atölyesinde, Emile Bernard ve Vincent Van Gogh'la tanışması, İzlenimciliğe tepki olarak doğan Art İzlenimciliğe yaklaşmasını sağlamıştır (Toulouse Lautrec).

Moulin Rouge pavyonunu anlatan resimleriyle büyük üne kavuşan ressam otuz altı yaşında hayatını kaybetmiştir. Çok kısa ömründe çok sayıda eser üretmiş ve Van Gogh gibi ressamlarla birlikte Art İzlenimcilik akımının en tanınmış ressamlarından biri olmuştur (wikizeroo.net).

1886'da Montmartre'da Caulincourt Sokağı'nda, atölye kiralayan sanatçı o dönemlerde meyhaneler, barlar, randevuevleri, dans salonları, kahvehanelerle dolu olan Montmartre'in yoksul serserilerle dolu gece hayatına karışmıştır. Aristide Bruant'ın "Mirliton" adındaki kaberesinden aldığı resimlerinin konularını hep bu çevreden, sokak kadınlarından, genelevlerden almıştır (ressamlar.gen.tr).

Sanatçı, Edgar Degas ve Édouard Manet'in sosyal yaşam ve kültüre dair olan gözlemlerinden çok etkilenmiştir. (Resim 74)'de Moulin Rouge pavyonunu konu alan, eğlenceye düşmüş insanların kendinden ve bulunduğu mekândan hoşnut bir şekilde mekâna dağılımı dikkat çekicidir. Resme sağ taraftan giren yüzü pudralı genç bayan büyük ihtimal eğlence mekânının ya dansçılarından ya da eğlendiren hizmetkârlarındandır. Resmin en ön planından geriye doğru giden perspektifteki masa ve arka planda oturan palyaço görünümlü figür, mekânın atmosferinin rahatlığını pekiştirmeye yardımcıdır. Resme yayılan pastel renk kullanımı, siyah kostümlü figürlerin kontrastlığını vurgulayarak, resimdeki diğer öğelerden daha ön plana çıkmıştır.



**Resim 74 Henri de Toulouse-Lautrec "Moulin Rouge'da", 1892-1895  
Tüyb, (123x141cm)**

**Kaynak:** <https://useum.org/artwork/At-the-Moulin-Rouge-Henri-de-Toulouse-Lautrec-1892>

### 2.12.1. Camden Town Grubu – Ard İzlenimcilik (İngiltere 1911-1913)

1911’de Londra’da Walter Sickert tarafından kurulan grubun üyeleri arasında; Walter Sickert, Sylvia Gosse, Harold Gilman, Spencer Frederick Gore, Lucien Pissarro, Wyndham Lewis, Walter Bayes vb. sanatçılar vardır.

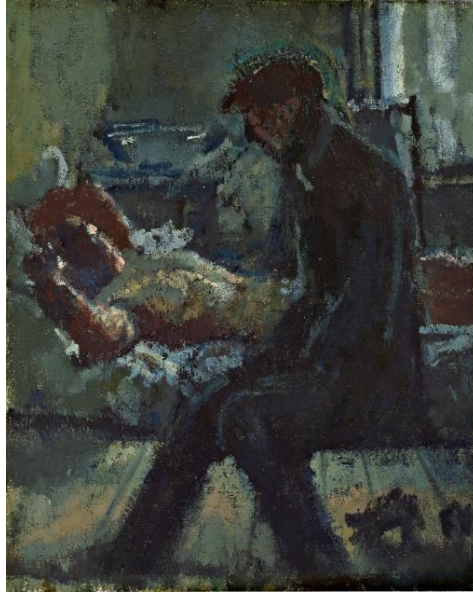
Sickert’in Camden Town Çıplakları’nı ve iç mekânda birbirine yabancılaşmış çiftleri resmetmesiyle başlamıştır. “*Ennui*” adlı çalışması Sickert’in gruba önemli bir katkısıdır.

#### 2.12.1.1 Walter Sickert (Almanya 1860-1942)

Sinemada Walcolm Drummand’ın klostrifobik ünü, enteresan bir şekilde Sickert’in çalışmaları ile kıyaslanabilir; Kabadayı müzikhol sahneleri’ “*Gallery of the Old Mogol*” eserinde olduğu gibi ayrıca “*Ennui*”(1914) eserleri, Camden Town Grubu’nun şahaserleri olarak nitelendirilir. Sickert’in ‘sıkıntı’ ve ‘epati’ yi resimlemesi ve bazı önemli özellikleri Flaubert ve diğerlerinin kalıbındadır (wikizero.biz).

1907’de Londra’da part time çalışan bir fahişe kadının cinayeti şehirde büyük sansasyon yaratmıştır. Sickert, bu gerçek hikayeyi konu edinen birçok resim ve çizim yapmıştır. “*The Camden Town Murder*”(Camden Town Suikasti) bir vakadır ve gazetelerde ilk defa bu isimle kullanılmıştır. Bu seri resimlerin ortak yönleri biçimsel ve psikolojik açıdan ayrılabilir. Sickert resmin de, kıyafetli bir adam ile çıplak bir kadını bir araya getirerek karşıtlıklar yaratmıştır. (Resim 75)

Sickert’in “*Camden Town Murder*” resimlerinde olay, demir bir karyola üzerinde üçüncü sınıf bir yerde geçmektedir. (“*terkedilmiş bir delik, soğuk ve kasvetli küçük bir pencereden ışık alan fakirhaneyi kaplayan ışık ve gölgeler ile....ve dört duvar; sadece geçmişin sessiz gölgelerini konuşur, bizi karanlıklardan izliyordur*”) (Lilly 1971:42-3). Sickert’in serilerinin sınırları biraz belirsizdir. Çünkü sanatçı aynı eserler için alternatif başlıklarda kullanmıştır ve bazen başlıklar başka eserlere de uymaktadır. Ayrıca örnek vermek gerekirse; *Dawn*: “*Camden Town*”da, ‘*yatak odası iç mekânı*’ ve ‘*kötü bir suç*’ u anlatan bir başlık kullanılmamıştır, aksine yerel bir başlık konmuştur, yani herhangi bir referans ya da suikast başlığı kullanılmamıştır (Lisa Tickner).



**Resim 75 Walter Richard Sickert “Yaz Öğleden Sonra”  
1907-9, Tüyb, Fife Council Libraries & Museums:  
Kirkcaldy Museum & Art Gallery**

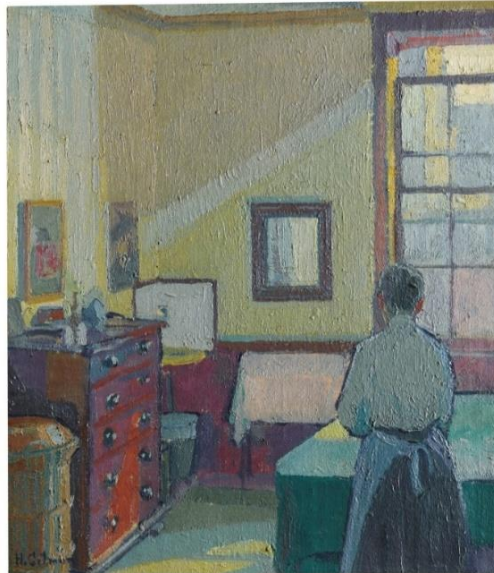
*Kaynak:* <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/lisa-tickner-walter-sickert-the-camden-town-murder-and-tabloid-crime-r1104355>

### 2.12.1.2. Harold Gilman (İngiltere 1876-1919)

Orta sınıf bir aileden gelen sanatçı, “Hastings Schools of Art” mezunudur. Henüz ergenlik çağındayken kalçasının üzerine ağır bir şekilde düşen sanatçı iki yıl yatalak kalmıştır ve sonrasında sakat kalmıştır. Bu sebeple kendisini resme adayan sanatçı, 1908’den sonra Amerika’ya gitmiş ve hayatının en üretken dönemini orada geçirmiştir.

“*Bayan Mounter*” (Resim 76) eserinde ilk bakışta bu resmin cevheri, durgunluk ve sessizliği vermesiyle devrimci bir sanat eseri olarak algılanmayabilir, fakat radikal olarak devrimci bir resimdir; renk kullanımı hikayeci resimde ana faktördür. Burada anlatılan konunun içinde, her gününü sıkıcı bir şekilde hizmetçilik yaparak ya da bakıcılık yaparak geçiren bir kadın yaşantısı gözlenmektedir. Gilman 1917 yılında, “*Bayan Mounter*”ı resmederken vermek istediği mesaj; eski bir düzenden kaynaklanan, eşi benzeri görülmemiş bir dehşet ile I. Dünya savaşı sebebiyle liğme liğme edilen, evlere hapsedilen hayatlara bir göndermedir aslında.

Resimde, arka duvarı kesen ışık şaftı, duvarın kendisi kadar ağır ve kalıcıdır. Figür, arkada kurumaya bırakılan havlunun resimsel yoğunluğuyla eşittir. Aynadaki yansıma sert şekilde kırmızı-mor renklerle şifonyere vurmaktadır. Bu odadaki her unsur mütevizdir ve bu mütevizlik en yüksek yoğunlukta hissedilir. Tüm bu özellikleriyle eser, psikolojik olarak yeterince duyumsatacak noktaya ulaştırmaktadır. Belki de akıl hocası Sickert'tan çok daha fazla olarak Gilman, gerçek 'modern' objeyi şehrin kendisi olarak görmüştür, dahası; Karanlık oda, bekar odası ve izole olmak... Bu farkındalığıyla, o mekânlar da oturan sakinleri şaşırtmıştır. Mrs Mounter, Gilman'ın ev sahibesidir, fakat orta sınıf bir bayandır, hayatında bazı yıpranmalara maruz kalmıştır ve sosyal tabakası daha aşağı düşmüştür. Sanki bu resimde kadın, ev sahipliğinden ev hizmetçiliğine dönüşmüş gibidir ve hatta kadın sanki kiraladığı odaların aynı zamanda hizmetçisi gibi bir görüntüdedir. Tablo da sanki gizlenen fakat yoğun olarak hissedilen şey; kadının şanssız talihinin düşünceleri içerisinde kaybolmasıdır. Bıkkınlık ya da büsbütün bir yorgunluk anıdır. Kadının önlüğü kendisini bu mekân da hapsedmiş gibi durmaktadır. Birçok açıdan bu tablo, aynı görüş alanında, Kazuo Ishiguro'nun "The Remains of the Day" adlı eseri ile aynı zemine oturmaktadır. Hizmetçilerin yaşamı İngiliz sınıf sisteminde derin bir meditasyondur; zaman geçer ve zamanın geçmesiyle beliren şansları kaybetmenin pişmanlık duygusu hissedilir. Mounter'ın yüzünü göremesek te, resmin geri kalanında ve renklerin uğultulu yoğunluğunda Gilman, kadının yüz ifadesinin nasıl olabileceğini izleyiciye hissettirebilmektedir (sothebys.com).



**Resim 76 Harold Gilman "Bayan Mounter" 1917, Tüyb, (33x38cm)**

**Kaynak:** <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/bowie-collector-part-i-modern-contemporary-art-evening-auction-116142/lot.10.html>



### 3. 20. YÜZYIL RESİM SANATINDA İÇ MEKÂNA BAKIŞ

#### 3.1. Fovizm

Fovizm akımı, “Les Fauves” adındaki modern sanatçılardan oluşan bir grubun, vurgulu ve güçlü renk kullanması sonucu 1905 yılında Fransa’da doğmuştur. Üç ortak sergi oluşumu kapsamında eserlerini paylaşan sanatçıların amaçları ortaktır. “Modern Sanat Sözlüğü” Fovizmi şu şekilde tanımlar: “Sâf renklerin alabildiklerine gelişmesi, açılması temeline dayanan Fovizm, 20. yüzyılın ilk sanat devrimidir. Fovizm, programı, teorileri ile bir “ekol”, kesin bir akım değil, birkaç ressamın birleşmesi; eşit kaygılarla çalışmasından doğmuş bir harekettir” (Modern Sanat Sözlüğü).

Fovist Dışavurumculuk; Van Gogh, Edvard Munch, James Ensor, Toulouse-Lautrec gibi ressamın eserlerinde görülmeye başlamıştır. Die Brücke (Köprü) adındaki bir grup Alman sanatçı, Munch’tan Van Gogh’a ve fovist akımdan etkilenerek 1900’lerde ortaya çıkmıştır. Grup renk teorilerini, bilimin renkle ilgili son buluşlarını kullanarak onları resim planına yansıtmış ve rengi hiç bir sanat çağında görülmeyen parlaklığa yükseltmişlerdir. Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Henri Manguin, Raoul Dufy, aşırı parlak renkler tercih ederek o zamana kadar hiç bir ressamın cesaret edemediği çizgiden çıkmış; abartılı, göz alıcı parlak ve kontrastlıklarını bir arada kullanmışlardır. Şüphesiz bu sanatçılar kendilerinden önceki dönemlerde görülen siyasi ve teknolojik alandaki değişimlerin baskısı altında, kendilerine maddi dünyanın getirdiklerini araç olarak kullanmış, diğer yandan kendi iç duygularını faaliyete geçirmiş, geçmişe karşı kayıtsız kalıp yeni buluşları kullanarak bireysel varlıklarını göstermeye çabalamışlardır. Aslında bu gayretleri maddeci bir dışavurumken, onlar bunu bir içe bakış ve özgürleşme olarak görmüşlerdir. Örneğin, gün batımı tasvirinde tabloda ağaç kütükleri kırmızı ya da turuncu iken, karşı dağlar sarı ya da mordur. Yer kanarya sarısı iken yapraklar çiğ yeşildir. Pentür dilinde renkleri birbirine bağlayan tamamlayıcı griler ve pastelize tonlar ressamın tablolarında yok denilecek kadar az bulunmaktadır (İstanbulsanatevi.com).

Fovistler, Gauguin'den, rengin geniş ve hafif boyalı yüzeyler olarak kullanılmasını alıp, öncelikle süslemeye yönelik bir sanat anlayışıyla ilgilenirken; Kirchner ve arkadaşları, anıksal güçlerin önemini saptamaya ve salt biçimle ilgilenmemeye çalışmışlardır. Doğanın derin varlığını abartmaya çalışmışlardır. Onlar için hiddet ve kabalık herşeyden önce özgün bir iletişim duyusunu taşımalıydı. Gerçekten bu ilkelik (primitiflik) yüzyılın başında yaşanan önemli bir olaydı.

### 3.1.1. Henri Matisse (Fransa 1869-1954)

Matisse'in sanatı zaman ve mekân kavramı ele alarak incelendiğinde, Doğu sanatının etkisi görülmektedir. *“Yaşama Sevinci”*, *“Bowls Oyunu”*, *“Mavi Masa Örtülü Ölüdoğa”*, *“Müzik”*, *“Ressamın Ailesi”*, *“Diyalog”* gibi resimleri konu bağlamında ele alınmıştır. Cezayir, Fas ve Rusya'ya yaptığı yolculuklar, sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Matisse 'mekân' yaratma tekniğini geliştirmede Doğu sanatı ve estetiğinden yararlanmıştır. Kırmızı, mavi, yeşil gibi renkler eşliğinde, tuvalin üzerine yerleştirdiği figürlerle gerçekte üç boyutlu olan mekânın iki boyutluymuş gibi algılanmasını sağlamıştır. 'Oyun', 'dans', 'müzik' gibi temaları, insanlığın ortak ve zamana bağlı olmayan içgüdüleri olarak işlemiştir. Matisse'in resimlerinde Doğu insanı ve Batı insanının zamanı algılamalarındaki farklılıklar da sezilebilmektedir (Orhan, 2007: 77).

“Sanatçının, resminde zaman ve mekan algısı açısından etkileri görülen Doğu resim sanatı örnekleri, halıları, seramikleri gibi Doğu estetiğinin taşıyıcısı kimi yapıtlarla ilk karşılaşması, büyük bir olasılıkla, hocası Gustave Moreau'nun atölyesinde gerçekleşmiştir. Moreau'nun Doğu sanatına ilgi duyduğu ve elinde Hint minyatürleri bulunduğu bilinmektedir” (Daftari,1991: 168). “Doğu sanatından örneklerin sergilendiği Paris 1893, 1894 sergileri, 1903'de Paris Dekoratif Sanatlar Müzesinde açılan sergi ve 1900 yılındaki Dünya Fuarı, ressama zengin esinler sunmuş olmalıdır. Ancak Matisse, bu konuda asıl Münih'te 1910 yılında açılan büyük İslam Eserleri Sergisi'nden etkilenmiştir. Bu sergilerde özellikle İslam minyatür sanatı örneklerini görmüş olmalıdır” (Daftari, 1991: 176).

(Resim 77) “*The Red Room*” (“Kırmızı Oda”) Moskova’lı koleksiyoner Sergei Shchukin’in yemek salonu için yapmış olduğu resimde, Matisse “motife yönelmiş ve bu resimde vazolar, çiçekler ve meyvelerle bir oda dekore etmiştir” (hermitagemuseum.org). Bu nesnelar süslemeci motiflerin arasında kaybolmuş gibidir. Ressam arka plan rengi olarak ana renklerden kırmızıyı kullanmıştır, bu rengi tuvalin yüzeyine yayarak mekânı oluşturmuştur. Kırmızı renk üzerine uygulanmış kıvrımlı mavi motiflerin hem duvar yüzeyinde hemde masada devam etmesi bu iki boyutluluğu vurgulamaktadır. Bu mekân da derinlik illüzyonu yaratılıp, gerçekte üç boyutlu olması gereken mekânın, iki boyutlu olarak algılanmasını sağlamıştır (hermitagemuseum.org).



**Resim 77 Henri Matisse “Kırmızı Oda”, 1908, Tüyb (180.5x22 cm)**

*Kaynak:* <http://add.posbaca.com/arte-moderno-fauvismo.html>

1914 yılından sonra I. Dünya savaşının yıkıcı etkileriyle birlikte resimlerinde ki eğilim, biçimlerin soyutlaşıp renklerin koyulaştığı bir döneme girmiştir. Bu döneme örnek “*Notre Dame Penceresi*” ve “*Fransız Penceresi*”ni örnek verebiliriz. Savaşın ardından Nice’de uzun zamanlar kalan sanatçının 1918-1919 yılları arasında yaptığı “*Keman Kutulu İç Mekân*” onun yeniden canlılıkla hayat bulan renge ve ışığa geri dönüşünü yansıtan resmidir. Ayrıca aynı dönemlerde dekoratif unsurları çok olan “*Odalık*” serisi yapmıştır (turkishpaintings.com).

1911 yılında yaptığı “*Ressamın Ailesi*”(Resim 78) eseriyle İslâm halılarından ilham almıştır. Resmin içinde betimlenen aile üyeleri, adeta mekânın içindeki kanepeler, duvar kağıtları özellikle de yerdeki halının dekoratif yoğunluğu içinde kaybolmuş gibidir. Aynı yıl yaptığı “*Kırmızı Stüdyo*”(1911) eseri; iki boyutlu mekân algılaması ve salt kontürlerle betimlenmiş nesnelere oluşmaktaydı (turkishpaintings.com).

Matisse'nin iç mekâna, iç mekân elemanlarına ve dekoratif stile sıradışı bir ilgisi vardı. Bizzat yaşadığı ya da içinde bulunduğu iç mekânları, bazen içinde figür ile bazen yalın olarak resmetmiştir. Genel İslam motifleri, Fas, Mısır, Afrika kültürlerinin estetiğinin etkisinde kaldığı iç mekân kompozisyonlarında dekoratif yalınlık ilgi çekmektedir. Matisse'nin birçok sayıda resmettiği iç mekân resimlerinden diğerleri arasında olanlar: “*Pencere*” (1916), “*Mediterranee Oteli'nde Güzel Bir Oda*” (1919), “*Nice'deki İç Mekan*”\_(1918) “*Fonograf ile İç Mekan*” (1924), “*Woman on a Divan*”(Room at the Hôtel Méditerranée) (1920-21) örnek olarak verilebilir.



**Resim 78 Henri Matisse “*Ressamın Ailesi*” 1911, Tüyb (143x194)**  
 Kaynak: <https://www.henrimatisse.org/the-painters-family.jsp>

### 3.1.2. Raoul Dufy (Fransa 1877-1953)

1900’de Paris École des Beaux-Arts’te eğitimini tamamlayan sanatçının erken dönem işleri İzlenimciliği temsil eder. 1905 itibariyle geniş fırça vuruşları, parlak renkler kullanmaya başlayan sanatçı tipik Fovist eserler üretmiştir. 1907’de Paul

Cézanne'in çalışmalarının sergilenmesi, Dufy'yi geçici olarak daha baskınlığı azaltılmış renkler kullanmaya ve yapısalcı kompozisyonlar benimsemeye teşvik etmiştir (britannica.com). Sanatçı kamu binaları için dekoratif çalışmalar dışında, seramik ve tekstil ürünleri adına renkli, dekoratif bir stil geliştirmiştir. "Sanatçı aynı zamanda kitap, tiyatro sahne, mobilya ve kamuya açık alan tasarımcısıdır" ([https://www.wikizero.com/tr/Raoul\\_Dufy](https://www.wikizero.com/tr/Raoul_Dufy)).



**Resim 79 Raoul Dufy "İç Mekânda Açık Pencere" 1928**

*Kaynak:* <https://www.passion-estampes.com/deco/dufyinterieuralefenetre.html>

### 3.2. Kübizm

1908'de Pablo Picasso ve Georges Braque önderliğinde oluşan akım ismini Louis Vauxcelles tarafından almıştır. Akımın diğer temsilcileri arasında, Fernand Lêger, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, André Lhote, Juan Gris, Frantisek Kupka gibi isimlerde yer almaktadır. Eşyanın uzaklığı, ağırlığı, boşluk içerisinde bir hacim oluşturduğunun üzerinde durmuşlar ve bunu temel hareket noktası kabul etmişlerdir. Eşyayı parçalamak, ama parçaladıktan sonra resim sanatının araçları ile yeniden yapmayı, "inşa" etmeyi amaç edinmişlerdir.

"İki boyutlu (en ve boy) olan tuvalin yüzüne doğada üç boyutlu (en, boy, derinlik) olan nesnelere çizebilmenin çarelerini araştırıyorlardı. Bu, yeni bir sorun

değildi; bütün resim sanatının sorunuydu; ama o zamana kadar, derinlik izlenimi perspektif aracılığıyla verilebiliyordu.”(...)“Braque ile Picasso, biçimleri tuvalin üzerine kademeli sıralayarak üst üste yerleştirdiler. Zaten onların niyeti, gerçeği gördüğümüz gibi değil, olduğu gibi göstermekti: Yerimizi değiştirmeden bir nesneye baktığımız zaman onun sadece bir kısmını, bir köşesini veya bir yüzünü görürüz” (edebiyatvesanatakademisi.com). Fakat Kübistler bunun aksine, nesne, mekân ya da figürü, üç boyutlu izlenme etkisi verecek şekilde resmetmeyi amaç edinmişlerdir.

Objelerin insanın optik algısıyla ve fotoğraf düzlemi mantığıyla gerçekleşen, tek bir cepheden görünmesini reddetmişler, iki boyutlu tuval üzerinde gördükleri nesne, mekân ya da figürleri, birçok cepheden aynı anda görüyormuşçasına tuvallerine aktarmışlardır. Nesnelere, sanki çevresinde dolaşıyorlarmış gibi, cepheden, yandan, üstten, alttan bakarak aynı düzlem üzerinde göstermişlerdir. Resmettikleri figürün de aynı şekilde bir yüzü hem yandan, hemde iki gözü görülecek biçimde (karmaşık görüntü) vererek resmetmişlerdir. Bu durumla ilgili; “Resimde yeni bir zaman-mekân ilişkisini görünür kılan akımın ortaya çıkışının, Einstein'ın 1905 tarihli "Görecelik Kuramı"yla ve atomun parçalanmasıyla ilişkisini gündeme getirenler de olmuştur” (Antmen, 2009: 46).

Kübizm, Çözümsel (Analitik) 1908-1912 ve Bireşimsel (Sentetik) 1912-1914 Kübizm olarak iki farklı yaklaşımla incelenir:

Çözümsel (Analitik) Kübizm; figür, nesne ve doğal görünümünün anlatımında geometrik çözümlenme ile yapısal senteze öncelik verir. Biçimlerin parçalara ayrılması ve bu parçaların çözümlenmesi, dik açılar ve düz çizgiler, biçim önceliği ve basitleştirilmiş renk kullanımı önem kazanmıştır. Çözümsel Kübizm’de meydana gelen parçalar birleştirilir. Geriye kalan şekil, obje olmaktan çıkıp, bambaşka soyut ve sade bir kavrama ulaşır ve evrensel bir dil yaratılır. İyi parçalamak, iyi birleştirmek için sürekli araştırma yapılır. Kompozisyonda denge önemlidir.

Bireşimsel Kübizm’de ise, resme farklı malzeme kullanımı katılmış, atık parçalar, kumaşlar, kesik kağıt parçaları, assemblaj-kolaj gibi teknikler kullanılmıştır. Parçadan tüme varma ilkesi temel alınmıştır.

“Tuvale yansıyan, soyut-düşünsel alanın biçimlendirdiği doğadır ki bu Kant’ın özne-nesne anlayışı ile örtüşür. Zira Kant’a göre, duyu verileri anlamlı hale getiren

salt aklın kendisinde mevcut olan *a priori* öğelerin, eşdeyişle salt formların birlikteliği nesneyi oluşturur. Dolayısıyla nesneyi algılamamız için duyu verileri yeterli olmayıp, bu duyu verilerinin zihin tarafından sentezlenmesi gerekir. Sentezlenme zihinde mevcut olan salt formlar (zihin kategorileri) sayesinde gerçekleştirilir. Sentetik kübizmde de nesne, Kant'ın objelerin biçimini öznenin zihnindeki tasarım ile ilişkilendirmesi gibi, sanatçının zihinsel alandaki sentezi olarak ele alınır” (Öndin, 2005: 105).

Perspektif kurallarına yer verilmeyen Kübizmde tek bir bakış açısı olmadığı için bakış noktası'da yoktur. Bakış açıları “eşzamanlı” olarak bir aradadır. Ortaya çıkan görüntüler soyut nitelikler taşır ama somut amaçla yapılmıştır. Değişmez asıl varlığa, varlığın özüne ulaşmaya çalışan Kübistler, Kant'ın ‘Kendiliğinden şey’ felsefesine hizmet eder.

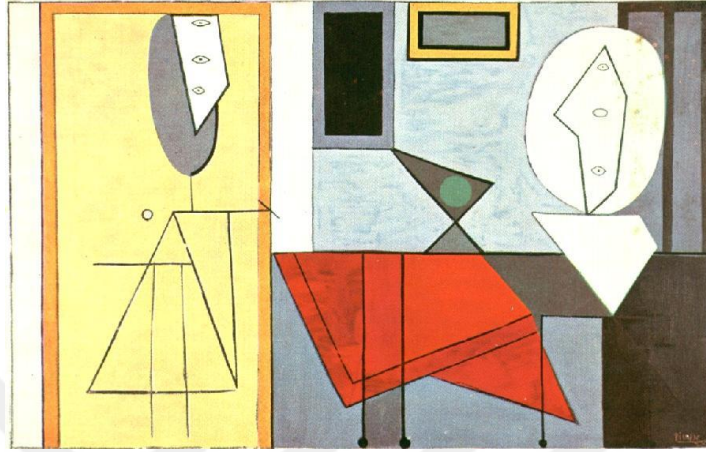
Daniel- Henry Kahnweiler: “analitik bir betimleme yerine, ressam isterse objenin sentezini de yaratabilir veya Kant'ın sözleriyle çeşitli konseptleri bir araya getirir ve onların çeşitliliklerini tek bir algı içine alır” (Kahnweiler, 1996: 207).

### 3.2.1. Pablo Picasso (İspanya 1881-1973)

*“Resim yaparken benim amacım, aradığımı değil, bulduğumu göstermektir. Sanatta niyet etmek yetmez.” “İnsanın neye niyet ettiği değil, neyi yaptığı önemlidir. Sanatın hakikat olmadığını hepimiz bilmekteyiz. Sanat, hakikati, en azından önümüze hakikat diye konan şeyi fark etmemizi sağlayan bir yalandır.”* (Pablo Picasso).

“Picasso Konuşuyor” kitabında bu sözleriyle gündeme gelen sanatçı, Antik dönemlerden beri süregelen gerçeği imkanların sınırlarını zorlayarak doğayı taklit etmenin yersiz olduğunu, çünkü en nihayetinde insan olma özelliklerimizden dolayı sınırlı doğruluklar sunabileceğimizi savunmuştur. Picasso'ya göre sanatçının icra etmesi gereken şey; bize sanatçının yapmış olduğu bir eseri resmettiği biçimiyle inandırabilmesidir. Doğa ve sanat'ın farklı şeyler olduğunu savunan sanatçı sanat yoluyla, doğanın ne olmadığını kavramsallaştırıp ifade ettiğimiz görüşünü benimsemiştir. Bu düşünceden hareketle, Natüralizm'i modern sanatın zıttı olarak düşünenlere, zaten natüralist bir sanat eseri olmadığı görüşüyle karşı çıkmıştır.

Picasso'ya göre, somut ya da soyut biçimler değil, daha az ya da çok ikna edici olan biçimler vardır. Zihinsel benliklerimiz için sanat'ın bu 'yalan' (doğa'nın kendisi olmayan) yönünü algılamaya zihinsel benliklerimizin ihtiyacı vardır, bu sayede yaşamı estetik açıdan kavrayabiliriz (Antmen, 2009: 56,57).



**Resim 80 Pablo Picasso “Stüdyo” 1927-28, Tüyb (149.9x231.2cm)**

*Kaynak:* <https://digilander.libero.it/angelo14/picass5x.jpg>

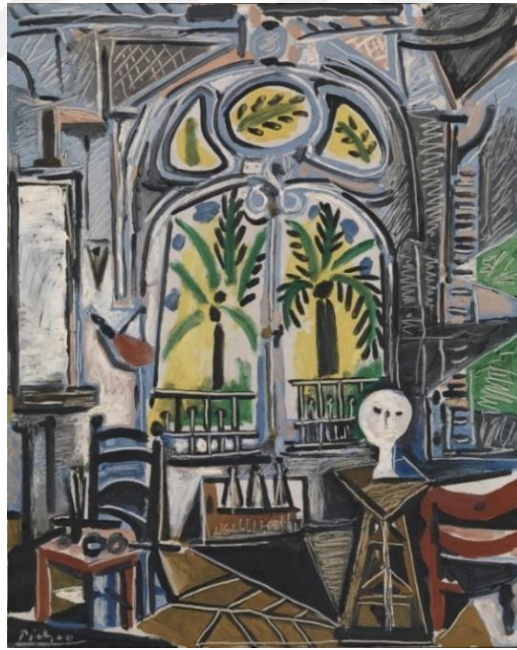
Kubizm'in öncüsü Pablo Picasso'nun atölyeyi konu edindiği diğer eseri Art Nouveau etkileri barındırdığı için dikkat çekicidir. 1950'lerden, büyük bir tablo olan “*Studio*” (“Stüdyo”) (Resim 81), Picasso ve ortağı Jacqueline Roque'un 1955 yazında taşındığı Cannes yakınlarındaki villa olan 'La Californie'nin stüdyosunu anlatmaktadır. Sainte Victoire dağının eteğinde on dokuzuncu yüzyıldan kalma büyük bir villa olan La Californie, Art Nouveau tarzında inşa edilmiştir ve sahile doğru geniş manzaralara sahiptir. Picasso, zemin kattaki büyük ana salonu stüdyo olarak kullanmıştır. Bazı tüccarları ve arkadaşlarını bu mekânda ağırlamıştır (tate.org.uk).

Bu çalışma 30 ve 31 Ekim tarihlerinde iki günde yapılmıştır. (30 Ekim'de Picasso ayrıca iki stüdyo daha tamamlamıştır.) Picasso doğrudan, boyayı fırçanın ucunu spatül ile birlikte tuvale uygulamıştır. Yüzeydeki bazı alanları kazıyarak alttaki zemini ortaya çıkarmış, böylelikle, farklı zeminler oluşturmuştur. Arka plan alanlarında, özellikle pencerede, boya ince bir şekilde uygulanmış ve zemin zaman zaman görünür hale getirilmiştir. Buna karşın, özellikle heykel başı gibi bazı alanlarda Picasso kalın bir impasto kullanmıştır. Resim, stüdyonun belirli yönlerini temsil etmektedir - süslü Art Nouveau penceresi, demirbaş aletler ve hatta duvara



asılmış bir gitar – tüm diğer on iki ayrı stüdyo tuvalinde tekrarlanan öğeler olmuşlardır (tate.org.uk).

Her ne kadar Picasso, stüdyodaki sanatçının temasına defalarca geri dönmesine karşın, bu seri sıra dışıdır çünkü burada stüdyo, resmin temel kahramanı olur. Stüdyo boş ama Picasso'nun varlığı araçlarda ve bir modelleme standındaki heykel kafasında güçlü bir şekilde hissedilmiştir. Stüdyo, arkadaşı ve aynı zamanda rakibi Henri Matisse için favori bir konu olmuştur ve Picasso'nun bu resmi; Matisse'in bir yıl önce ölümüne, doğrudan bir karşılık niteliğinde resmettiği öne sürülmüştür. Sanat tarihçisi Michael FitzGerald bu seri için şöyle yorum yapmıştır: “Matisse'in yaklaşımı gibi - merkezdeki pencere, parlak doğal dış mekân ve loş bir iç mekâna karşı kontrast bir etki oluşturmuştur. Hatta fırçanın sapıyla yapılan çizgisel dokuların duvarlar ve zemindeki fazlalığı, odayı görsel açıdan dinamik hale getiren yanan sarılar ve dış mekândaki yeşiller” (FitzGerald, Hartford 2001, s.148). bütünüyle dekoratif pencerenin çerçevelediği egzotik palmiyeler Matisse'nin “Odalık” tablosunu akla getirmektedir (tate.org.uk).



**Resim 81 Pablo Picasso “Stüdyo’da” 1955, Tüyb (80.9x64,9cm)  
Tate Koleksiyonu**

*Kaynak:* <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-the-studio-t06802>

### 3.2.2. Georges Braque (Fransa 1882-1963)

Braque'ın kararmış balık ve bir kadeh olan masasında, açık dini semboller sunulmaktadır. Pirinç sarıları ve yağlıboya siyahlar, bir karartma perdesinin ardındaki iç bayıltıcı aydınlatmayı hissettirmektedir. Kafatasları yanlarına konan paletlere çok benzemektedir. Kara vazolu bir stüdyoda, bir kafatası arkası dönük, dikişleri gerçekçi olarak resmedilmiştir (georgesbraque.org).

Bu görsel ipuçlarına rağmen, Braque'in çalışması siyasi açıdan eksik semboller sunması nedeniyle eleştirilmiştir. (Resim 82) Açık siyasi katılım avangard sanatın oldukça arzulanan bir bileşeni olarak görülmüştür. 1937'de Pablo Picasso'nun Guernica'sı ve Joan Miro'nun Reaper'ı gibi çağdaş eserler apaçık protesto resimleriydi. Her iki durumdada bu sanatçılar konu olarak belirli siyasi olayları benimsemişlerdir. Aksine, Braque'in konusu değişmeden kalmış, hala canlı stüdyoyu boyamaya devam etmiştir. Geleneksel vanitas unsurlarını ima etmiş fakat yakındaki şiddet olaylarına karşı öfkeli olmamıştır. Bu tür bir incelik, çoğu kişi tarafından Braque'in toplumla ve modern sanat ile temastan kopmadığının bir göstergesi olarak görülmüştür. Onun çalışmasını övenler bile onun itici sakinliğinden söz etmişlerdir (georgesbraque.org).



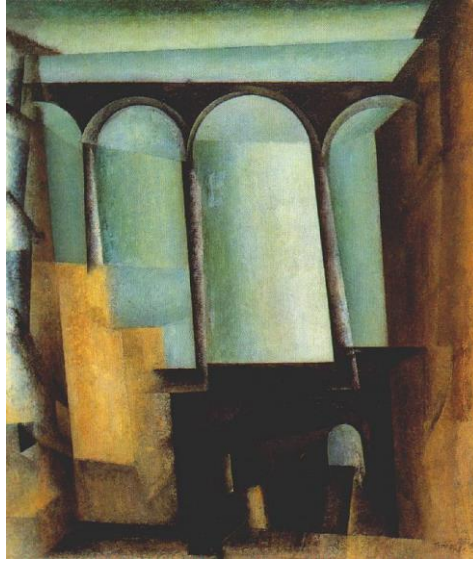
**Resim 82 Georges Braque “Siyah Vazolu Stüdyo”, 1938, Tüyb**  
Kaynak: <http://www.georgesbraque.org/studio-with-a-black-vase.jsp>

### 3.2.3. Lyonel Feininger (Amerika 1871-1956)

Feininger için resim, 'yüceltilmiş dışavurumculuğun en son ulaşım noktası'dır. Avrupa'ya 1887'de gelen Feininger, Hamburg Sanat ve El Sanatları Okulu'nda, sonra Berlin Akademisi'nde ve 1892-1893'de Paris'te Colarossi'nin atölyesinde sanat eğitimi görmüştür. 1894'ten sonra Berlin'de birçok gazetede karikatürist olarak çalışmıştır. 1908' de Berlin'e dönerek düşsel figürlü resimler üretmeye başlamıştır. Bu resimler onun Fovizm'e olan ilgisini ortaya koymaktadır. 1911'de yeniden Paris'e gitmiş ve orada, Kübizm'den etkilenerek, kendi sanat düşüncesini açıklayacak bir yol bulmuştur. Amacı Kübizm'e stil olarak başlangıç veren parçalara bölmek değil, anıtsallık ve yoğunlaştırma üzerine olmuştur. Resimlerinin pürüzsüz, duru yapısı, bir ritm, biçim, derinlik ve renk bütünlüğünü beslemiştir. 1913'den sonra yeniden Thuringia'da resim yapmaya başlamış, doğa görünümleri, mimari eserler ve kendine özgü konular işlemiştir. Feininger için mimarlık, bir düzen simgesi ve anlatım diline kavuşması gereken etkin bir tinsel güçtür (Richard, 1999: 53,55).

“1917'de Herwarth Walden, *Der Sturm* Galerisinde yüz on bir yapıtla Feininger'in ilk karma sergisini düzenledi ve onun sanatçılığının tanınmasını sağladı. 1919'da Bauhaus'a birinci müdür olarak atandı” (Richard, 1999: 55).

(Resim 84)'de Dışavurumcu ve Kübist Ressam Feininger'in sergisini Amerikan Sanatı Whitney Müzesi'nde kutlamak için tasarımcı üyelere akşam yemeği partisi düzenlemelerini talep ettikleri iç mekân gösterilmiştir. Feininger'in sıkça kullandığı mimari imgeler olan (Resim 83 “*Viaduct*”) kemerlerden ilham alan Geoff Howell, Whitney Müzesi'nin tasarımında tuhaf bir çılgınlık yaratmak için 'Homosote'den yapılmış mimari katlanır bir görüntü elde etmiştir (geoffhowellstudio.blogspot.com).



**Resim 83 Lyonel Feininger “Viaduct” 1920, Tüyb (100.9x85cm)**  
 Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79305>



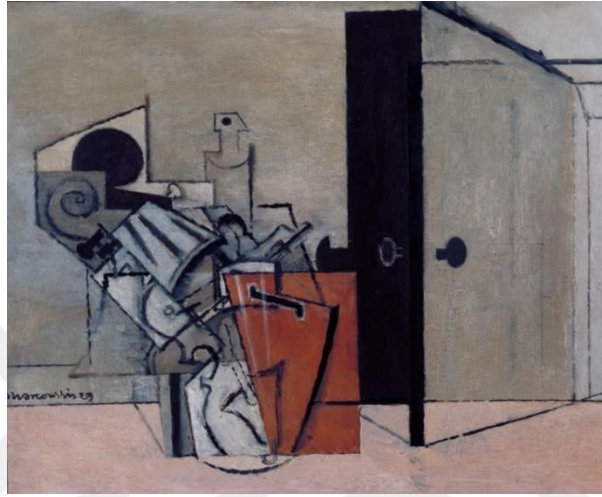
**Resim 84 Geoff Howell “Lyonel Feininger Whitney’de Akşam Yemeği”**  
**Whitney Museum of American Art, 2011**

Kaynak: <http://geoffhowellstudio.blogspot.com/2011/07/lyonel-feininger-dinner-at-whitney.html>

### 3.2.4. Louis Marcoussis (Polonya 1878-1941)

1928-30 yılları arasındaki çalışmalarında, kapısı yarım açık bir iç mekân da bir müzik aleti veya diğer natürmort nesnelere birlikte görülen iç mekân teması Marcoussis'in çalışmalarında birkaç kez rastlanmıştır. (Resim 85)'de ön planda, sol tarafta yer alan temel obje olan kontrbas müzik enstrümanı, küçük bir masaya dayalı bir şekilde durmaktadır. Sağ tarafta, yarı açık bir kapı vardır. Sanatçının bu yıllar arasında gerçekleştirmiş olduğu çalışmalarını inceleyen Jean Lafranchis,

Marcoussis'in, Pierre Reverdy'nin şiirleri ile yakınlık kurduğuna dikkat çekmiş ve tablonun 'mistik' bir not içerdiğini öne sürmüştür. "Kapının arkasında karanlıktan başka bir şey göremeyiz, tamamen karanlıktır." "Jean Lafranchis, Marcoussis'in çalışması için: "Böyle bir karanlığın varlığı, oradaki nesnelerin, masanın arkasındaki karanlık yerden, odaya doğru fırlayıp gelmiş hissini yaratır." ifadesini dile getirmiştir (tate.org.uk).



**Resim 85 Louis Marcoussis "Kontrbas'lı İç Mekân" 1929, Tüyb, (49.5x60.5cm) Tate Koleksiyonu**

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/marcoussis-interior-with-a-double-bass-t00244>

### 3.2.5. Juan Gris (İspanya 1887-1927)

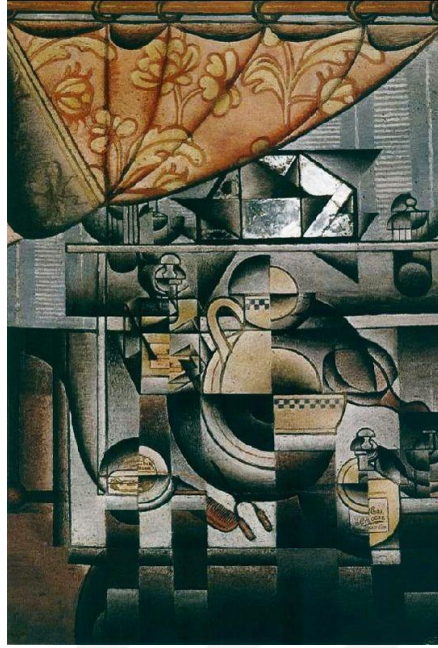
Resme başlamadan önce matematik, fizik ve mühendislik üzerine eğitim almıştır. Gris'in çalışmaları bir mimarın binayı tasarlariken uyguladığı düzenli bir yapıya sahiptir. İdealist ve Natüralist ressamlar ile her ne kadar arasına mesafe koysa da, Louvre'dan bağımsızlaşamayacağı görüşünü savunan sanatçı, ustaların yönteminin değişmez ve sabit araçlar olduğunu dile getirmiştir. Sanatın temelinin geleneksel köklerden uzaklaşamayacağına işaret etmiştir. Sanatçı Anket Yanıtlarında (1921) verdiği cevaplarda şöyle açıklamalarda bulunmuştur:

*"Resmin mimari tarafı matematikselidir ve onun soyut yanıdır; ben işte onu insani kılmak istiyorum. Cezanne şişeden yola çıkarak silindir yaratmıştı; bense silindirden yola çıkarak özel bir öge yaratmak istiyorum; silindirden yola çıkarak yaptığım şişe, kendine özgü bir şişe olsun istiyorum. Cezanne mimari bir temele varmak istiyordu, bense mimari bir temelden ayrılmaya çalışıyorum."* (Antmen, 2009: 56)

Bu açıklamalarda, Modern sanatın öncülerinden biri olan Cezanne'in resimlerinde mimari bir temele varmak istediğini, fakat Gris'in, her ne kadar mimari kavramlar ile iç içe olsa dahi, resimlerinde mimari bir temel aramadığını özellikle belirtmiştir. Gris, siyah ve beyaz ile kurduğu kompozisyonlarda, *beyaz* renginin ne zaman *kağıt* olacağına, ya da *siyah* renginin ne zaman hangi durumda *gölge* etkisinde resme gireceğine kendisi karar veriyordu. Böylelikle, resimde mimari ritm, renk, kompozisyon gibi önemli birliktelikleri, sanatçı tavrıyla o anki coşku içerisinde yön verip, yaratıcı zihin oyunları ile bambaşka duyular algılatmaya sevk ediyordu. Gris:

*“Bu amaçla soyutlamalarla (renklerle) kompozisyon kuruyor ve renklerin ne zaman nesne haline geldiklerini belirliyorum; örneğin, siyahlı beyazlı bir kompozisyon yapıp, beyazın ne zaman kağıt olduğuna, siyahın ne zaman gölge olduğuna karar veriyorum; beyazı öyle kullanıyorum ki görüntüde kağıt haline geliyor, siyah da gölgeye dönüşüyor. Bu tür resimle öteki resim arasındaki fark, şiirin nesirle arasındaki farka benziyor.”* açıklamasında bulunmuştur (Antmen, 2009: 56).

Hayal gücüyle çalışan sanatçı, sanata yeni bir tanımlama getirmek istemiş, genelden yola çıkarak özele varmak istediğini belirtmiştir. Sentez kaygısını esas alan sanatçı, soyut olan şeylere somut biçim vermek ya da soyutlamadan yola çıkarak gerçek verilere ulaşmayı amaçlamıştır. Cézanne'dan beri, eşyanın ve doğanın geometrik biçimlere dönüştürülmesi yöntemini, içtenlikle savunmuş ve uygulamıştır. Bu anlayış çerçevesinde resme yansıyan görünümünün en tanımlanır biçimini, kübist resmi tipik bir şekilde temsil eden Gris'in sanatında bulmuştur. (Resim 86)



**Resim 86 Juan Gris “Lavabo” 1912**  
**Kağıt ve ayna kolajı ile tuval üzerine yağlıboya (35x51cm)**  
**Vicomtesse de Noailles, Paris Koleksiyonu**  
 Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/264093965627266646/>

Rafman'ın, Juan Gris'in eserlerinden ilham alarak yaptığı çalışmalarında (Resim 87) ([https://www.youtube.com/watch?v=44h5\\_a7x2dc](https://www.youtube.com/watch?v=44h5_a7x2dc)) Gris, kendine özgü bir stili olan; sert geometrik siyah parçaları, formlarını ön plana çıkararak diğer pastel tonlu geometrik parçacıklarla yarattığı müthiş bir uyumun ayırdına varmıştır. Milenyum çağının katı formlarını ve iletişim şebekelerini anımsatan dinamik yarım daire formlarıyla ele aldığı modern çağ tasarımlarıyla Rafman'ın sanal iç mekân tasarımı, Gris'in milenyum çağı versiyonudur adeta. Rafman, medya kullanıcılarına yönelik, sıklıkla topluma ve tarihe vurgu yapabilmenin yollarını arar ve hikayeleme yöntemi kullanır. Bu nedenle, çalışmalarının çoğu modern sosyal etkileşimler, topluluklar ve sanal gerçekliklere (öncelikle Google Earth, Google Sokak Görünümü ve Second Life) melankoliye odaklanırken, yine de Romantizm'in ilham verdiği bir şekilde onların güzelliğine de ışık tutar (artnet.com ve punctumpress.com).



**Resim 87 Jon Rafman “Juan Gris Dream House”  
Üç Boyutlu İç Mekân Tasarımı, 2013**

*Kaynak:* [https://www.youtube.com/watch?v=44h5\\_a7x2dc](https://www.youtube.com/watch?v=44h5_a7x2dc)

### 3.2.6. Fernand Léger (Fransa 1881-1955)

Modern endüstriyel teknoloji ve Kübizm’den etkilenen Léger; “Sanatında Cézanne’in etkileriyle soyutlamadan uzaklaşmış ve tamamen grafik realizme öncelik tanımıştır. Yalnızca “çizgiler, formlar ve renkler” gözüne hoş görünmektedir. Geliştirdiği farklı kübist tarzı, objeleri en basit temel formlara indirgemesi ve biçimsel kısıtlamayla ayırt edilmektedir. Bir ressam olarak Léger’in Kübizm, Konstrüktivizm ve modern reklam posterlerinin ve çeşitli uygulamalı sanat biçimlerinin gelişimi üzerine büyük bir etkisi olmuştur” (Apollinaire vd, 2012: 143 ve fernand-leger.com).

Pablo Picasso ve Georges Braque, Kübizm’i ilk geliştirdiğinde, konularının artan gerçekliğini göstermenin yollarını araştırıyorlardı. Hareketlerini ve zamanın geçişini ima etmek için eşzamanlı olarak birden fazla perspektif gösteren, konularını geometrik düzlemlere bölmüşlerdi. Fakat Léger, Kübist görsel dilde farklı türde bir potansiyel gizleme görmüştü. Konuyu akademik olarak değerlendirmek yerine, sanatı nesnelleştirme ve resmi plastik unsurlarına indirgeme potansiyelini gerekli görmüştü. Léger’in ellerinde, Kübizm’in estetiği, sanatçıları renk, biçim ve kompozisyonu yeni, deneysel olmayan şekillerde keşfetmeye ve özgürleştiren demokratik bir güç haline gelmişti. Bunun tamamen modern olduğuna inanıyordu. Bu yaklaşımı bir başlangıç noktası olarak kullanan Léger, odağı nesneden nesneye yönlendirerek ve birçok



önemli sanat hareketinin temelini oluşturan estetik unsurlarını plastikleştirerek soyut sanatın potansiyellerini genişletmiştir (ideelart.com).

Tüm bu yaklaşımların yanı sıra Leger, I. Dünya savaşının deneyimleri sonrası insan figürüne yönelip, 1912 civarlarında başladığı soyutlamalardan vazgeçtiğini açıklayan bir ifadeye bulunmuştur. İçerisinde bulunduğu Endüstri çağının çarkına önemli ölçüde kapılan Léger, “makine sanatı”nı geliştirmeye yönelik ilk önemli teması, Birinci Dünya Savaşı sırasında gerçekleşmiştir. İnsan güçlerinin olağanüstü çarpıcılığı ve beraberinde mühimmatın kesin biçimli güzelliğine kapılan sanatçı, 1920 itibarıyla Pürizm, Retro Neo-klasizm’in etkisi altına girmiştir. Mekanik bir Klasisizm tabanında dişli çarklar, vidalar, borular, kolonlar, demirler, merdivenler ve türevi birçok endüstriyel formlarla çepeçevre kuşatılmış fabrika işçilerini adeta bir makine parçası gibi katı geometrik ve anıtsal bir hayranlığın kurguladığı plastik etki ile resmetmiştir (Fernand-leger.com).

Leger’in eserleri teknolojik açılımların gölgesinde şekillenerek, ilkin Gelecekçiliğin endüstriyel gelişmeleri öven ve gerekli bulan tavrını ortaya koymuş, daha sonra da mekanize formların abartılı hakimiyetiyle Presizyonist bir eğilimle bu ilgisini bir üst kademeye taşımıştır. Léger, farklı sanat kaynaklarından beslenerek figüratiften soyuta sürekli deneyimlenerek değişim göstermiştir. Resimden seramiğe, filmde tiyatro ve dans setlerine, cama, baskıya, kitap sanatlarına ve sinema dalına kadar farklı ortamlarda icra etmiştir.

“Hareketli resimde her türlü gayret objelerin gerçek değerinin ortaya çıkartılmasına yoğunlaşmalıdır.” Şöyle örneklendirmiştir:

*“Bir boru, bir sandalye, bir el, bir göz, bir daktilo, bir şapka, bir ayak vs vs..., vs...yi göz önünde bulunduralım. Bütün bunların oldukları gibi perdeye getirebilecekleri katkıyı düşünelim. Değerleri bilinen her yolla artmaktadır. Bu sayımda, insan vücudunun parçalarını; yeni realizmde insanoğlunun, benliğinin, yalnızca bu parçalarda ilginç olduğu gerçeğini vurgulamak amacıyla bilerek ekledim. Bu parçaların da listelenen diğer objelerin herhangi birinden daha fazla öneme sahip olduğu düşünülmemelidir (Léger, 1926: 96).*

Léger’in resminin plastik dili bu devinim ve hız duygusunu yetersiz kılıp, sanatını farklı sanat alanlarına taşımıştır. Kübizm’in felsefesi’ni nesnelere ayrı biçimsel bir değer addetmesinin de etkisiyle parçalamaktan ziyade, bir bütün olarak,

“bir boru, bir sandalye, bir el, bir göz, bir daktilo, bir şapka, bir ayak” benzetmesi ile ifade ettiği şey; Kübizm öncülerinin yaptığı gibi konularını geometrik düzlemlere bölmeleri ve konuyu salt akademik olarak değerlendirmelerini eleştirmesidir. Bir bütün içerisinden tek tek ön plana çıkartarak, nesnelerin her birinin farklı özelliklerini keşfedip, kübist bakış açısına yepyeni bir nicelik getirmiştir. Örneğin, resim sanatını farklı sanat dallarına taşımalarını tetikleyen bir unsur da sinemaya uyarlanabilecek olan; “objenin ya da objenin parçasının izole edilmesi ve yakın çekimlerle mümkün olan en büyük ölçekte perdede gösterilmesidir. Objenin ya da parçasının muazzam bir şekilde büyütülmesi ona daha önce sahip olmadığı bir şekilde bir kişilik vermektedir. Léger objenin bu şekilde tamamen yeni bir lirik ve plastik gücün aracı haline geldiğini belirtmektedir” (Kalafatoğlu, 2016: 1128).

Léger’in kübist-fütürist resimlerinin yansımalarıyla oluşturulan kurguda, geometrik şekiller, daireler, sarkaçlar birbirini takip etmektedir. Gelecekçilik’in, endüstrileşmenin ve hayatın hızının akışı içindeki o yakalanması gereken ‘an’ı dinamizm ve hızı vurgulayan bir kurguyla vermesi gerekmektedir. Bu nedenle beyaz üçgenler dairelerin peşi sıra gitmektedir. Hareket vurgusu hızlı kurguyla ve karede yer alan cisimlerin gerçekleştirdikleri mekanik olan devinimleri ile birlikte yapılmaktadır. Sanatçının kurgularındaki hız unsurunun sinemaya aktarılmasıyla, 20. Yüzyıl’dan 21. Yüzyıl video sanatına müthiş bir zemin hazırlanmıştır.



**Resim 88 Fernand Léger “Üç Kadın” 1921-1922**

*Kaynak:* [http://www.4-construction.com/en/article/women-in-interiors-in-fernand-legers-paintings\\_5239/](http://www.4-construction.com/en/article/women-in-interiors-in-fernand-legers-paintings_5239/)

### 3.3. Amerikan Toplumcu Gerçekçilik ve Presizyonizm

ABD geleneğinde moda olan objektif gerçekliğe geri dönüş denemelerinin ilk kez 1881 yılı civarlarında, aralarında Thomas Eakins'in de bulunduğu zamanlarda yapıldığı görülmektedir. Pennsylvania Üniversitesi'nde hareketli fotoğraflar üzerinden yapılan bu denemelerde, film kamerasının ilk modelinin geliştirildiği de öne sürülmektedir. 19. Yüzyıl sonlarında ilk olarak izlenen Amerikan Realizm'inin bu donuk fotografik ifadesi, doğal olarak resim sanatında da paralellik göstermektedir. Duygusallığı adeta reddeden ABD Realistleri, içerisinde gerçeklik barındırmayan her türlü 'resimleme'ye karşı çıkmışlardır. İnsan vücudu mekânîği, anatomi, perspektif, ışık ve renk fiziği üzerine yapılandırılmış bir üslup geliştirmişlerdir.

“George Bellows'da dahil, öğrencileri Edward Hopper, Speicher ve Rockwell Kent, sempatikleştirilmiş konuları terk ederek, seçkin kameralar gibi, çağdaş ahlaki ve tavırları odak noktasına getirmeye başlamışlardır. Onların örneği 1930'larda soyut üslupla tatmin olmaya başlamış olan sosyal gerçek ressamı için önemli hale geldiği görülmektedir. Marin ve Bellows gibi sanatçıların ellerinde her nasılsa, her iki gelenekte yeni ve karakteristik bir Amerikan hayatı yansıtıldı” (Crownshield, 1948: 106).

Amerikan Toplumcu Gerçekçiliğin bir uzantısı niteliğinde olan Presizyonizm Charles Sheeler'in öncülüğünde oluşum göstermiştir. Geleneksel zanaat, beceri, yöntem ve standartların, çağdaş endüstriyel tasarım ve pratiğine taşınması üzerine geliştirilmiştir. Endüstrinin, kentin ve mimarlığın olağan görüntülerine, malzemelerin işlevselliğine bir övgü ve öykünme niteliği taşıyan bu yapılanma, endüstri ürünlerinin fotoğraflanarak, (jelatin gümüş baskı fotoğrafı) ardından geleneksel resim teknikleriyle yeniden üretilmesi gibi yöntemlerle uygulanmıştır (boyutpedia.com).

Sheeler, üç boyutlu geometrik nesnelere çizmeye ve mimari tezyin sanatı üzerine odaklanmış, Grek, Mısır ve Roma uygarlıklarının bezeme düzenlerini tanımış ve bunların halı, duvar kağıdı ile benzer iki boyutlu yüzeylerin üzerine uygulanışı gibi pratikler gerçekleştirmiştir. İzi sürülen eğitim felsefesi, geleneksel zanaat ve işçilik beceri, yöntem ve standartların, modern endüstriyel tasarım ve pratiğine uygulanmasıdır. John Ruskin'in öğretisi üzerine temellendirilmiştir (boyutpedia.com).

“Strand ve Sheeler Presizyonizm’in destekçileri olarak, sanayileşmiş modern Amerikan manzarasının kesin ve net bir şekilde tanımlanmış formlarını yakalamaya çabalamışlardır. Avrupa’daki Fütürizm ve Kübizm’den etkilenmişlerken, Precisionism kentleşmiş Yeni Dünya mekânlarının yenilik ve enerjisiyle kaynaşan belirgin bir Amerikan estetiğini amaçlamaktadır. Film yapanların resim ve fotoğraftaki çalışmalarını yansıtmakta, sinematik bir bildiri olarak mütevazı bir görünümde. Manhatta, özenle çerçevelenmiş hareket eden görüntülerdense hareket içeren fotoğraf izlenimi uyandıran çekimlerle karakterize edilmektedir” (Geiger, 2011: 73) (Burada bahsi geçen “Manhatta” New York Şehrinde geçen bir günü anlatan kısa filmlerdir. Film İlk Avangard sinema kapsamında yer alır).

Presizyonizm’in en önemli temsilcileri; C. Sheeler, N. Spencer, C. Demuth, G.O. Keefe, Edward Hopper ve Fernand Leger’dir.

### **3.3.1. Edward Hopper (Amerikan Gerçekçilik / Presizyonizm Amerika 1882-1967)**

“Çizmeyi en sevdiğim şey bir eve vuran gün ışığıdır”, diyen sanatçı, suluboya ve yağlıboya resimlerinde boş manzaralara keskin çizgiler ve büyük boşluklar, geniş yapılar koyar. Amerika’da doğan Presizyonizm (kübik-gerçekçilik) akımını oluşturan sanatçıların başında gelir (lebriz.com).

Edward Hopper, “zamanın Amerika’sını değil, kendimi resmettim”, dese de; o zamanın Amerika’sının savaş sonrası gerçekçiliğini kendi üslubuyla sanki bir metafora dönüştürürcesine resimlerinde kullanmıştır. Bu gerçekliği hicvetmeyen ya da ironileştirmeyen ressam, “gerçekliğin “resmini” değil, o gerçekliğin “sonrasını”, gerçeklik sürecinden “sonra”da yer alan bireyin, gerçeklikten uzaklaşmış hallerini, “her şey olup bittikten sonra”yı yansıtmıştır aslında (lebriz.com).

Hopper’ın iç mekânları resmederken ışığı bol miktarda kullanması, “ışıklı ve renkli bir ortamda bulunan figürün resmin içinde nefes aldığını değil, nefes aldığını bile düşünmediğini hissettirir bakana” (lebriz.com).

Hopper’ın çalışmalarında, dış mekânlar ve çoğunlukla ev içi, kafe, bar, benzin istasyonu, operalar ve diğer mekânlarda geçen tek ya da birkaç figürlü

kompozisyonlar görülür. Amerikan orta sınıfının ‘Yalnızlık’ imgesi, renkli ve ışıklı ortamlarda bulunsalar da yoğun bir şekilde hissedilir. Bu yalnızlıkların sebebi bilinmemekle birlikte, beynen orada olmayan figürlerin, enteresan bir şekilde, ruhsal durumlarının bu mekânlarla özdeşliği bariz şekilde hissedilir. Her ne kadar kendi halinde durağan tasvirlerden oluşmuş olsada, bu resimlerin bir “hikaye”si vardır, hikaye kurmaya uygun tablolarıdır. Bu sebeple, birçok sanat dalı özellikle de sinema Hooper’dan oldukça etkilenmiştir.

Roy Andersson, Wim Enders, Ridley Scott, Dario Argento, Howard Hawks gibi yönetmenler, Hopper’dan birçok filmlerinde yararlanmışlardır (lebriz.com).



**Resim 89 Edward Hopper, “Western Motel”, 1957 Courtesy of Yale University Art Gallery.**

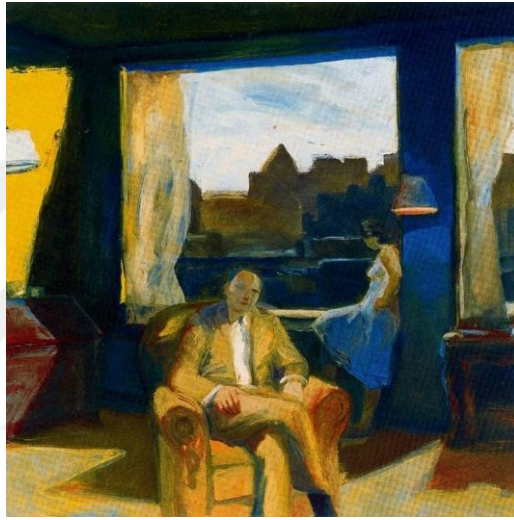
**Kaynak:** <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-understanding-edward-hoppers-lonely-vision-america-nighthawks>

### **3.3.2. Elmer Bischoff (Amerika 1916-1991)**

II. Dünya Savaşı sonrası sanatçılarından belirli bir kesimi temsil eden sanatçı, ilk dönemlerinde soyut tarzda eserler vermiştir. Sanatçı daha sonra figüratif eserlere dönüş yapmıştır. Eserlerinde soyutlama etkileri gözlemlenen sanatçı, mekânlarında savaş sonrası bunalımların ve hayata karşı genel bir kayıtsızlığın dilini yansıtır gibidir (Elmer Bischoff).

Sanatçı bu eserinde (Resim 90) Gerçekçilik bağlamında adeta Hopper'a öykündüğünü kanıtlamıştır. Esere göre çift; “Kavga etmiştir çünkü resimdeki adam bu kavgayı izlemek ister, fakat kadın ise başka birşeyi...” (Elmer Bischoff).

Bischoff'un bu resmin de, her ne kadar postmodernist resim akımına dahil olmasa da; yeni bir dünya arayışı öncülüğünde değişen iç mekân tasarımları ve mobilya formlarının modern görüntülerini, cinsellik yüklü imge ve göndermelerin, 'hiciv'lerin yansımalarını buluruz. İzleyiciye üstü kapalı bir mizansen olarak hissettirilen resimdeki çiftin, 'o anki' durumu ve birbirlerinden memnuniyetini, atmosferdeki sarı ışığın çiftlere verdiği uyumda buluruz.



**Resim 90 Elmer Bischoff “İki figürlü İç Mekân” 1968**

*Kaynak:* <https://curiator.com/art/elmer-bischoff/interior-with-two-figures>

### 3.3.3. Charles Sheeler (Amerika 1883-1965)

Sanatçı Philadelphia Endüstri Sanatı Okulu'nda eğitim görmüş ve ardından Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisine girmiştir. Okuldaki hocası William Merritt Chase'den etkilenerek çalışmalarında İzlenimcilik etkileri gözlemlenmiştir (metmuseum.org).

1908'de Paris gezisine giden sanatçı, Cezanne'ın çalışmalarına rastlar ve sonraki sanat yönelimi bu yönde farklılaşır. Daha önceki İzlenimci etkileri işaret eden ışığın geçici konular üzerindeki etkilerinden çok, resimlerinde form ve yapıyı

keşfetmeye başlamıştır. 1911’de, fotoğrafçı ve galeri sahibi Alfred Stieglitz ile iletişime geçmiştir (mfa.org).

Stieglitz, Cézanne hayranı olmasına karşın, Sheeler’in çalışmalarını hiç sergilememiştir. Bunun üzerine Sheeler, Stieglitz’in gözüne girmek için, 1912’de fotoğraf çekmeye başlamıştır. Dergi yayıncıları ve reklam firmaları tarafından desteklenen bir takım fotoğraflar üretmiş ve bu sayede ticari kazanç sağlamıştır. Sanat eserleri olarak fotoğraflarından dolayı büyük beğeni toplayan sanatçı bunun üzerine film denemeleri yapmaya başlamıştır. Aynı zamanda, Sheeler hala bir ressam olarak saygı kazanmak için mücadele etmiştir (mfa.org).

“*New York’tan Görünüm*” (Resim 91) isimli tablosunu resmettiği yıl, Sheeler’in fotoğraf çekmeyi bir kenara bırakmasının zor olduğu bir yıl olmuştur. Resmin başlığı ironiktir, çünkü hiç bir şehir manzarası göstermez, sadece sanatçının New York’taki stüdyosunun iç mekânını gösterir. Açık pencereden görünen manzara, Sheeler’in daha önceki dönemlerinde resmettiği ‘kalabalık caddeleri’ ve ‘gökdelenler’ i göstermiyordur. Bunun yerine bulutlu bir gökyüzü resmetmiştir. Kompozisyonun dengeli, neredeyse geometrik yapısı, sınırlı griler, soluk maviler ve kestane rengi, resimdeki objelerde olduğu gibi iç mekânın durgunluğunu vurguluyordur: boş sandalye, açık lamba, kapalı ve kullanılmamış bir kamera... Bu çalışma alanının esrarengiz, neredeyse bir yas havası, Sheeler’in kendi belirsizliğini ima ediyordur adeta. Sheeler bu çalışmasını; “*şimdiye kadar çizdiğim en şiddetli resim*” olarak nitelendirmiştir, fakat aynı zamanda en kişisellerinden biridir (Constance Rourke’tan alıntı ve Harcourt, Brace and Company, 1938. s. 156).



**Resim 91 Charles Sheeler “New York’tan Görünüm” 1931, Tüyb,  
(121.92x92.39cm)**

*Kaynak:* <https://collections.mfa.org/objects/32501>

### **3.4. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)**

1911’de Almanlar tarafından İzlenimcilik akımına karşıt olarak ortaya çıkan Dışavurumculuk akımında biçim çarpıtmaları yaygın olarak kullanılmıştır. Amaç, sanatçının bireysel olarak iç dünyasını renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışavurumudur. Tasarımda denge, güzellik, estetik gibi kavramları bir yana bırakarak ‘biçim bozma’ yöntemini temel almışlardır (Eczacıbaşı, 1997: 451,542).

19. Yüzyıl’ın sonlarında Van Gogh, Edvard Munch, James Ensor, Toulouse-Lautrec gibi ressamın yapıtlarında belirmeye başlayan Dışavurumculuğun Fransa’daki ilk temsilcisi Van Gogh’tur. “İç dünyasını renk ve çizgiyle ifade etmiş olan sanatçıya Dışavurumculuğun öncüsü gözüyle bakılır. Belçika’da James Ensor, İsviçre’de Ferdinand Hodler ilk dışavurumcu örnekleri veren sanatçılardandır” (Eczacıbaşı, 1997: 452).

İmparatorluk, ordu, okul, ataerkil aile gibi kurumların yerleşik otoritesine karşı çıkan Dışavurumcular, toplumun dışladığı yoksulların, ezilmişlerin, akıl hastalarının, sokak kadınlarının ve eziyet edilen insanların (istanbulsanatevi.com) haklarını savunup gün yüzüne çıkarmışlar ve dikkat çekmişlerdir.



Naif ve ilkel sanat etkileri de görülen Dışavurumcu sanatçıları, tikel olarak kümelenmediği insan yaşamlarını tümevarım ve farkındalık yaratma amacıyla ele alarak güçlü anlatıma kavuşturmışlardır. Bireysel tinsellik, topluma yönelik dikkat çeken çağrışımlarla ilişkilendirilmiştir. Çizgi ve renk doğadan bağımsız kılınarak duygusal tepkileri yansıtmak amacıyla olabildiğince özgür bir biçimde kullanılmıştır. Kalın boya hamuru, yoğun renk, kontrast değerler ve biçimleri bozma dışavurumculuğun karakteristik özellikleridir.

Dışavurumculuk, 20. Yüzyıl'ın başlarında tüm Avrupa'da gelişen huzursuzluk şaşkınlık psikolojisinin bir yansımasıydı ve bu sebeple, bazı edebiyatçı ve Felsefeciler: Soren Kierkegaard, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Psikoterapist ve Nörolog Sigmund Freud'un ilgisini çekmiştir. Bilhassa Romantik manzara resmine karşı bir tepki olarak gelişen Dışavurumculuk, "Avusturyalı yazar Hermann Bahr 1914'de yazdığı bir kitapta Ekspresyonist akımı yaratanlar içine Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler ve Fovları, *Die Brücke* ve *Der Blaue Reiter* gibi Alman grupların üyelerini, Viyana'lı Oskar Kokoschka ve Egon Schiele'yi almıştır" (Richard, 1999: 9). Ayrıca bu akım, Barlach, Beckmann, Nolde Christian Rohlf's gibi sanatçılar tarafından da benimsenmiştir (Eczacıbaşı 1997:452 ve istanbulsanatevi.com).

Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) ve Die Brücke (Köprü) başlığı altında kurulan bu gruplar ile ressamlar; I. Dünya Savaşına sebep olan ülkeler arası ticari rekabetler dolayısıyla içte yaşanan ekonomik kriz, işsizlik, sağ-sol çekişmeleri ve savaşın sosyal, politik, kültürel toplumsal anlamda ciddi tahribatlar yaratmasına karşı bir başkaldırı niteliğinde eleştirel ve tepkili eserler sergilemişlerdir.

"Auguste Macke ve Franz Marc'ın savaşta ölümleri, Kirchner, Ernst Weiss, Wilhelm Lehmbruck, Carl Einstein gibi yaşamına son verenler, Franz Jung, Otto Freundlich gibi toplama kamplarına, Jacob van Hoddis gibi gaz odasına gönderilenler, Avrupa içinde yer değiştirmeler, ABD'ye sığınmalar" (Özayten, 2013: 61). gibi toplumsal olayların psikolojik etkileriyle, Almanya'da bazı sanatçılar, büyük ve yeni bir Almanya kurulacağına ilişkin kandırılmışlar ve 1920'lerde Nazi partisine üye olmuşlardır. 1933'te Nasyonal Sosyalistlerin yönetimi ele geçirmesiyle bütün yenilikçi sanatçılar öğretim görevlerinden alınmıştır. Ödenekli galerilerin başındaki özgür düşünceli yöneticilerin işlerine son verilmiş, birçok sanatçının Almanya'da çalışmalarına izin verilmeyip, ülkelerinden ayrılmak zorunda bırakılmışlardır. Devlet müze ve galerilerindeki isteğe uymayan yapıtlar kaldırılmıştır (Özayten, 2013: 60).

Çıkış noktası olarak İzlenimciliğin zeminini hazırlamış olduğu ‘Dışavurumculuk’ akımı ile 19. Yüzyıl sonu - 20. Yüzyıl’ın başında modernleşme gayretleri önem kazanmıştır. Resim sanatında iç mekânın sanatçıdaki psikolojik etkisinin bir yansıması olarak iç mekân betimlemelerinde figür veya figürsüz resimlerde ortaya çıkan dışavurumculuk, Munch, Ensor, Kirchner’in yapıtlarında limitsiz bir tinsellikte sezilenebilmektedir.

### 3.4.a. Edvard Munch (Norveç 1863-1944)

Edvard Munch’ın, verem hastalığı yüzünden ilk önce annesini, daha sonra da kız kardeşini kaybetmesi, ruhunda onarılamaz derin acılara neden olmuştur. Akrabalarının hastalıklarına tanık olmuş ve bu durum onda insanlardan ve toplumdaki korkma anlamına gelen antropofobi’yi yaratmıştır. Yaşantısı boyunca çok kuvvetli acılar yaşamaması sebebiyle eserlerinde hüznün ve acı vardır. Çocukluğunda günah işlemekten kaçınması için lanetlenenip cehenneme mahkum edilmekle korkutulması gibi travmatik olaylar, sanatçının ruh durumunu derinden etkilemiştir (Ezgi Gülhan). Yaşadığı başarısız ilişkiler yüzünden sanatçı, kadınlar konusunda ön yargılı olmuştur. Ayrıca anksiyetenin etkisiyle renklerin dışına çıkarak kasvetli dünyasını ve ruhunu, engel tanımadan tuvallerine yansıtmıştır. Sonraki yıllarda, anksiyete atağı ve aşırı içki yüzünden halüsinasyonlar gören sanatçı en sonunda hastaneye yatırılmıştır.

Resimlerinde ölüm, zavallılık, yalnızlık, cinsel kaygı, acı gibi yeryüzünü cehennem yapan tüm duygular gözlemlenmektedir. Buna ek olarak: (Resim 92)’de “Munch, “Ölü Anne ve Çocuk” resminde ölmüş annesinin yatağının başucundan bakar, elleriyle kulaklarını tüm duymak istemediklerine kapatmış dört-beş yaşlarında bir çocuk olarak” (library.cu.edu.tr).



**Resim 92 Edvard Munch "Ölü Anne ve Çocuk" 1899**

*Kaynak:*

<https://i.pinimg.com/originals/b7/f2/b5/b7f2b5e1655d94be5101bcaedda6f678.jpg>

(Resim 93)'de "*Hasta Çocuk*" teması üzerine birçok resim yapan sanatçının çocukluğunda yaşadığı travmatik olaylar, bu temayı altı farklı şekilde resmetmesine sebep olmuştur: Kadın ve küçük kızın ellerinin birleşmesi ve küçük kızın çaresiz bakışları, annenin hüznü içinde başını öne eğmesi, yaşanan acı sahnesini daha da etkili bir hale getirmiştir (Ezgi Gülhan). İzleyiciye göre ön, sol tarafta kullanılan sıcak renkler, yoğun acının yakıcı etkisini dile getirir gibi canlı, sağ taraftaki soğuk yeşil renk kullanımı ve en arka taraftaki perdenin karanlığı, acı bir vedayı çağrıştırıyor gibi boyanmıştır. Resimdeki dikine doğru ve serbest vuruşla çizilmiş siyah renkte fırça vuruşları ise dışavurumcu etkiyi daha üst noktaya taşımıştır.



**Resim 93 Edvard Munch, "Hasta Çocuk" 1907, Seri içinde Dördüncü Eser.  
Tüyb, (137x139cm) Tate, London**

*Kaynak:* <http://imagesait.ru/42/edvard-munk-vechernyaya-beseda>

“Munch’ın bu tablosunun özellikleri ve ressamın yorumu, eserin ne dereceye kadar Ekspresyonizmin simgesi (tedirginlik, çılgılık) ve Ekspresyonist tiyatronun habercisi olduğunu ortaya koymak için yeterlidir. Gerçekten de bu tabloda *Traumbühne*, yani rüya sahnesi ve dünyayı bakışları aracılığıyla gördüğümüz bir başkahraman üzerine kurulu bir tiyatro tekniği olan *Ichdramatik* ile ortak birçok öğe bulunmaktadır. Öyle ki, tuvaldeki kişinin o anda Ekspresyonist oyunu oluşturan "durak"lardan birinden geçmekte olduğu bile düşünülebilir: *Stationendramada* da çoğu kez soyutlamaya doğru itilen kişilerin tam kimliği bilinmez. Böylelikle Ekspresyonist resim sanatı, Ekspresyonist tiyatroya öncülük eder; bunun da bazı öğe ve kuruluşları sahneye koyuş şeklini kısmen de olsa belirler. Ancak Ekspresyonist bir sahneye koyma sanatının ortaya çıkması, yalnız resim ve dramın gelişimine değil, kendi gelişimine de bağlıdır. Bütün sanatlar arasında ilişki vardır ve değişik teknikler de bu sanatların gelişmesini, yarattıklarını ve kendi aralarındaki bağları etkiler” (Richard, 1999: 190).

Sanatçının diğer iç mekânı konu aldığı tabloları; “Bahar”(1889) “Hasta Odasında Ölüm”(1893) “St Cloud’da Gece”(1890) “Ölü Yatağının Kenarında”(1893), “Sanatçı ve Onun Modeli”(1921), “Laura’nın iç Dünyasındaki Yoğun Melankolik Yüzü”(1899)

### 3.4.1. Der Blaue Reiter (Mavi Süvari Grubu / Münih - Almanya)

Grup, ilk adını 1911’de, Wassily Kandinsky ve Franz Marc’ın Almanya’nın Münih şehrinde kurduğu ressamlar birliği ile “Der Blaue Reiter” (Mavi Süvari) olarak almıştır. 1912’de Kandinsky ve Marc, içinde plastik sanatlar ve müziğin yer aldığı Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) adında bir almanak yayınlamışlardır. Sonrasında iki ayrı sergi düzenlemişlerdir. İlerleyen süreçte, Gabrielle Münter, Alexej Jawlensky, Marianne von Werefkin, Alfred Kubin, Paul Klee, Arnold Schönberg de bildirgeye katılmışlardır (Antmen, 2008: 37).

Realizm ve Naturalizm’in katı gerçekçiliğine karşı sanatta duygu ve ruh izlerinin karşılığını tuvalde arayan bu ressamlar resimde ruhçuluğun ilk oluşumlarını harekete geçirmişlerdir. O dönemde oldukça ses getiren bu tinsel çağ başlangıcının ilk oluşumlarını başlatan bu grup, ‘içsel bir gereklilik’in altını çizen bildirgeler yayınlamışlardır. Kandinsky, on dört ana makaleden oluşan bu bildirgede, sanatçıya

doğayı kavraması, plastik dilde anlamlı hale getirmesi görevini yüklemiş ve saf bir estetik birlik oluşturulmasını koşul olarak öne sürmüştür. Daha sonra, Heinrich Campendonk, Robert Delaunay ve Lyonel Feininger bu gruba katılmışlardır.

Ruhsal ifade gücü ve anlatım duygusallığı açısından Dışavurumculuğun ilk başlangıç yılları ve “*Der Blaue Reiter*” ressam birliğinin ürettiği eserler, tinsel boyutlarda verilen yegane örneklerdendir.

Fransız Fovizm’inin bir uzantısı niteliğinde *Alman Dışavurumculuğu* meydana gelmiştir. Bu süreçte iki farklı yaklaşım olarak *Die Brücke* ve *Der Blaue Reiter* ressam birlikleri oluşum göstermiştir. Bu birliklerin ortak noktaları, kendilerinden önceki katı gerçekçi ve natüralist eğilimleri; salt doğanın güzelliklerine odaklanmayı ve resmetmeyi eleştirmeleri olmuştur. *Die Brücke* (Köprü) grubu sanatçıları, doğayı her yönüyle, çoşkulu renkler, sert-köşeli biçimler, konturlar ile izleyiciye açıkça sunmuşlardır. Mavi Süvari grubunun ressamı ise, Köprü grubundan biraz daha farklı olarak, parlak, çok renkli fakat dinlendirici ve simetrik şekiller ile doğayı izleyiciye sunmuşlardır.

Der Blaue Reiter grubu, farklı akımlardan ve ülkelerden pek çok sanatçıyı bir araya getirmiş ve ortaklık sağlayan öncü bir birlik olmuştur. Grubun farklı eğilimlere açık tutumu ve çekirdek kadronun figürden soyut dışavurumculuğa yönelimi, *Der Blaue Reiter*’i *Die Brücke*’den ayıran başlıca etkenler arasındadır. Ancak her iki grubunda beslendiği kaynaklar benzerlik gösterir: “Almanya ve Rusya’dan halk sanatı örnekleri, Japon estampları Afrika ve Okyanusya’dan kültürel nesnelere, Henri Rousseau’nun naif resimleri, çocuk resimleri ve ortaçağ heykelleri yer almıştır” (Antmen, 2009: 38).

### **3.4.1.a. Wassily Kandinsky (Rusya 1866-1944)**

Hukuk ve Siyasal Ekonomi öğrenimi gören sanatçı, bilimsel araştırma için gittiği Rus sanatına ilgi duymuş ve ressam olmaya karar vermiştir.

Wassily Kandinsky ve Franz Marc 1912 yılında, “*Der Blaue Reiter*” (*Mavi Süvari*) grubunu kurarak sanat 20. Yüzyıl sanat akımlarının gidişatını etkileyecek önemli bir girişime imza atmışlardır. Kandinsky, ilerleyen yıllarda Soyut Sanat içinde

Anlatımcı Soyutlama'yı benimsemiş ve bu türün en önemli uygulayıcılarından biri olmuştur.

Sanatın “*içsel ihtiyaç*” prensibini gerektirdiğini savunan Kandinsky, bu prensibi üç ayrı mistik köke dayandırır:

1. “*Kişilik Ögesi*” (“her sanatçı kendine ait olanı ifade eder.”)

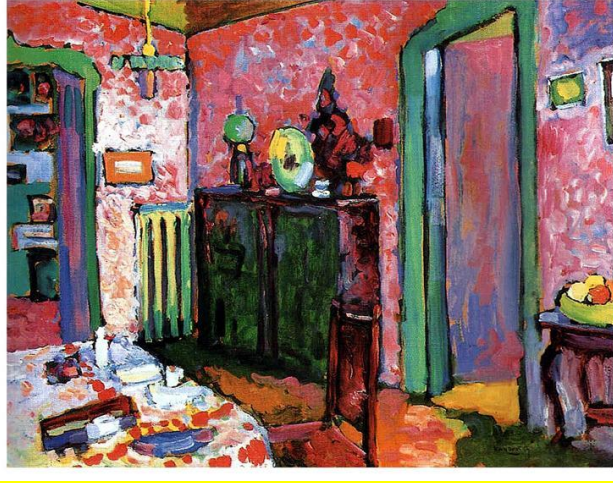
2. “*İçsel Değerdeki Üslup Ögesi*” (“o zamana ait olanı ifade eder ve bunu ulusal değerlere de bağlamak ister.”)

3. “*Pür ve Sonsuz Sanat Ögesi*” (“Her sanatçı yaratıcı sanata ait olanı verir.”)

İlk mistik kökü algılamak, üçüncü mistik kökü algılatır ve üçüncü kökün varlık nedeni olur. Böylelikle ‘yaratıcı ruh’ ortaya çıkar. Kandinsky’e göre üç mistik kök sanat yapıtının olmazsa olmazıdır. Bu kökler birbirleriyle harmanlandığı için yapıtın bütünsellik anahtarıdır. “İlk iki kökün zamanı ve mekânı içerdiğini unutmamalıyız” (Eroğlu 2017: 51,52).

“Sanat yaratıcılığında mistik bir şeylerin olamayacağına inanmak, insanı soyut anlamdan uzaklaştırır. Bu noktada Kandinsky bir yeni dansın doğacağı müjdesini verir, yeni dans demek, resim müzik birlikteliği demektir onun için. Hareketin bir bütün olarak değerlendirilmesi de ayrıca zaman ve mekân demektir. İşte bu noktada müzik ve dansın birleşmesinden bir sahne kompozisyonu oluşmakta, bu kompozisyon da anıtsal sanatın ilk yapıtı olmaktadır” (Eroğlu, 2017: 69,70).

Kandinsky’e göre, resim, müzik ve dansın birleşmesi, sanatçının içsel (tinsel) içeriğinden meydana gelmediği sürece, gerçek bir sanat eseri oluşturamaz. Her yapıtta bir yapıtın bulunması gerekliliğini ve bu yapıtın içinde de gizli yapılar olabileceğini savunan Kandinsky, farklı kavram, köken ve strüktürlerden (yapı elemanları) oluşan kompozisyonların, hem resmin tuval üzerinde oluşturduğu iki boyutlu mekânlara hizmet ettiğini, hem de müzik ve dansın birleşmesinden doğan ‘sahne’ nin ileride gelişimine katkı sağladığını savunmuştur. Buna yönelik, ‘Anıtsal sanat’ eseri olarak nitelendirilen üç boyutlu mimari yapı tasarımlarının yaratıcılığına da hizmet eder hale geldiğini öne sürmüştür.



**Resim 94 Wassily Kandinsky “Benim Yemek Odam” 1909,  
Mukavva üzeri yağlıboya (50x65cm)**

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/interior-my-dining-room-1909>

Kandinsky'nin (Resim 94)'de “Benim Yemek Odam” çalışmasında kullandığı renkler aydınlıktır. Sanatçı kendi resmiyle ilgili şu görüşleri bildirmektedir: Burası gerçekten bir yemek odasıdır. Fakat tablo, “yemek odası” ismini verdiği tablosundan daha farklı bir şey anlatmak istiyor gibidir. Resimdeki dokunun verdiği etkiyle, bu resim aslında soyut kalıba uymaktadır. Parlak renkler, görünür fırça vuruşlarıyla dokunun farklı kullanımları ortaya çıkmaktadır: bazı yerler sadece çizgi, bazı yerler sadece nokta vuruşlardan ibarettir. Bu resim belirli bir bölgeye odaklanabileceğimiz bir resim değildir çünkü sahne aydınlık ve mekân birçok farklı nesne ve nokta vuruşlarıyla doludur. Fakat tablonun isminden yola çıkarak tabloyu incelersek; odak noktamız meyve kasesi ya da yemek masasıdır. Objelerin formu nokta vuruşlarıyla boyanmıştır. Bu soyut tavırla sanatçının oluşturmak istediği masa ve sandalye aslında masa ve sandalyeyi tanımlamıyor gibidir. Kandinsky'nin bu çalışması soyut sanata geçmeden evvelki erken dönem işlerindedir. Laura Davies, bu çalışmaya ilgili görüşünü şöyle açıklamıştır: “Benim fikrime göre; bu rengarenk resim gözümü alıyor ve bana sanki resimde farklı bir şeyi arattırıyor” (Laura Davies).

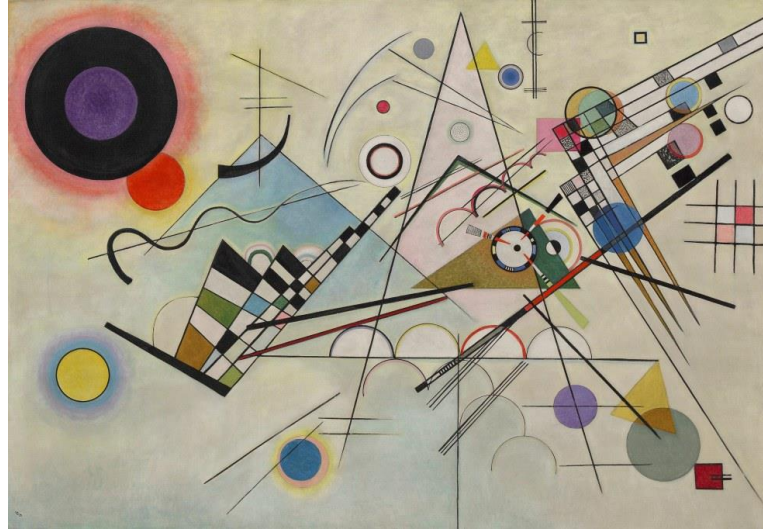
Kandinsky'nin, Soyut Sanat ve De Stijl oluşumu kapsamında ele aldığı bir eserine (Resim 95)'te değinilmiştir. Kandinsky, sanat felsefesinde yer verdiği ve ‘yeni müzik’ diye adlandırdığı; müzik ve dansın birleşmesinden bir ‘sahne kompozisyonu’ oluştuğunu öne sürmüş ve bu kompozisyonda anıtsal sanatın ilk yapıtı olduğunu

savunmuştur. Bu görüş doğrultusunda; Ressano Garcia'nın müzikal notalarla inşa edilmiş biçimler, mekânlar ve ritim öneren projeler yapmasıyla, Kandinsky'nin savını uygulamaya koyduğu açıktır. Kandinsky, müziğin sanatın en maddisi olduğunu göz önünde bulundurarak, 20. Yüzyıl resimleri için ritim, soyut yapılanması, tekrar ve dinamik algısı olan benzer süreçler arıyordu. Garcia, müziğin resim üzerindeki etkisini Kandinsky'nin resimleri üzerinden mimarlık alanına taşımıştır. (Resim 96) Will Grohmann, Kandinsky'nin "*Kompozisyon VIII*" (Resim 95) adlı eserini şöyle yorumlar: "*ortaya çıkan denge herşeye rağmen gizemlidir, veya diyebiliriz ki diğer bütün elemanlar uyum içinde ortada yer alan açığa doğru yakınlaşırlar*"(Grohmann, 1959). "Her ikisinde de yazar ve eleştirmen, resmin tasarım sürecinin başka bir sanat dalından türetildiğine hemfikirdirler, çünkü müziğin görsel sunumunu ele alır. Müzik için, resimden esinlenen, müziğin görsel sunumuyla ilgilenen bir mimarlık. Kendi süreçlerinin sınırlarını zorlayan üç sanat" (RessanoGarcia.com).

Grohmann'ın Kandinsky'de farkına vardığı ve temas ettiği bu üç mistik öge'den ilk iki kökte adı geçen zaman ve mekân olgusu; sanatın kişisel olandan ve zaman üsluplarından yükselip, her çağa ait olabilen bir üslup biçimini gerçekleştirmeyi başarabildiği takdirde, organik olup tek bir beden - tek bir biçim halini alabilir. İşte burada bahsi geçen "biçim" ileride mimari tasarıma ve tasarım elemanlarına uygulanmıştır. Sanatın nesnel dünyadan ayrılması fikrini ve yalnızca sanatçının içsel ihtiyacına dayalı yeni bir meseleyi iki boyutlu zemin üzerinde icra etmiş ve önermiştir.

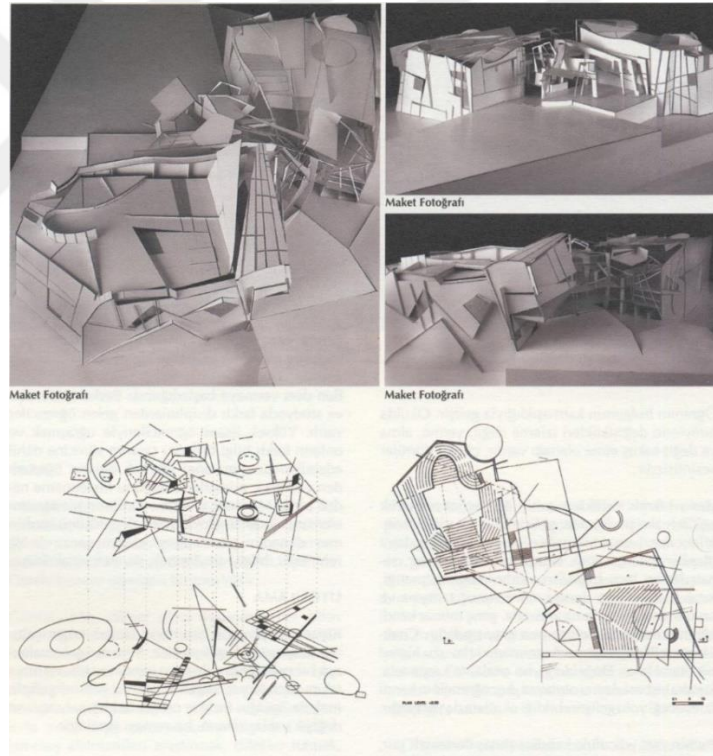
Kandinsky'nin giderek modernleşen dünyaya formları sadeleştirerek, endüstriyel minimalist tasarımlara geçerken, primitif ilgi, evrensel sade ve öz bir dil yaratma çabası, tuval yüzeyinde biçimlerin renklerin ve farklı büyüklüklerde sanki uzay boşluğunda yüzyormuşçasına uçuşan nesnelere izleyiciye sunduğu estetik dil kendi içinde müthiş bir şiirsellik ve estetik yaratır. Ortaçağ estetiğini hiçe sayan De Stijl ve Soyut Sanat üslupları ne yazıkki Kandinsky ve Miro gibi sanatçıların tuval yüzeyinde sunduğu estetiğin tezahürünü üç boyutlu Plastik sanatlarda (Mimaride) gösterememişlerdir.





**Resim 95** Wassily Kandinsky “Kompozisyon 8” 1923, Tüyb, (140x201cm)  
Guggenheim Müzesi, New York, Solomon R. Guggenheim  
Kurucuları Koleksiyonu

Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/work-50.php>



**Resim 96** Pedro Ressano Garcia Öğretileri, “Kandinsky’den Modern Mimarlığa  
Uyarlama: Maket, Plan ve Analiz Çalışmaları”

Kaynak: [https://www.ressanogarcia.com/up/artigos-bin2\\_pdf1\\_0684686001283870996-773.pdf](https://www.ressanogarcia.com/up/artigos-bin2_pdf1_0684686001283870996-773.pdf)

### 3.4.2. Die Brücke (Köprü Grubu / Dresden - Almanya)

1905'de Dresden'de kurulan grup estetik açıdan Fovizm'e çok yakın bir gruptur. *Die Brücke*'nin kurulması (Köprü), Almanya'daki kültür yaşamının değişiminde önemli bir dönüm noktasıdır. "Alman Dışavurumcuları şiddeti, şiddet uğruna irdelenmiş, renk ve biçime simgesel anlamlar yükleyerek var olan düzene karşı çıkmayı amaçlamışlardır. Ayrıca Fransız sanatçılar biçimsel mantığa bağlı kalırken, Almanlar toplumsal tepkiden coşkulu bir tinselliğe kadar her türlü duygusal çalkantının özgürce dışavurmasına olanak tanımışlardır" (Eczacıbaşı, 1997: 452).

Bu birliği, mimarlık öğrencisi olan Ernst Ludwig Kirchner başlatmıştır. Daha sonra: Fritz Bleyl, Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rottluff ve Emile Nolde katılmıştır. 1906-1912 arasında Max Pechstein, 1910'dan sonrada Otto Mueller katılmıştır (Richard, 1999: 16).

1913'de grup resmi olarak kaldırılmıştır. Fov'lar gibi, *Die Brücke*'de, Van Gogh ve Gauguin arasında benzerlikler olduğunu belirtselede, sanatın resimsel niteliklerine verdikleri önem dolayısıyla onlardan ayrı düşmüşlerdir. Bu sebeptendir ki; Kirchner ve arkadaşları, anlıksal güçlerin önemini saptamaya ve salt biçimle ilgilenmeyip, doğada barınan hiddet ve derin varlık olgusunu birinci plana almışlardır. Bu ifade gücünü abartılı renk ve coşkuyla sunmuşlardır. Böylelikle, hiddet-kabalık-özgün dışavurum biresimini esas alan bir duygu patlaması yaratmışlardır. Bu "İkellik" (Primitiflik) 20. Yüzyıl'ın başında yaşanan önemli bir olaydır. Figüratif bir dili benimseyen grup üyeleri gerçek yaşamın acı taraflarını yansıtmayı amaç edinmişlerdir: Modern dünyada yalnızlığa gömülmüş insanın iç sıkıntısını işledikleri (korku, ölüm, başkaldırma, çılgınlık) gibi konuları temel almışlardır (Richard, 1999: 16,17).

Var olan düzeni değiştirme isteği, yaratıcı dürtülere öncelik veren bir kişisellikle birleştirilen ve "Kirchner'in sorumlu olduğu bu durum, *Die Brücke* ressamı tarafından yapılan birçok resimde görülür. Toplum için dinsel ve simgesel kavramlarla doldurulmuş anlam yüklü bir gerçek gerekiyordu. Fovların en belirgin özelliği buydu. Sanatçı yalnız yaşadığı çağı yansıtmıyordu: Kısa bir öykü gibi görünen konunun altında evrensel bir insanlık gerçeği yatmalıydı" (Richard, 1999: 17). Bu birliğin ressamı, özgürlük isteklerini ve yaşama atılımlarını renkli bir hava

içinde açıklamışlardı. Fakat bu coşkunun altında hep, eserlerinin gerçek gücü olan, gizli bir metafizik tedirginlik yatıyordu (istanbulsanatevi.com).

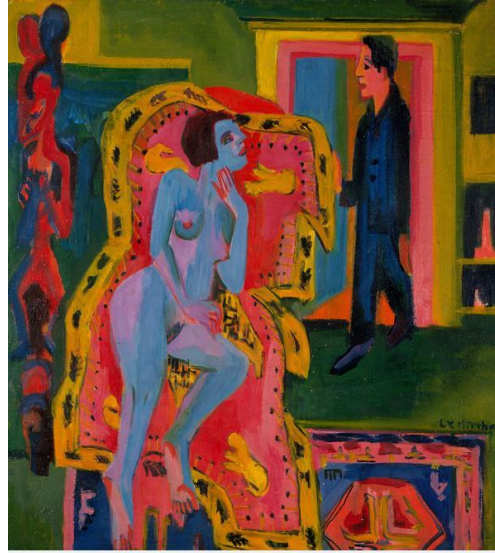
### 3.4.2.a. Ernst Ludwig Kirchner (Almanya 1880-1938)

1905 yılında Kirchner, gelenekselci ifadeden uzak durarak gelecek ile geçmiş arasında bir "köprü" vazifesi görecek olan *Die Brücke* (Köprü) altında çalışmıştır. Sanatçı Albrecht Dürer ve Matthias Grünewald gibi eski ustalardan, hemde yenilikçi oluşumlardan beslenmiştir (Ernst Ludwig Kirchner).

1915 yılında zihinsel ve fiziksel bir çöküşten sonra, Kirchner İsviçre'ye taşınmıştır. Geç dönem çalışmaları genellikle alegoriktir. Bu çalışmalar uygarlık tarafından huzursuz olan ve doğayla barışık olan insanları gösterir.

Kirchner uzun süren depresyon dönemleri geçirmiştir. "1933'te, Kirchner Naziler tarafından dejenere ressamlardan biri ilan edildi ve Berlin Sanat Akademisi'ndeki görevinden alındı. 1937'de Almanya'daki farklı müzelerde bulunan 600'den fazla çalışması toplatıldı. Bu eserler satıldı ya da yok edildi. Ressam, 1938 yılında, Almanlar'ın Avusturya'yı işgali ve evini kapatmaları sonucunda yaşadığı psikolojik travma sonrası intihar etti" (sinemadatarih.blogspot.com).

Kirchner'in atölyesi çıplaklığın ve gündelik ilişkilerin yaşandığı bir mekâna dönüşmüştür. Grup olarak çizim yapılan çalışmalarda, model olarak çevrelerindeki insanları kullanmışlardır. "*İç Mekanda Çıplak Kadın ve Adam*" (Resim 97) tablosunda "Japanisches Theatre" (Japon Tiyatrosu) tuvalini değiştirerek, yerine bu çalışmayı resmetmiştir. Kirchner, İsviçre'deki evinin içini, oturmuş bir çıplak ve muhtemelen kendi portresi olduğu düşünülen ayakta duran bir adamla resmetmiştir. "Wildbodenhaus" olarak adlandırılan Kirchner'in evi, egzotik tekstiller, halılar ve kendi oymalarıyla donatılmıştır. Sol tarafta yer alan 'totemik' heykel muhtemelen sanatçı tarafından yapılmıştır. Resimde dekoratif öğelerin oluşumu göze çarpmaktadır. Büyük desenlerle ve yoğun renklerle canlandırılmış, yatay ve dikey çizgilerle dinamizm kazandırılmıştır. Çağdaşlarının çoğu gibi Kirchner de ilkel heykellere ilgi duymuştur. Kendi büyük heykellerini, rölyeflerini ve mobilyalarını doğrudan ağaç gövdelerinden oymuştur (nationalgalleries.org).



NATIONAL GALLERIES SCOTLAND  
 Interieur mit nackter Liegender und Mann [Interior with Nude Woman and Man], 1924, Ernst Ludwig Kirchner  
 Creative Commons - CC by NC

**Resim 97 Ernst Ludwig Kirchner, “İç Mekânda Çıplak Kadın ve Adam”  
 1924, Tüyb, (113,70x113,70cm )**

*Kaynak:* <https://picswe.net/pics/ernst-ludwig-kirchner-female-artist-painting-f7.html>

**3.4.2.b. Karl Schmidt-Rottluff (Saksonya Krallığı 1884-1976)**

Die Brücke'nin (Köprü) kurucu üyeleri arasında yer alan Karl Schmidt, 1905'te Dresden'de mimarlık eğitimi görmüştür. Heckel, Kirchner, Fritz Bleyl ile birlikte “Die Brücke” adlı sanatçı topluluğunu kurmuştur. Bu topluluk, yerleşik sanat biçimlerine karşı çıkmıştır. Schmidt-Rottluff, yaşamı ve çalışma hayatındaki özgürlük ideolojisi ve doğaya yakın olma isteği dolayısıyla, grup üyeleriyle birlikte zaman geçirmesinin haricinde, çoğunlukla grup yaşamından bağımsız zaman geçirmiştir. 1909'dan sonra figüratif ve peyzaj resimlerinin somut motiflerini soyutlaştıran sanatçı “*Deichdurchbruch*” (Bent Taşması, 1910) adlı tablosunda tamamıyla saf renklerin ifade gücüne yönelmiştir. Ayrıntılara yer vermeyip biçimleri basitleştirmiş, renkli alanları siyah çizgilerle birbirlerinden ayırmıştır. Stilin bu özelliği Brücke-Ekspresyonizmi için tipik bir özelliktir (sanatokuma.blogspot.com).

Çekingen ve içe dönük bir yaratılışa sahip olan sanatçı, konu bakımından kendini doğa görünümüleriyle sınırlamakta ve kent yaşamını resimlemekten kaçınmaktadır. 1912'ye değin insan figürünü çok az kullanmıştır. Bütünlüğü sağlamak için kullandığı kuvvetli fırça vuruş tekniği ile birlikte, Van Gogh'dan

esinlenmesi 1910'da geniş renk alanlarında olgunlaşan bir yapıya dönüşmüş ve bu renk alanları büyük anıtsallık ve daha yalına indirgeme aracı olarak kullanılmıştır (Richard, 1999: 103).

Nasyonal Sosyalistlerin iktidarı ele geçirmesiyle Güzel Sanatlar Akademisinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Bu dönemden sonra, ezici atmosfere hakim birbirine uymayan renklerle peyzajlar gerçekleştirmiştir. Ayrıca içinde bulunduğu ruh durumunu yansıtan içi boş mekânlar da temaları arasındadır.



**Resim 98 Karl Schmidt-Rottluff “Oda da Akşam” 1935  
Tüyb (31.3x47.3cm)**

*Kaynak:* <https://curiator.com/art/karl-schmidt-rottloff/evening-in-the-room>

### 3.4.3. Yeni Nesnelcilik

Alman resminde 1920-1930'ların başlarında görülen “Yeni Nesnelcilik” “1. Dünya Savaşı'nın acımasızlığına ve bunalımlarına teslim olmuş, kötümser bir yaklaşımı sergiler. 1920'lerde Almanya'da Dışavurumculuğa bir tepki olarak doğan bu akım, Weimar Cumhuriyeti'nin düşmesi ve Nazi'lerin yükselişi ile 1933'de serüvenini tamamlar. Bu dönemin yapıtlarından birçok portre, 1933'de Hitler'in yönetime geldiği döneme kadar sergilenebilmiştir. Max Beckman, Rudolf Schlichter,

Oscar Kokoschka, Ludvig Meidner, Karl Hubbuch, Christian Schad, Georg Scholz, Otto Dix ve George Grosz bu akımın başlıca temsilcileridir” (lebriz.com).

Savaş yorgunu Almanya’da sanata toplumcu bir biçimde yaklaşan Yeni Nesnelciler, soyutlama ve dışavurumculuğun yaygın bilinen türlerine karşı çıkmışlar fakat bütünüyle de uzaklaşmamışlardır. Doğrucu, nesnel anlatımlarını şiddetli toplumsal başkaldırı temaları ve detaylı işçilikle ele almışlardır. Yalın, soğuk ve devinimsiz imgeler kullanılır.

### 3.4.3.1. George Grosz (Almanya 1893-1959)

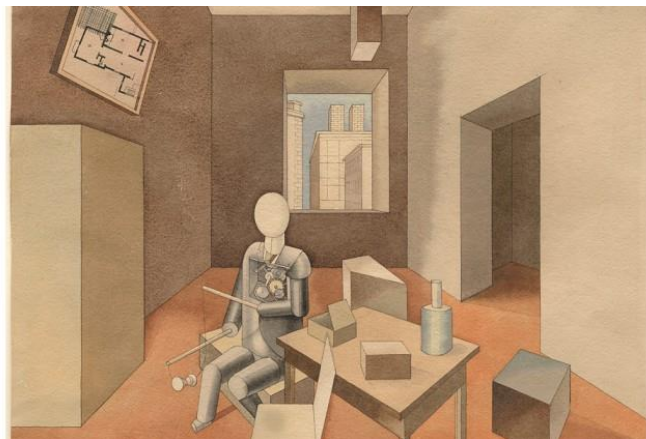
Düşük sınıf bir ailede dünyaya gelen Grosz, Nazi Partisinin yükseldiği yıllara denk gelen bir sanatçıdır. Hiciv kullanarak, siyasi görüşünü ve topluma karşı karamsarlığını dile getirmiştir. Bu nedenle eserlerindeki karakterler çarpıtılmış, abartılı formlardadır ve adaletsizliği eleştiren bir tavra sahiptir. Grosz, derin politik çalışmaları ile tanınmasına karşın, her zaman politik değildir. Sanatçı gündelik yaşantısında sıradışı romanlar, karikatürler bakımından zengin hiciv dergileri ve benzeri dergi argümanına sahiptir. Eserlerinde kullandığı melodramatik jestleri aslında basit gerçekleri yansıtmaktadır. Grosz’un yaklaşımında Sansasyonizm ve Realizm bir arada kaynaşmış haldedir. Bu sayede sanatçı sıradışı bir karakter ve hemen tanınabilir bir stil yaratmıştır (ackermansfineart.com).

Dönem Almanya’ında yüklü tazminatlar ve toplu psikolojik zararlarla sarsılan toplum karmakarışıktır. Fakat I. Dünya savaşından sonra, 1920’lerin ortalarında Berlin Weimar Cumhuriyeti yönetiminde Avrupa modernitesinin merkezi olarak hızla kendini yeniden yapılandırmıştır. Sindirilmesi güç, bıktıran fikirlerin gücü, otoriterizm, zenginlik ve geleneksel artistik formlarda dahil, hep soru işaretleri yaratmıştır. Artık bundan sonra bu asi ruh, ifade gücünü müzik, resim ve kültürün yeni formunda bulacaktır.

Anlamsız ve kaba bir şekilde kenara atılan bu önemli sanat dönemi, savaşın yıktığı bir mağduriyeti, ulusun kırık psikolojisini ortaya koymaktadır. Hitlerin bütün bir ülkeyi manipüle etmesi ve ideolojilerini dayatması, ülkede savunmasızlık, korunamazlık ve ciddi bir karışıklık yaratmıştır (lipulse.com).

Sanatçı, 1917’de Dadaizm’e katılmıştır ve savaşı protesto etmiştir. Dada sergileri ve yayınlarına katılmıştır. 1918’de Almanya’nın birçok sosyal eleştirilerini eserlerinde yansıtmıştır (ackermansfineart.com). Savaşta hafızasına kazınan sahneleri dışavurumsal görüntülerle resmeden sanatçı, gerçek hayatında yaşamış olduğu öfkelerini, fırçasıyla tuvale saldırgan bir ritim ile sürerek, güçlü renkler eşliğinde yansıtmıştır. Ayrıca kullandığı hızlı fırça darbeleri ise Fütürizm Sanatına öncülük etmiştir (itsframebyframe.tumblr.com).

“*Makara Oyunu*” (Resim 99) isimli tablosunda Sol üst tarafta, duvarda yer alan mimari plan şeması, sanatçının, Lefebvre’nin çıkarımıyla, mekân kuramının yapısal ve kavramsal çerçevesine dair kamusal alanın kullanımı ve kentsel mimari şekillenmenin denetimine ilişkin kapitalist sisteme bir gönderme niteliği taşımaktadır. Toplumda bireylerin yaşamı içerisindeki özerkliğine kasteden, onların yaşamlarına olumsuz yönde müdahale eden bir sisteme eleştirel bir bakış açısı vardır. Mısır firavunlarının popüler oyunu olduğu bilinen, dikdörtgen bir tahtada koni ve makara şeklinde taşlarla oynanan bu oyun, firavun kökenli olmasıyla, kapitalist bir rejimin eleştirisini gündeme getirmektedir. Resmin tam merkezinde yer alan figürün, sembolik bir makete büründürülmesi ve işçi sınıfının bir oyuncak gibi yönetilerek, sisteminin üzücü bir parçası olduğunu düşündürmesi açısından ilgi çekicidir. Makara oyununda olan koni ve makara şeklindeki geometrik formların, iç mekân içerisindeki dağılımı ve bu oyuna resimdeki tüm elemanların dahil edilerek bir bütünlük oluşturması açısından önemlidir.



**Resim 99 George Grosz “Makara Oyunu” (Diabolo Player), 1920**

*Kaynak:*

[https://www.pinterest.ru/pin/487936940863188393/?amp\\_client\\_id=CLIENT\\_ID\( \)&mweb\\_unauth\\_id={{ default.session }}&from\\_amp\\_pin\\_page=true](https://www.pinterest.ru/pin/487936940863188393/?amp_client_id=CLIENT_ID( )&mweb_unauth_id={{ default.session }}&from_amp_pin_page=true)

### 3.4.3.2. Otto Dix (Almanya 1891-1969)

Otto Dix, Dışavurumculuğa dahil olan resimlerinin ötesinde “Yeni Nesnelcilik” ve “Dadaizm” akımlarında önemli bir temsilcisidir. Ayrıca, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi dışavurumcu gruplarından etkilenmiş ve bu tarz resimlerde yapmıştır.

Birinci Dünya savaşı çıktığında, askere gönüllü olarak gitmiş ve dört yıl boyunca cephede savaşmıştır. Cephede gördüklerinden çok etkilenmiş ve savaştan sonra, savaşın kötülüğünü resimlerine yansıtmıştır. 1910 yılında Dresden Güzel Sanatlar Akademisi'ne kabul edilmiş ve 1914 yılına kadar burada eğitim görmüştür. Die Brücke, Der Blaue Reiter ve Gelecekçilik gibi akımlar ve gruplardan etkilenmiştir (tarihlisanat.com). Fakat hayatını sanat alanında etkileyen tek unsur ‘savaş’ olmuştur. Gönüllü olarak katıldığı savaşta büyük bir vahşete tanıklık etmiş, birçok kez yaralanmış ve savaşın izlerini taşımıştır.

“Dix’in Almanya’da, savaş sonrası eleştirel bir üslup ortaya koyan tabloları yüzünden başı Nazi askerleriyle derde girdi. Öğretmenlikten kovuldu ve bir daha savaşı hicveden bir resim yapmayacağı konusunda Nazilere söz vermek zorunda bırakıldı. Fakat Otto Dix, sözünü tutmadı. İkinci dünya savaşından sonra ancak özgürce resim yapabilme imkânına kavuşan ressam, hayatı boyunca savaşı yeren tablolar yapmaya devam etti” (masadergi.com).

Otto Dix’in “*Metropolis*” (Resim 100) başlıklı triptiği incelendiğinde;

I. Dünya Savaşının yıkıntıları arasında yaşamlarını devam ettirmeye çalışan ölümlüleri konu alan bu resmin, Zeitgeist bir yaklaşım taşıdığı gözlemlenmektedir. Bu tablolar bize belirli bir dönemde belirli bir coğrafyanın yaşam şartlarının çok ötesinde bilgiler sunmaktadır. Otto Dix, triptiğin sol kanadında betimlenen savaş gazisi askeri, saygın bir gazi olarak değil, acınacak durumda eksik bir insan olarak betimlemeyi tercih etmiştir. Askerin izleyicinin yüzüne bakmaya cesareti yoktur aslında, arzu ve tiksintiyle baktığı fahişelere doğru gözünü dikmiş ilerliyordur (Merve Zaimoğlu).



“Dix sokak köpeğinin saldırgan tavrını askerın uğruna bacaklarını kaybettiği ÷lke için ne kadar da değersiz olduğunu bir kez daha vurgulamak için kullanıyor. Birinci Dünya savaşının acılarını yine bedeni ile ödeyen başka bir grup da fahişeler. Sokak ortasında kendilerini teşhir etmek zorunda kalan bu kadınlar acınası bir halde, ancak aynı sakat asker gibi fahişelerin de saldırgan hali onlarla empati kurmamızı imkansızlaştırıyor. Belirgin dişleri, bir elden çok kuş pençesini andıran uçları sivri parmakları ve kemikli vücutları ile yırtıcı bir hayvana benzeyen bu kadınlar dönem Berlin’in sokak hayatının sembolü haline geliyor. Bozuk şekilli vücutlar, ateş kırmızısı renkler ve klostrofobik bir perspektif ile sol panel bir korku tünelini andırıyor. Herkesin sokakta hayatta kalmak için mücadele ettiği, kimsenin gerekirse diğerine zarar vermekten bir an bile kaçınmayacağı, insanlığın nefes almak, yemek ve seks yapmak gibi hayvani ihtiyaçlara indirgendiği bir post-apokaliptik dünya....”(Merve Zaimoğlu).

Sağ panelde ise, savaşta yüzünü ve vücudunun belirli bir kısmını kaybetmiş bir asker gör÷lmektedir. Bir kenarda oturmuş önünde ilerleyen hayat kadınları ve süslü zengin kadınlar geçidine selam verir gibi bir pozisyondadır. Fazlasıyla daralan perspektif ile üst üste binen binalar yerde oturan askerın üzerine yığılacakmış gibi bir etkide resmedilmiştir. Kapının kemerinin üzerindeki ağız açık aslan figürü, tıpkı sol paneldeki köpek gibi bu cehennemi dünyanın sembolik bir tehdit unsuru haline gelmiştir. (Merve Zaimoğlu).

Orta panele gelince çok daha farklı bir sahne vardır; Bir müzikholde şanslı insanlar, jazz müzik ile dans edip içkilerini yudumlamaktadırlar. Amerikan etkisinin tüm Avrupa gibi Berlin’i de etkisi altına almasıyla, savaş öncesinde operaların hakim olduğu gece hayatında artık Charleston da vardır. Özgürleşen açık seçik bayan kıyafetleri, kalçadan oturumuyla hatları erkeksileştiren elbiseler, Bob stil saçlar, kadınların daha güçlenip erkeksi bir tarz edinmesi ve görkemli, şen tasvirlerle neşeli bir hayatı göstersedeyse, resimde bizi rahatsız eden bir şeyler vardır: “Resimdeki karakterlerin mutsuz ifadeleri, resmin geneline hakim olan cehennemi kırmızı renk yada yan panolardaki askerlerin bakışı...”(Merve Zaimoğlu).

Otto Dix de triptik bir kompozisyon planlayarak orta panoda yaşanan tatlı hayatın bedelinin nasıl ödendiğini triptiğın en sol ve sağdaki kompozisyonlarıyla tasvir etmek niyetindedir. Berlin hayatının her iki yönü anlatılıyordur. Resmin Rönesans’taki gibi triptik olması ve ayrıca yelpazesini havaya kaldıran kadının vücudunun iki yanında kırık kanatlar gibi uzanan elbisesi ile ‘düşmüş’ halde bir

meleğe benzemesi, dini resimler adına bir gönderme niteliği taşımaktadır (Merve Zaimoğlu).



**Resim 100 Otto Dix “Metropolis” Triptik Resim, 1928 (180x300cm)  
Stuttgart Kunstmuseum, Almanya**

*Kaynak:* <https://guzelsanat.files.wordpress.com/2011/11/otto-dix31.jpg>

### 3.4.3.3. Max Beckmann (Almanya 1884-1950)

Etkin üretimi diğer dönem arkadaşları olan Kirchner, Dix, Nolde, Grosz gibi savaş dönemine rastlayan sanatçının I. Dünya savaşında yaşadığı travmatik deneyimler, sanatçının savaş dönemine kadar süregelen bakış açısını değiştirmesine sebep olmuştur. Figürün deformasyonu ve boşluğun çarpıtılması olarak ele aldığı resimsel görüşünde, eski akademik gelenekçi baskılara karşı gelmesi de sanatçının tavrını etkileyen önemli unsurlar arasındadır (Hoffman ve Weiss, 1984: 69).

*“Gerçekten hiç sanmıyorum bir daha böyle sizinle olacağımı. Sizinle olmak, benim ruhumun derinliklerine pervasızca yukarı ve aşağı doğru inmek gibidir. Aslında hepsi aynı, hepsinde her zamankinden farklı olmayan ben duygusu var...”* Max Beckmann, 30 Aralık 1912 (Buenger, 1997: 119).

“Beckmann’ın “Yalnızlık Zamanları” adı verilen mektuplarından alıntı yapılan yukarıdaki satırda, kendi yalnızlığını bastırma duygusu göze çarpmaktadır. Özellikle resimlerinde de kendi duygularını, farklı tematik anlatımlarla izleyiciye yansıttığı görülmektedir” (Başbuğ, 2012: 133).

Sanatçının bu ifadesi, kendi psikolojik yansımalarının tuvallerinde hayat bulduğunu örnekleyen çok net bir kanıttır. Zengin renk çeşitlemeleri ve güçlü deseniyle kendi döneminin kasvetli ruhsal durumunu, kişisel üslubuyla birleştiren bir ideoloji sunmuştur. Resimleri alegori ve Sembolizm ile de ilişkilendirilir. Hiç bir ekole ya da “izm” e bağlı olmayışı ve tabanda insanlığın özüne, insan ruhunun haksızlığa uğratılmışlığına bir başkaldırı niteliği taşır. Sanatı 20. Yüzyıl Avrupa’sının ruhsal kaosunu tüm çıplaklığıyla yansıtır. I. Dünya savaşının dehşetine 1920 ve 1930’lu savaş yorgunu yıllarda Almanya’da manevi değerlerin çöküşüne tanık olmuştur. Çalışmaları Naziler tarafından 1937 yılında “Dejenere Sanat” olarak nitelendirilmiş, (Cumming, 2008: 384) Ernst Ludwig Kirchner, Otto Dix, Emil Nolde, George Grosz gibi Max Beckmann’ın da eserlerine el konulmuştur.

Beckmann’ın eserlerinde, bilinmeyen, yaşadığı toplumun, dünya ve çevre gibi dış faktörlerin sanatçıyı olumsuz yönde etkilediği görülmektedir. Karakterleri, sıradan bir portre anlayışından ziyade, duygusal ve ruhsal anlamda yüklenmiş iç dünyasının yansımaları gözler önüne sermektedir.

Beckmann, “Cehennem”i resmetmesinden sadece yıllar sonra, Berlin’e seyahat etmiş ve 1919-1925 yılları arasında hızlı bir değişim kaydetmiştir. Şehrin nüfus yoğunluğu iyice arttıkça şehirde adım atmak zorlaşmıştır. Gece hayatının hakim olduğu belden aşağı sohbetler, hırpani görünümlü insanlar, şehrin tabakasının genel görünümünü bozduğu için, kültür yorumcuları bu yeni gece hayatı görünümünü kınamışlardır. Berlin’in, eski askerler, fahişeler, sigara satıcıları, kokain satıcılarını paravan olarak kullanan sosis satıcıları ile dolup taşması, afyon dişliler ve yağ göbekli, yeni moda uyan kaba zenginlerin görünümüne rastlaması, Beckmann’ın Berlin’e olan gezisinin sonucunda olmuştur. Sarsıcı ‘hazin bir son’ olarak ahlaki gerileme ve yoksunluğunun dışavurumu ile birlikte ‘siyasi cehennem’e inceden bir taşlamayı örneklemektedir (Jessica Backus).

Beckmann’ın Berlin yorumu gerçek halkın durumundan biraz daha tuhaf ve daha sefil bir haldedir. Grosz’un iğneleyici mizahi karikatürel yorumlamasından farklı olarak Beckmann’ın anlatmak istedikleri resmi bir ciddiyet içermektedir. Beckmann karmaşık biçimsel problemlere ilgi duymuştur ve sanatçının kendi tabiriyle: “Yüzeysel olarak dekoratif sanatın aksine, doğanın özüne ve şeylerin ruhuna mümkün olduğunca nüfuz eden bir şey” yaratmak istemiştir. Beckmann’ın parçalanmış-köşeli

tarzı, koyu renkli kontur çizgileri, figürlerinin bitkin ifadeli portreleri ve kırık uzuvlarıyla tanımlanması, iç mekâna sıkışmış halde resmettiği klostrofobik kompozisyonları görsel bir metaforu aslında: “Mekanik insan canavarı, ya da: “sıkışık kalmış” (kutuya hapsedilmiş gibi) insan varlığı” (Jessica Backus) gibi bir tanıma hizmet eder: (Resim 101) “*Vor dem Maskenball*”(1922).



**Resim 101 Max Beckmann “*Vor dem Maskenball*” 1922**

**Kaynak:** <http://laberintodelaidentidad.blogspot.com/2016/02/>

1918’de yaptığı bir açıklamada:

*“İnsanlarla birlikte olmam gerekiyor. Şehirde. Bu sadece bugünlerde ait olduğumuz yer. Gelen tüm sefaletin bir parçası olmalıyız... İnsanlığı sevmeliyiz... Ben bu insanlığın ahlaksızlığını, banallliğini, can sıkıntısını, ucuz memnuniyetini ve “nadir” kahramanlığını seviyorum”* (Jessica Backus) diyerek insanlığın ister istemez düştüğü bu sefil ve hezimet durumunu, insan olmanın bir parçası kabul edip her yönüyle benimsemiş ve sahip çıkmıştır. Beckmann’ın benzer anlatıma uyan diğer iç mekân kompozisyonları: “*Rüya*”(1921), “*Gece*”(1918-1919), “*Aileler*” (1920), “*Karnaval*” (1943)

Beckmann’ın, Schopenhauer’e duyduğu hayranlığı da değinmek bu noktada çok önemlidir ki burada konuyu biraz daha açmak gerekir; 19. Yüzyıl’da iki Alman düşünürü Beckmann’ın etkisi altında kalmıştır. En önemlisi Schopenhauer’dir. Schopenhauer, bilinçaltı uzmanı Jung’a göre; dünyanın acı çeken yönlerinin bir ‘çare sesi’dir. İnsanları kuşatıp aydınlığa vardırılmayı amaç edinmiştir. Diğer filozofların

aksine, ihtiras, düşmanlık, karışıklıktan sıyrılmış ve tamamen iyimserlik üzerine kurulan bir dünya yaşantısına insanları sevk etmiştir.

Yukarıda bahsedilen bir iyimserlik felsefesiyle yaşadığı çağın şartlarına iyimserlikle uyum sağlamaya çalışan Beckmann ve Schopenhauer arasında müthiş bir alışveriş olduğu açıkça görülmektedir.

Max Beckmann'ın “Gece” (Resim 102) isimli eseri, mekân ve insan birlikteliğinin kaotik bir yorumla betimlendiği sosyolojik tabanlı bir konudur. 1919 yılında, Almanya'daki genel grevin toplum üzerinde yarattığı tahribatı gündeme getiren bu eser, izleyicide derin bir kasvet ve çaresizlik hissi uyandırmaktadır.

Resme ilk bakıldığında göze çarpan, sefaletten bitap düşmüş insanlar ve duruşlarının diyagonal bir hareket sisteminde kurgulanmasıdır. Pencere, çeşitli eşyalar ve insan uzuvları, siyah konturlar ve kesik çizgilerle desteklenmiş bir gerilim yaratılarak kompozite edilmiştir. Bu kompozisyon yerleşimi, figürlerin birbirleri üzerine devrilip yığıldığını daha da vurgulu hale getirmektedir. Ön planda biri yanan, diğeri sönmüş mumların hemen arkasında elleri bağlı ve bacakları ayrık vaziyette duran çaresiz bir kadın figürü vardır. Kadının hemen yanında ne olup bittiğini anlamaya çalışan, etrafına acıyla bakan bir çocuk arkasındaki kasketli adama şaşkınlık içinde sarılmaktadır. Sol tarafta bir adam, arkasındaki bir başka adam tarafından boynu bağlanarak asılmaktadır. Asılan adamın diğer yanındaki başka bir erkek figürü de onun elini bükerek kırmaya çalışan bir pozisyondadır. Resmin sağında, elleri bağlanan kadının sağ tarafında, kasket takmış esrarengiz bir adam perdeyi tutmaktadır. Tüm bu saydığımız resmin ana karakterlerinin acı ve şaşkınlık ifadelerinde müthiş bir dışavurum izlenmektedir. Etrafa saçılmış tahtalar, çeşitli eşyalarla yaratılan diyagonellikler eşliğinde odanın basık tavanı, bu iç mekâna sıkışmışlık hissi vererek, resmi içerisinden çıkalamayan sıkıntılı bir atmosfere büründürmüştür.



**Resim 102 Max Beckmann, “Gece”, 1918-1919, Tüyb  
(133x154cm)**

*Kaynak:* <https://www.art.com/products/p13021549-sa-i2267521/max-beckmann-night-c-1918.htm>

Kompozisyon içerisindeki figürler ve nesnelere sembolik olarak incelenecek olursa, orta bölümde yer alan figür, yelek, kravat ve piposuyla burjuvayı temsil etmektedir. Ayrıca başında sargı gibi bir kumaş parçasının bulunması sembolik olarak, sağlıksız bir zihniyeti vurguluyor olabilir. Bu figürün, yüzündeki zalimlik ifadesinden anlaşılmaktadır, boğularak öldürülmeye çalışılan figürün bileğini kırmaya çalışırken bundan zevk duyuyordur. Sağ köşede odaya sinsice girmiş gibi görünen ve kendini işçi sınıfından biri olarak göstermeye çalışan kasketli bir figür, kendisine bilmeden sığınmaya çalışan çocuğu zorbalıkla olaya bakmaya zorlarken gözlemlenmektedir. Aynı zamanda perdeyi çekerek olayı saklamaya çalışıyor gibi bir haldedir. Bu figür, giyimi itibarıyla iki farklı toplumsal sınıfa gönderme yapmaktadır. Esas niyeti, ait olduğu kesimi, bu kirli olaya karıştırmamak için işçi sınıfını suçlayarak örtmektir (Uysal, 2007: 42-43).

### 3.5. Dadaizm

Dışavurumculuk yerini Dadaizm'e bırakmadan önce, Almanya'da Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) ve Die Brücke (Köprü) başlığı altında oluşan gruplar kurulmuştur. Ressamlar, I. Dünya Savaşına sebep olan ticari rekabetin doğurduğu

lkeler arası düşmanlıklar, ite ekonomik kriz, işsizlik, sağ-şol çekişmeleri vb. nedenlerin yarattığı savaşın sosyal, politik, kültürel ve toplumsal anlamda ciddi tahribatlar yaratmasına bir başkaldırı niteliğinde eleştirel ve tepkili eserler sergilemişlerdir. Soyut sanat, ağdaş dünya ile insanın birbirine yabancılaşmasını simgeler hale gelmiştir. Altüst olan değerlerle birlikte her tür estetik ya da gelenekçi kurallar yadsınmıştır. Dadacı görüş Dışavurumculuğu, savaş arkının bir parçası olmakla suçlayan bir tavır almıştır (Özayten, 2013: 61). Belki de bu tavrın açılımı, 20. Yüzyıl boyunca gerçekleşen dünya savaşları, ülkelerin bağımsızlık hareketleri, yeni ekonomik biçimlenmeler, köklü toplumsal değişimler ile ortaya çıkan farklı ideolojik görüşlerin Dışavurumculuk resim sanatında, ağırlıklı olarak salt bir başkaldırı ya da ruh halini yansıtmaktan öteye gidemediğinden dolayı olabilir. Çünkü Dadaizm felsefesinde, çözüm odaklı düşünen, ruhsal eğilimlere yer vermeyen bir çözüm yoluna gidiş vardır. Etki var ise tepki vardır. Karşı koyma eyleminin tetikleyicisi sonuca odaklı çalışır. Bu nedenle ki, Dadacı'lara göre Dışavurumculuk, 20. Yüzyıl'ın soğuk savaş hezimetinin altında ezilmiş salt içsel bir çığlık gibidir.

Dada, I. Dünya savaşı sırasında İsviçre'de ünlü düşünür ve şair Hugo Ball tarafından "Cabaret Voltaire" adıyla ortaya ıkmiş toplumsal bir harekettir. Dada akımının kuruluş mantığı, diğer dünya tarihindeki akımların birbiriyle olan öncülük yarışından daha farklı bir mantık çerçevesinde gelişmiştir: Savaştan bitkin düşmüş, ağır yaralar almış savaş karşıtı muhalif bir grubun bir araya gelmesini hedeflemiştir. Dada; bir sanat akımı ortaya koymak amacı gütmeksizin, sanatı kullanarak yönetime ve geleneklere karşı anarşist bir protesto niteliği taşımaktadır. Kurt Schwitters'in "Sanatçının kurguladığı her şey sanattır" anlayışıyla oluşan ve Dadacılara göre yapıtların sanat olması için, sanatçının onun sanat olduğunun bilmesinin yeterli olduğunu savunan ideolojiye sahiptirler. Yani yapıtın biçiminin, konusunun ve işleyişinin bir önemi yoktur.

*"DADA devrimci proletaryanın tarafındadır / Artık zgr bırakın kafalarınızı / çağımızın gerekleri için bağımsız kılın onu / Yıkılsın sanat / Yıkılsın burjuva entelektelliği / Sanat ld / Yaşasın Tatlin'in makine sanatı / DADA burjuva fikirler evreninin gönüllü yıkımıdır"* (Dada sloganları Berlin, 1919) (Antmen, 2009: 121).

1918'de "Dada Manifestosu"nu kaleme alan Tristan Tzara'ya göre Dada:

*"Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin,*

*zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir..."*

“Dadaizm, geleneksel ahlaki, politik ve estetik inançların savaşa tahrip olduğunu ilan etmiştir. Alışılmış ve belirlenmiş disiplinlere karşı tepkili olan Dadaizm, Birinci Dünya savaşından sonra, sosyal çöküntünün bir sonucudur. Dadaistlerin estetik ve sanatın ilkelerini yok sayarak, malzeme ve teknik yönden sınırsız resimler yaptıkları görülür. Geleneklere karşı sert tutumlarıyla, Sürrealizmin, Pop art ve Kavramsal Sanat’ın ortaya çıkmasına elverişli bir ortam hazırlamıştır. Marcel Dumchamp, Kurt Schwitters, Max Ernst, Hans Arp, Francis Picabia, Raoul Hausmann önemli sanatçılarıdır” (Süzen, 2018: 23).

II. Dünya Savaşı’nın ortaya çıkmasıyla, sanatçılar üzerindeki yadsınamayacak etkileri olan başkaldırı, öfke, isyan çılgınlıkları gündeme oturmuştur. Her tür değer yargısının ve yaşantının sorgulanma yolunu açan Dada Hareketi, herşeyin yeniden incelenip değerlendirilebileceğini göstermiştir. Resme farklı malzemenin girmesi, farklı ifade arayışları ile sanatın sınırlarını belirlemeye, yani sanat kavramına katkıya dönüşmüştür. İşte bu dönüşüm, Kavramsal Sanat’ın başlangıcını belirlemektedir. Dada aslında bir sanat akımı değil, siyasi bir başkaldırıdır, estetik kaygıları, geleneksel kuralları gerektirmediğini savunmuştur (Çeken, Akengin, Arslan, 2017: 57).

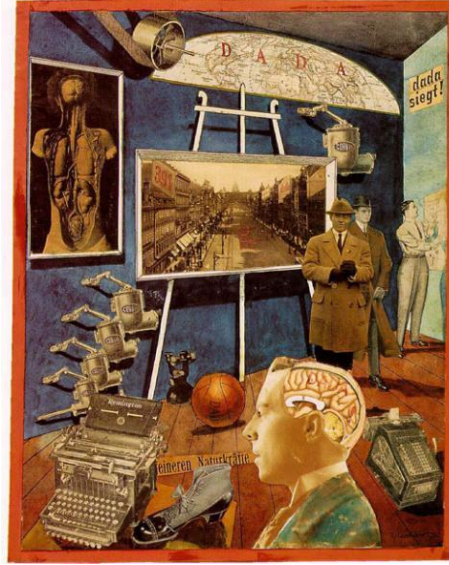
“Dadaistlerin sanat karşısındaki tutumları, Anti-sanat oluşumları, yüksek sanatı ve değerlerini reddederek, ironik yapılanmalarla ele almaları, geleneksel sanat uygulamalarını ve kuramlarını yok sayarak sanatın nesnesini tamamen değiştirmiştir. Sanat nesnesinin estetik değeri ve başkalaşımı da çağdaş yaşamın gerçekleri ve güncel sanatın yeni ve özgün arayışlarıyla sürecektir. Sanat tarihi boyunca sanat eserinin değeri ve başkalaşımında gördüğümüz değişim, günümüz sanat oluşumlarının da gelecekte önemli değişimlere uğrayacağını bizlere göstermektedir” (Çeken, Akengin, Arslan, 2017: 57).



### 3.5.1. Raoul Hausmann (Avusturya 1886-1971)

Berlin’de Dadaist girişimciler gazete, broşür, dergi ve ilanlarından yazılar ve fotoğraflar keserek fragmanlar hazırlamışlardır. O dönemde, gerçekliğin bir yansıması olarak kabul edilen bazı imajlar, mevcut durumlarının üstlendiği rollerden tamamen yabancılaşmış, karşıt bambaşka gerçeklikler olarak sıralanmıştır. İronik bir biçimde, medyada lanse edilen dünya yaşantısı, yine medyanın kendi metaryelleri, araçları kullanılarak ve çarpıtılarak sorgulanmıştır. Dada montajlarının bir kısmını portreler oluşturmaktadır. Buluntu malzemelerle kurgulanan portreler, temsil ettikleri özneye benzetme kaygısıyla yapılan geleneksel mimetik portrelerden farklıdır. Dada fotomontajların amacı, burjuvazi yüksek sanatının, dahası tinsellik olgusunu esas alan Dışavurumculuğun karşıtı bir anti-estetik girişimi yaratmaktır.

“*Dada’nın Zaferi*” (Resim 103) isimli fotomontaj çalışmasında, sanatçı, Prag’daki Wenzelsplatz’ın görüntüsünü taşıyan bir şövalenin hemen yanında görünmektedir. (Hausmann, Richard Huelsenbeck ve Johannes Baader tarafından düzenlenen 1920 Dada Turu durağında). Eserin altyazısını resimsel olarak tam manasıyla karşılayan kolaj etkisindeki fotomontajda: Ders odasına yaraşır görüntüsüyle, kent soylu, şık ve tek camlı gözlüğüyle sofistike bir duruş ile Hausmann’ın görüntüsü karşımızda durmaktadır. “DADA” sokağını yepyeni hale büründürmüştür. Numara 391 ile Picabia’nın etki yaratan magazinini bizlere çağrıştırmaktadır. Ressam şövalesinin üstünde, kuzey yarım küre haritası “DADA” pulları ile benzer özelliklere sahiptir. Merkezin aşağısında, ön planda bir adamın kafatasının içi gözükmemektedir ve zihninde “DADA” vardır. Burada gösterdikleri sanat zihine nüfuz etmektedir, şehre ve tüm dünyaya (jacket2.org).



**Resim 103 Raoul Hausmann, “Dada’nın Zaferi” 1920 Fotomontaj  
(23.5 x 17 in.)**

*Kaynak:* <https://jacket2.org/commentary/avant-garde-i-dada-conquers>

Bu eserde, metin içi referanslar; aynı zamanda eserin başlığı olan (“Dada’nın Zaferi”) Hulsenback’in manifestosuna gönderme yapmasıyla göze çarpmaktadır. Ön plandaki adamın ağzını daktiloya bağlayan o yazı yazan parça ve bu parçanın hemen üzerindeki futbol topu, şakacı bir şekilde dört sayfalık bir hicivi üstü kapalı ima etmektedir: “Herkes kendisinin futbol topudur.” Şubat 1920’de Wieland Herzfelde’nin solcu yayınevi Malik Verlag tarafından dağıtılan ve aynı gün sansürlenene bir broşürdür. Fotomontajda; oyunu, eşitlikçiliği ve provakasyonu vurgulayan bir sanat pratiğiyle birlikte, ortak bir bağ yeniden teyit edilmiş, özel mülkiyeti sunarak kolektivist bir ruh ifade edilmiştir (jacket2.org).

“Hausmann, Denis Wood’un on yıl sonra çıkacağı noktayı çok iyi anlamıştı: haritacılık masum bir mimetik uygulama değildi; modern devletin askeri fetihlerinde merkezi bir oyuncu, sömürgeci köleleştirmeye ve kaynak çıkarmaya bağımlılığının bir göstergesi ve emperyalist amaçları haklı çıkarmak için konuşlandırılmış millet ideolojilerinin taşıyıcısıdır” (jacket2.org).

Hausmann, bir diğer fotomontaj çalışması olan, “Öneri”de (Resim 104) makineleşmenin kendisi dahil çevresini de kontrol altına aldığını göstererek diyalektik bir bakış açısı oluşturmuştur. Makineleşmenin, ev içerisine bile girip, savaşın kaos

ortamını ve köklü bir değişikliğe yol açtığı bu kötü durumu göstermiştir (Borck, 2005: 10).



**Resim 104 Raoul Hausmann “Öneri” Fotomontaj, 1942**

*Kaynak:* <https://adunamobsesii.wordpress.com/2013/12/06/kurt-schwitters-collage-und-collage/>

Hausmann'ın bu iki ayrı fotomontaj çalışmasında, devrin tüm sosyolojik siyasi baskılarının toplum, siyaset ve sanat üçgeni arasında sıkışıp kalmasına ilk önce sanat camiası başkaldırmıştır. Makineleşmenin sosyolojik bir problem olarak yüzyıla damgasını vurduğu o yıllarda Hausmann, kurguladığı *Cyborg* karakteri ile insan aklının ve bedeninin artık makine parçalarıyla bir bütün olacağına işaret etmektedir. İnsanların insanlarla olan uygarlık seviyesindeki paylaşımlarını makineleştiren ve bundan böyle kullandığımız bilgisayardan sakat insanların kullanmakta olduğu takma uzuvlara kadar hayatımızı etkileyen makineleşmenin toplumsal kayıplarına hicivlerde bulunmuştur. Eser, iç mekânda bir nevi hapsolmuşlük hissi verir.

### 3.6. Gerçeküstücülük (Sürrealizm) ve Metafizik Resim

Birinci Dünya Savaşı sonrasında, Avrupa'da maddi manevi derin sarsıntılar yaşanmıştır. Toplum huzuru kaybolmuştur ve sanatçılarda psikolojik kimliğin sağlıklı gelişebilmesi zaman almıştır. Aynı zamanda gelişen teknolojiyle birlikte insanların refah seviyesinin hızla yükselmesine karşın, insanlar manevi olarak bir açlık ve

yoksulluk yaşamışlardır. Sanatçılar bu açlığın çözümünü yeni arayışlarda bulmuşlardır. Gerçeküstücülükte, bu çabaların bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır.

1924'te "Manifeste du Surrealisme"i (Sürrealizm Manifestosu) hazırlayan şair Andre Breton'a göre Gerçeküstücülük, bilinç ile bilinçdışını birleştiren bir yoldur. Gerçeküstücülük akımı, gerçek dışı anlamında değil, aksine gerçeğin insandaki iz düşümü şeklinde bir yaklaşımdır. Avrupa'da birinci ve ikinci dünya savaşları arasında ortaya çıkmıştır. Dadaizm'in akılcılığı, burjuvaziyi, gelenekçiliği ve kalıpları reddeden ve karşı-sanat için çalışan girişimlerinin tetiklediği bir öncülükle Gerçeküstücülüğün zemini hazırlanmıştır. Dada'cılardan farkı Antmen'e göre:

*“Gerçeküstücüler için bilincin ötesine uzanmak, arzuların ve kaygıların gerçek kaynağına inebilmek sanatsal yaratının bir uzantısıdır. Onlara göre bilinçaltı o güne dek baskı altına alınmış, sanatsal yaratıcılıkla dolu bir depo idi ve mantık bu depoya girişi engelliyordu. Bu kilidi açmak için mantığı dışlamışlar, mucizevi konuların ve biçimlerin ortaya çıkmasını sağlamışlardır”* (Antmen, 2009: 136).

“Gerçeküstücülük sanat akımının doğmasında en önemli rol oynayan etkenlerden biri, ünlü psikanalist Freud'un bilinçaltı sorunlarını ve düşleri açıklayan araştırmaları ve yöntemleridir. Freud'un psikanaliz yöntemine göre; insanın gizli kalmış, bilinç düzeyine çıkamamış istek ve düşünceleri bilinçaltında gizlidir. Bu gizli bölüme ancak rüyalar, hipnoz ya da yarı rüyalı dönemler sayesinde girilebilir. Gerçeküstücüler için sonsuz bir kaynak ve özgürlük alanı sağlayan düşler sanatçıları yönlendirmiştir. Kimi zaman da dışarıdan etkenlerle düşler yönlendirilmeye çalışılmıştır. Gerçeküstücülerin düşlerin etkisiyle veya düş etkisindeymiş izlenimi veren çalışma türü onerizmdir” (Türker ve Çokokumuş: 22).

Gerçeküstücüler, ilk çıkış noktalarını akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk dadaistlerin eserlerinden alır. Soyut figürler düşsel mekânlarda ki kompozisyonlarda buluşur. İlkel toplum sanatı ve eserleri gerçeküstücülerin ilgi noktasıdır. Tıpkı Dadaizm gibi geleneksel sanat biçimlerine ve burjuva değer yargılarına karşıdır. “Gerçeküstücüler için bilincin ötesine uzanmak, arzuların ve kaygıların gerçek kaynağına inebilmek sanatsal yaratının bir uzantısıdır” (Antmen, 2009: 136).

Gerçeküstücüler, bilinen gerçekle bağlarını kesmişler ve bilinçaltında yeni bir gerçek yaratmışlardır: Rüyalar, hayaller, bilinçaltı dünyamızın garip, olağandışı, kimi

zaman mantıklı kimi zaman anlamlandıramadığımız sıradışı kurguları, cinsel kompleksler, ruh derinliklerinden kopup farklı şekillerde kendini gösteren benliğimizin gizli kalmış bastırılmış yanları, Gerçeküstücülük akımının ortaya çıkmasındaki temel insani ihtiyaçların doğasını oluşturmuştur (wannart.com).

1920’de “Sürrealizmin Manifestosu”nu yayımlayan André Breton’a göre;

"Sürrealizm ister söz, ister yazı ile; ya da herhangi bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini belli etmek için baş vurulan katıksız ruh otomatizmidir. Aklın hiçbir denetimi olmadan, her türlü estetik ve ahlâk kaygısı dışında, düşüncenin yazılışdır. Sürrealizm bugüne kadar ihmal edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin üstün varlığını, rüyanın büyük gücünü, düşüncenin yarar gözetmeyen oyununu kabul eden inanca dayanıyor. Sürrealizm, diğer bütün ruh mekanizmalarını kesinlikle yok etmek ve hayatın belli başlı sorunlarının çözümünde onların yerine geçmek yönelimindedir" (tasarimseyri.com).

Sürrealizm’in başlıca temsilcileri; Giorgio de Chirico, Max Ernst, Jean Arp, Yves Tanguy, Alberto Giacometti, Salvador Dali, Francis Picabia, Marc Chagall, Rene Magritte, Frida Kahlo, Paul Delvaux, Joan Miro, Man Ray gibi isimlerdir.

Gerçeküstücülük’ün bir uzantısı olan Metafizik resim ise, Gelecekçilik ve Kübizm’e tepki olarak doğmuştur. Nietzsche’nin metafiziksel felsefesinde yer alan ‘herşeyin iki varoluşa sahip olduğu’ Birincisinin gündelik varoluş, ikincisinin ise ilhamdan oluşan metafiziksel varoluş kaynaklı olduğudur.

Tuhaf mistik şehir manzaraları, gölgeler ve gizemli figürlerin bulunduğu şehir meydanları, çarpıtılmış iç mekân kompozisyonları, bazen abartılı, bazen de eğritilmiş perspektifler, zamansızlık hissi ile izleyiciye yansıtılır. Bu tasvirlerle yalnızlık, sonsuzluk, sınırsızlık duyguları uyandırılırken, görünenin ötesine baktırmaya ve gizemlere karşı farkındalık yaratmaya çalışılmıştır. Metafizik Resmin başlıca temsilcileri; Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Delvaux, Rene Magritte, Carlo Carra’dır.

### 3.6.1. René Magritte (Belçika 1898-1967)

Magritte, Gerçeküstücülüğe getirdiği farklı bakış açısını, kullandığı üslup zenginliğiyle çeşitlendirmiştir. Gerçeküstücülerin bilinçdışı, anlık duygu değişimleri ya da halüsinasyonsal varsayımlara göre belirlenen sanat yaklaşımlarına karşılık Magritte'in eserleri her zaman akılcı bir mantıkla hareket eder. Akılcı yaklaşımlarında kuşkusuz felsefeye olan yakınlığında etkisi görülür. Etkilendiği filozoflara, Friedrich Hegel, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre ve Michel Foucault gibi isimler verilebilir. Michel Foucault ile düşünce alışverişinde buldukları yayımlanmış olan mektuplarından anlaşılmaktadır. Bu düşünce ilişkilendirmesi bağlamında incelediğimizde, Magritte nesnelere anlamlı hale getirmek için kataloglar hazırlamıştır. Nesnelere isimler koyarak gerçekleştirdiği bu çalışmalar, gerçeküstücülerin *oyun tekniği*'ni anımsatmaktadır. Bu nesne tanımlamaları “Büyülü Katalog” dur (Türker ve Çokokumuş: 126).

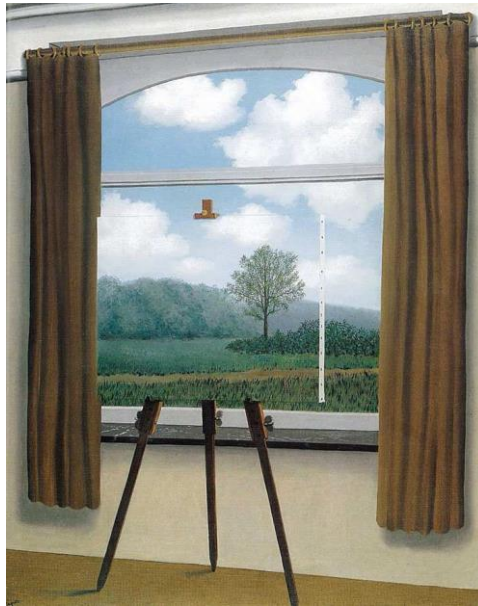
Magritte, sanat felsefesinde, günlük hayatta isim koyarak tanımladığımız nesnelere anlamlarının aslında gerçeklikte o tanımları karşılamayacağını savunur. Bizler tarafından uydurmaya isimlerdir. Burada bir gerçeklik yaratılması yaratılır. Bu sava göre; Magritte'in resminde sözcükler ile nesnelere arasında anlam bütünlüğü ve benzerliği kurulamadığı gibi, ele alınan görüntüler ve imgeler gerçek hayattaki nesnelere karşılamaz. John Berger bu tanımları destekler nitelikte şunu demektedir: “Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirmemiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır” (Berger, 2003: 10).

“Çok sıradan nesnelere görüntülerini kendi doğal görünüşlerinin dışına çıkartıp, mantığa ve akla ters düşecek biçimde, şaşırtıcı ve düşsel bir ortam içinde gözler önüne sermiş ve zamansız bir yaşamın katılımcılarının böylece boyutlarını değiştirmiştir. Bunun sonucunda da izleyenlerin alışlagelmiş vizyonlarını hep sorgular hale getirmiştir” (Yurdayüksel, 2006: 55).

Magritte, farklılaşmış nesnelere bir mekân kurgusu içerisinde alışık olmadık boyutlar ve kurgulara entegre eder. “Ben dünyanın gizemini aydınlatan resimler yapmaya özen gösteririm. Amacıma ulaşmak için ise, kendimi idealarla, duygularla ve duyumlarla özleştirmeyi bir kenara bırakıp gözümü dört açmam gerekiyor. Düşler ve çılgınlık ise tam tersine sadece özdeşleşmeye şans tanır” (Torczyner, 1992: 83).

Magritte, nesnelere mekân içindeki algılarını kendi algısı kapsamında değiştirdiği için nesnelere uzamdaki hacmi ve fiziki yapısının gerçeklik boyutunu sorgulamaya iter. Alışlagelmiş gündelik hayat içinde ağırlığıyla tanıdığımız varlıklar, objeler, yerçekiminin etkisiyle zeminde olması gerekirken, Magritte'in resimlerinde havada asılı olarak uzamda durmaktadır. Bu yaklaşımıyla Magritte, gerçeküstücülüğün sınırlarını, bilimin değişmez yasalarını dahi önemsemeyerek zorlayan-kendine özgü-bir algı yaratmış ve ona inanmıştır. Magritte'in eserlerinin özünü oluşturan *Gizem* kavramı, nesnelere çok detaylı ve her etkileşimiyle araştırmaya ve kurgulamaya yöneltir.

Magritte'in "*İnsanın Yazgısı*" (Resim 105) adlı çalışmasında, iç ve dış mekân özdeşmidir, pencerenin önündeki tuvalde görülen manzara dış mekânın devamı olabilir mi yoksa tamamen bilinçli yapılmış bir resimdir vb. gibi soruları akla getirir ve sorgulattır. Magritte, sanatçının yaratım sürecine dahil olabilecek bir tasarımın ancak, gerçek dünyadaki gizem kavramını aralayabilmek ile ulaşılabileceğini savunur. 1930'dan 1940'a kadarki dönemde, metafizik sorunları incelerken resmin plastik sorunlarıyla da ilgilenir. "Resimsel Gerçeklik", "Resimsel Düzlem", tuval yüzeyinin kullanım olanakları bunlardan bazılarıdır. Bu çalışmalardan diğeri de şöyledir; "İki farklı imge bir resimde eşzamanlı bir biçimde üst üste sunulmaktadır" (Tokel, 1997: 1150,1151).



**Resim 105 Rene Magritte, "*İnsanın Yazgısı-1*", 1933 (81x100cm)**

*Kaynak:* <https://www.renemagritte.org/the-human-condition.jsp>

### 3.6.2. Paul Delvaux (Belçika 1897-1994)

Belçikalı sanatçı, Brüksel'deki Académie Royale des Beaux-Arts'ta ailesinin isteği doğrultusunda mimarlık eğitimi görmüş olsa da, esas hedefi olan resim eğitimini, Constant Montald ve Jean Delville tarafından almıştır. 1930'ların başında, tıp fuarı müzesi olan Brüksel Fuarındaki *Spitzner Müzesi*'ne gitmiş ve orada bir stand üzerinde, iskeletlerin ve mekanik Venüs figürünün, kırmızı kadife perdeli bir pencerede sergilendiğini görmüş bu sahnedeki büyük ilham almıştır. Bu gösteri, Delvaux'u büyülemiş ve sonraki çalışmalarında çıkacak motifleri ona kaynak olmuştur.

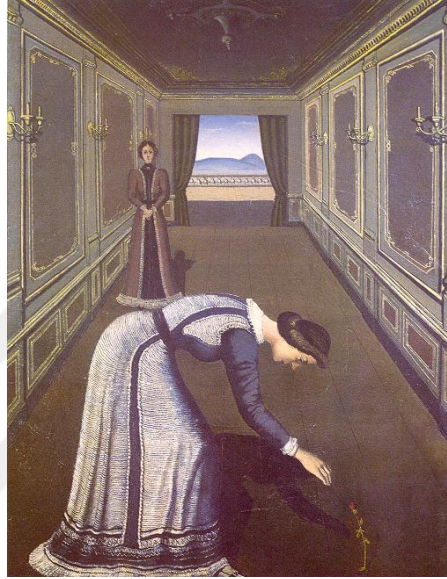
1930'ların ortalarında René Magritte'nin bazı motiflerini benimsemeye başlamıştır. Buna ek olarak, 1940'ların ortalarında, Delvaux'un resimlerinde iskelet temasının yoğun kullanılması, James Ensor'un resimlerinde sıkça kullandığı bir Ortaçağ anlatısı olan, '*dünyanın geçiciliğini*' sembolize eden iskeletleriyle, Dışavurumcu / Sembolist çağdaşı olan Ensor'dan da etkilendiği açıktır (Eczacıbaşı, 1997: 441).

Delvaux, düşsel uzamdaki insan tasvirlerinin ağırlıkta olduğu resimleri ile, Rönesans'tan beri gündemde olan doğalcılık anlayışı doğrultusunda mitolojik ve antik devirlerden mekânlar eşliğinde, erotik kadın figürleriyle gündeme gelmiştir. Amaçları arasında, insanın yalnızlığı ile birlikte gizemli güzelliğini ortaya çıkarmak vardır. Delvaux her ne kadar Antik ve Ortaçağ dönemlerinden öğeleri kullanmaya yönelse de, kompozisyonlardaki öğelerin düzenlenişi, belli bir anlatım aracı olarak kullandığı farklı renkleriyle, gerçek olmayan, düşsel bir evrene yöneliktir. Sanatçının, Roma dönemi antik yapılar ilgisini çekmiş ve resimlerinde sıklıkla kullanmıştır. Ayrıca İtalya'da Quattrocento okulundan ressamlar ile çalışmış, perspektif ve ideal kadın formlarında çalışmalar gerçekleştirmiştir (Serkan Hızlı).

(Resim 106)'da "*Woman with a Rose*" ("Bir Gül ile Kadın") bu perspektif anlayışı ile yapılmış resimlerden biridir. Resimde bir kadın figür eğilmiş koridorda yerde duran bir gülü almak için uzanmış. Bir başka kadın daha yaşlı hareketsiz sadece izliyor. Eski karanlık bir koridor sonunda pencere dağ manzaralı bir balkona açılıyor. Işık ön planda kadının üstünde yoğunlaşmış mavi tonlarda (umut) giysisi ile temel figür" (Serkan Hızlı).



“Koridor bir zaman tüneli gibi geçmiş yaşam, yerdeki gül yere atılmış bir gül değil henüz filizlenmiş gibi görünüyor. Sembolik anlamı geçmişte kalan bir aşk, cinsellik, tutku olabilir kadın onu almak için eğilmiş. Onu izleyen kadın ise aslında çiçeği koparacak kadının yaşlı hali olabilir, kendini izliyor ya da geçmişten getirmek istediği ya da değiştirmek istediği bir şey var, geçmişte kalmış ya da yarım kalmış bir aşkı (koparmadığı bir çiçeği), ya da kadının geçmişte kalan tutkusu, gençliğini tekrar elde etmesini istiyor, izliyor” (Serkan Hızlı).



**Resim 106 Paul Delvaux “Femme a la Rose” (“Bir Gül ile Kadın”) 1936, Tüyb**

*Kaynak:* <https://serkanhizli.wordpress.com/tag/delvaux/>

### **3.6.3. Giorgio de Chirico (Yunanistan 1888-1978)**

“Atina’da ve Münih’te Böcklin Okulunda resim eğitimi görmüş olan Giorgio de Chirico, Arnold Böcklin’in yapıtlarından etkilenmiştir. Nietzsche ve Schopenhauer’in felsefesine ilgi duymuştur. Bu isimler Chirico’nun dünya ve sanat görüşlerinin belirlenmesinde rol oynamışlardır”(istanbulsanatevi.com).

Derin imgelem dünyasının uzantısı olan eserleri, sanatçının yaşamının bir etkisidir ve özellikle çocukluk dönemi anıları bu eserlerin oluşumunda büyük rol oynamıştır. De Chirico’nun kurgusal tavrı bir ön Rönesans sanatçısının duyarlılığını yansıtmaktadır. De Chirico’nun eserlerinde ilk göze çarpan şüphesiz içinde yaşadığı

dönemin toplumsal etkilerinin yansımalarıdır. “Bu yansımalar oldukça etkilidir ve sanatçının dönemine belli bir perspektiften bakmadan onu ve eserlerini incelemek neredeyse imkânsız gibidir” (Aral: 37).

IX. Yüzyılın sonlarından XX. Yüzyılın ortalarına kadar uzanan bu tarihsel süreç, her anlamda değişimlerin yaşandığı son derece dinamik ve değişken bir yapıya sahiptir. De Chirico'nun düşünsel ve estetik bağlamda olgunlaşmaya başladığı bu dönem toplumsal ve sanatsal anlamda inanılmaz değişimlerin yaşandığı bir yüzyılı uğurlarken ondan daha da sancılı bir yenisinin karşılandığı bir kapının eşliğini çağrıştırır adeta” (Aral: 37).

19. Yüzyıl'ın sonlarında toplumsal ve endüstriyel bağlamda toplumları adeta ters yüz etmiş seri gelişmeler yaşanmış, farklı akımlarda plastik kurgulara etkileri yansımıştır. Dönemsel olarak bu net etki, Chirico'nun işlerinde Metafiziğe duyduğu ilgiyle birlikte daha çok şekilci bir zemin üzerinde yükselmiştir.

Mayıs 1915'te Floransa'daki asker alma dairesine başvuran sanatçı Ferrara'ya gönderilmiştir. Savaş dışı bir göreve atanan de Chirico, Ferrara'da kalmış, felsefe ve metafiziğe yönelmiştir (blog.peramuzesi.org.tr). Burada kaldığı zaman zarfınca, metafizik iç mekân temalı ilk yapıtlarını gerçekleştirmiş, bu çalışmaları daha sonra gittiği Paris'te de kendisine rehberlik etmiştir.

Ferrara'da bir çeşit dünyevi bir ilhamla, Modernite'nin bir çok banal boyutuna, Nietzsche'çi gören bir kahin gibi kendini adamıştır. Ferrara'da bulunduğu zaman zarfınca yaptığı tabloların kompozisyonlarında; Vitrin boyutları sunak gibi iki katına çıkar, halka özgü alışlagelmiş çevre ölçülerini hiçe sayar ve tüm bu görünümler mevcut zaman kavramından izleyiciyi uzaklaştırıp zamansızlığa götürür. Objeler olarakta; demonte kanvas gergileri, gönyeler, bir takım ahşap parçaları adeta heykel veya arktektonik geometrinin minyatür bir labirent konfigürasyonunu sunmaktadır. Günlük metaryallerin karışımı, tuhaf düzenlemeler ve natürmortlar eşliğinde izleyiciyi, çeşitli doğal fenomenler ile sanatçı tarafından işaretlenen konsantre alanlarını keşfetmeye kışkırtmaktadır. Ferrara natürmortları sanatçı tarafından, hem zihinsel hemde görsel olarak, içsellik ve hapsedme çıkış noktalarına dayandırılmaktadır (Ara H. Merjian).

Chirico, Ferrara'dan şöyle yazmıştır:

*“Benim Odam, inatçı bir kaşifin hak ettiği maceralara atılabileceği muhteşem bir gemi”* (Ara H. Merjian).

1968'den 1976'ya kadar, De Chirico'nun ilk metafiziksel döneminden temaların hazırlanması, Neometafizik Sanat olarak bilinen bir döneme yol açmış ve çeşitli konuların yeniden icat edilmesini ve birleştirilmesini sağlamıştır. *“David'in eli ile Metafizik İç Mekân”* (Resim 107)'de Chirico'nun metafizik sözlüğünün çeşitli aşamalarından birkaç öge yan yana yerleştirilmiştir. Odanın iç kısmı eğik bir perspektifte sunulmuş, 1915-18 Ferrara döneminden kalma bir yığın gönye ve cetveller odanın merkezine yığılmıştır. Ayrıca, 1930'ların Gizemli Banyo teması, su yüzeyinde yüzyormuş gibi parkeye dalmış renkli plaj topu gibi unsurlar da mevcuttur.

Kompozisyonun tam ortasında, Michelangelo'nun David'inin sağ elini temsil etme seçimi çok önemlidir. Çünkü bu sunuş, resmin kahramanı rolünü üstlenir - ve de Chirico'nun 'müze'ye yansımalarının önemini hatırlatır (<http://www.fondazionedechirico.org/casa-museo/opere-esposte/interno-metafisico-con-mano-di-david-1968/?lang=en>).



**Resim 107** Giorgio de Chirico *“David'in eli ile Metafizik İç Mekân”*, 1968  
Tüyb, (79.5x59.5cm)

Kaynak: <https://movieshelfblog.wordpress.com/2016/05/11/173/amp/>

Maurizio Calvesi: tabloda görünen iki mimari kıvrımın, David'in elini çerçevelemesi “sanatçının Apollo'nun lirinden veya Barok sahne setinden alınmış, sanatçının kendi icatları doğrultusunda, tırnak işaretleri gibi konumlandığı kemerler” gibi görüldüğünü gözlemiştir (De Chirico:la Nuova Metafisica,1995,s.17). Gizemli Banyolar temasının kuğularını da akla getiren bu iki kıvrımlı unsur, Neometafizik dönemi karakterize eden yaratıcı kreasyonlardan bir diğeridir. Bu resimde de Chirico, hem kendi sanatına, hem büyük ustaların sanatına, hem de kendi eserlerinin şu anda ait olduğu müzeye, kendisini ironileştirerek, postmodern bir kilit nokta olarak dikkatleri çekmiştir (Interno metafisico con mano di David, 1968, Inv. 29).

### **3.7. 20. Yüzyıl'da Gelişen Endüstri Nüvesinde Şekillenen Sanat Akımları**

#### **3.7.1 Endüstriyel Üretime Karşı El Üretimini Savunucuları**

John Ruskin'in kuramları ve William Morris'in uygulamalarıyla başlangıç verilmiştir. Amaçları unutulmuş estetik anlayışlarına bir başkaldırı niteliğinde geri kazanılmak istenen Ortaçağ ve Gotik dönem estetiğini geri getirmektir. Ön Rafaelelilerin (Pre-Raphaelite) yaklaşımlarını, doğa motifleri ve bezemecilikle daha modern bir görüntüye taşımak amaçlarıydı. Tüm bu gelenekçi bakış açısı doğrultusunda iç mekan ve mobilya tasarımlarını el emeğiyle üretmeyi öngörmüşlerdir.

Ruskin'in doğaya yönelen bakış idealini temel alarak seçtikleri konuları, fizyolojik ve “psikolojik” gerçekliğe uygun biçimde tasvir etmişlerdir. Ruskin bu amaç doğrultusunda aydın kesimi bir araya getirmiş, endüstriyel üretime karşı el emeğini savunmuştur. Ucuz ve seri üretimler yerine, el yapımı estetik nitelikler taşıyan ürünlerin gerekliliği üzerinde durmuştur. Sosyalist bir felsefe güderek, işçi sınıfının geçim kaynağının ellerinden alınmasına engel olmak istemiş, atölyeler kurmuştur. Fakat el yapımı ürünlerin pahalıya mal olması sebebiyle ne yazık ki burjuvaziye hitap etmiştir. Diğer yandan, artan fabrikalaşma süreci ve ucuz üretimin halka cazip gelmesiyle, endüstriyel mobilya üretimini de meydana getirmiş ve 1899

yılında İngiliz Dekoratörler Enstitüsü kurulmuştur (dunyalilar.org). 1920-30'lardan itibaren Fransa'da iç mimari mobilya tasarım dekorasyon ve dekoratif sanatlarda “Art Deco” stili ortaya çıkmıştır.

### **3.7.2. Yeni Bir Düzen Arayışı: Yapısalcılık (Konstruktivizm) ve Dadaizm'in Başkaldırısından Sonra Gelişen Sanat Akımları**

Yapısalcılık, 1917 devriminden sonra Rusya'da doğan Avangard bir sanat hareketidir. Kent Planlama ve Mimarlık alanında endüstri tasarımı ağırlık kazanmış, öğeler için estetik bir kaygı gözetmeksizin, kullanılan malzemenin salt insanların fiziksel gereksinimi ve işe yararlılığını karşılaması temel alınmıştır. Dünya düzeni içerisinde sanatçının bir mühendis ve bir bilimadamı olduğunu kabul etmişler, yeni kurulmakta olan düzenin, yeni kurallara ihtiyaç duyduğuna dikkat çekmişlerdir. Gerçeğin yorumu ya da tasvirine karşı çıkan Yapısalcılar, makine ve insan bilinci yaratmaya çalışarak, tipografi, poster, fotoğraf ve film ile uğraşmışlardır. Dadaizm'in öncü isimlerinden Alexander Rodchenko mimari ve iç dekorasyonlar üzerine bir terminoloji geliştirmiştir.

“Yeni bir dünyanın inşasını bir gereklilik olarak gören bu sanatçılar, giderek tasarıma yöneldikleri bir süreç içinde sanatı alışlagelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır. Her şeyden önce işlevselliğe önem veren bu yeni yaklaşımlar, sanat olgusunun felsefesi ve terminolojisinde temelden bir değişim öngörmüştür. Bu değişimin anahtar sözcüğü, gerek Rus Konstrüktivistleri gerekse Bauhaus sanatçıları için, sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden 'konstrüksiyon'dur” (Antmen, 2009: 103).

Endüstri devriminin başlangıcından itibaren hızla gelişen sanayi ve işçi sınıfının değer kaybetmesi, yoğun göçler, I. Dünya savaşının Avrupa üzerindeki olumsuz sosyo-ekonomik ve psikolojik etkileri sanat ve toplum arasındaki yüzyıllardan beri alışlagelmiş bağları kopartmış, daha akılcı ve çözüm odaklı Bilim-Sanat hareketlerine yöneltmiştir. Savaş öncesi Fovizm ve Kübizm, Rusya'da başlayan Yapısalcı hareketi tetiklemiştir. Bir yandan soğuk savaşın yıkıcı etkileriyle birlikte gündeme oturan Dadaizm'in başkaldırısı, yine yakın tarihlerde bu sefer İtalya'da

'Endüstrileşme'yi ve hayatın sürekli akan 'hız'ının yararlılığını savunan bir tutumla "Gelecekçilik" akımını gündeme getirmiştir. Farklı kültürlerdeki toplumların etkilenme çeşitliliğine göre doğru orantılı gelişen farklı etkileşimler baş göstermiştir. Örneğin Fransa'da ortaya çıkan Kübizm'in felsefesi Fütürizm'e göre çok farklı bir kaynaktan gelmiş olsa da; biçimsel ve devinimsel olarak plastik alt yapıları özdeşlikler göstermektedir. Ayrıca daha farklı bir cepheden örnek vermek gerekirse; Dadaizm her ne kadar savaş karşıtı bir tutum göstererek, siyasi savaşlar üzerine tepkili olsa da, Yapısalcılardan Tatlin için söylenen 1919 Berlin sloganları arasında yer alan: "*Sanat öldü / Yaşasın Tatlin'in makine sanatı*" cümlesi temelde hızla gelişen sanayiye bir övgü niteliği taşımaktadır. Burada önemli bir çelişki vardırki; savaşlar endüstri devriminin gelişmesiyle hız kazanmasına ve rekabetler artmasına rağmen neden Dadaizm savaşı yeriyor, sanayileşmeyi övüyordu? Hausmann'ın çalışmalarından aklın iflası, aklın denetimsizliği gibi sloganlarla, bir anlamda makineleşmenin insan aklını devre dışı bıraktığına dair eleştirel göndermeler yapılmış olsa da: Dada sloganlarıyla, proletarya yanlısı, işçi sınıfının haklarının çoğalmasını gözetten düşünceleri ile makineleşmeye bir övgü vardı.

Savaş karşıtı ve Proletarya yanlısı Dadaizm'in başkaldırısı yapıcı değil yıkıcıdır, bu durum 20. Yüzyıl sanatına karşı anti-sanat bir tavır sergilerken, doğru orantılı olarak sanat eseri gizemini yitirir, orijinalindeki dokunulmazlık ve büyü azalır. Yeniden üretimin en temel sonucu, baskı teknikleri, fotomontaj gibi modern tekniklerin çoğaltımı beraberinde sanat dejenerasyonunu getirirken, kendisinden sonra meydana gelecek olan sanat oluşumlarının da iskeletini oluşturur. Dadaizm'in tetiklediği akımlar olan Kavramsal Sanat ve Postmodernizm'in oluşumuna zemin hazırlandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Dadaizm ve Konstruktivizm farklı ideolojik nüvelerden ileri gelmiş olsa da, mantelite endüstri'nin gücüne övgü'de yatıyordu. Akıldışılık ve aklın denetimsizliğini kabul eden, sanat kavramını işe yararlılık olarak kendine yontan Dadacılar, topluma hizmet eden her girişimi sanatçı "sanat" diye nitelendiriyorsa o 'sanat'dır düşüncesini savunmuştur. Yapımcılar (Konstruktivistler) ise, Dadacı'lara göre daha istikrarlı bir felsefe ortaya koymuşlardır çünkü Yapımcıların amacı; materyalist tavrı, yeni bilimsel ve materyal biçimlerde belirlemeye çalışarak topluma faydalı ve kullanılabilir nesne veya araçlarla yeni biçimlerin kaynağı olduğunu öne sürmektir. Toplum ve sanatı bütünleştirme gayesinde 'makine ve insan' bilincini yaratmak istemişlerdir.

3. Enternasyonele Anıtı, “Resim, heykel ve mimarının benzersiz bileşiminin ütöpik bir ifadesidir. Anıt bir makinedir. İlki kendi etrafında yılda bir, ikincisi ayda bir, üçüncüsü de günde bir dönen mekânîk hacimlerin üst üste bindiği dev bir kuledir. Bir yayın merkezidir. Boydan boya ekranlarında haberler yayınlanır, ayrıca özel projektörlerle gökyüzünde sloganlar yansıtılır. Son derece gelişmiş bir radyo, telefon ve telgraf istasyonudur. Tatlin, kulesini tasarlarken zamanın simgesi olarak gördüğü “en dinamik form olan vidadan” yola çıktığını açıklar. Konstrüksiyonu cam ve demirdendir. Lissitzky’ye göre demir proleteryanın iradesinin gücünü, cam ise vicdanının temizliğini ifade eder” (haber.sol.org.tr).

Buna karşın, Dadacıların savaş bunalımları sonrası başkaldırı ve protesto niteliğindeki çalışmaları Duchamp’ın hazır nesnelere, Raoul Hausmann’ın aklın iflasına yönelik fotomontaj çalışmaları teknolojiye övgü iken, insanlık adına fiili bir yarar gözetmiyordu.

### 3.7.3. Art Deco

Fransa’da 1920-1930’lardan itibaren yaygınlaşan akımın kaynağı iç mimari, mobilya tasarımı ve dekoratif sanatları kapsar. Kökenini Dışavurumculuk, Gelecekçilik, Kübizm gibi akımlardan alır. Asimetri ve eğrisel çizgi kullanımının karşıtı olarak, simetrik, köşeli ve doğrusal çizgilere yönelmiştir. Avangard ve Geleneksel arasında stilizasyona ağırlık veren akım; Alman Werkbund, De Stijl, Bauhaus ve Rus Yapımcılığı akımlarına hizmet eder (milliyetsanat.com).

Endüstri Devrimi’ne karşı gelen Art Nouveau’nun aksine inşa edilen bu akım, el emeğine değil, sanayi üretimine dayalıdır, desenleri geometriktir. Tazın etkileri 20. Yüzyıl ressamlarının akışkan ve aerodinamik fırça darbelerinde görülebilir. Eserlerinde Art Deco tarzının en çok hissedildiği sanatçılardan biri de Rus-Polonya asıllı portre ressamı Tamara de Lempicka’nın “*The Musician*”(1929) adlı tablosudur. Fransız Robert Delaunay ve Fernand Léger’in akımla olan ilişkileri ise, ‘Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi’ için eser hazırlamış olmalarıyla gerçekleşmiştir (milliyetsanat.com).

1930'lardan sonra mimarların, mimariyi süsten ayırmak istemeleri ve süslemeyi değil işlevselliği savunmalarıyla son bulmuş; fakat 1960'lı yıllarda yeniden değer görmeye başlamıştır. Tasarım tarzı olarak ortaya çıkmış olan bu akım, sanat tarihinde kendine yer edinememiştir (milliyetsanat.com).

### **3.7.4. Bauhaus Okulu, De Stijl, Soyut Sanat ve Konstruktivizm Bağıntısı Çerçevesinde Değişen Plastik Yaklaşımlar ve İç Mekan Tasarımları**

Endüstri devrimi, I. Dünya ve II. Dünya savaşının etkileri, 20. Yüzyıl'da sanatçılarda yeniden yapılanma hareketlerinin tetikleyicisi olmuştur. Sanat, bilim, felsefe alanlarında önemli değişimlere kaynak olmuştur. Sanatın doğaya öykünmesi, öznel yaklaşımda yeni arayışlar yeniden varlık göstermiştir. Bu nedenler, sanatı farklı *izm* 'leri takip etmeye yöneltmiştir.

Endüstrinin ivme kazanmasıyla, araştıran, deneyen, eleştiren, madde ve mana da özgür ve sınırsız olmak için çaba sarfeden sanatçı, estetik kalıplarını, kurallarını ve tekniklerini ortadan kaldırmaya çalışmış, geleneksel yerine eser üretiminde yeni deneyimler için mücadele etmiştir. 19. Yüzyıl'ın ortasında, İzlenimcilikle başlayan yenilik arayışları, 19. Yüzyıl sonundan itibaren, farklı süreçlerde ve coğrafyalarda, birbirine rakip olarak gelişmiş ya da birbirini takip etmiş olan sanat akımlarını doğurmuştur. Bu vesileyle 20. Yüzyıl boyunca sanat dünyası, daha önce hiç izlenmediği kadar yakından izlenmeye başlanmıştır.

Modernizm'in köklerini zamanla sağlamlaştırmaya başladığı dönemler daha kapsamlı incelenecek olursa; bir diğer önemli darbe Endüstri devrimidir. Emile Zola, 19. Yüzyıl Paris kenti ve kentsel yaşantısının modernleşmesine dair eleştirel yaklaşımını, gerçek belgelere ve bilimsel gözleme dayanarak eserleri üzerinden anlatmıştır. Bu eserlerde ayrıca, konumuza hizmet edecek olan '*mekânsal okuma*'nın mimarlığının bilgi alanına doğrudan katkı sağlayacağına inanılmaktadır. Bu nedenle, Emile Zola'nın (1840-1902) eserleri incelemenin nesnesi olarak belirlenmektedir (Çağlar ve Ultav, 2004: 44). Zola'nın "*Dokumacılar*" ve "*Germinal*" romanlarında konu edindiği Endüstri dönemi sonrası işçi sınıfı ve burjuvanın yaşam koşulları bir belge niteliği taşımaktadır.



Feodalite'nin tasfiyesiyle topraksız köylüler, endüstri bölgeleri olan büyük şehirlere göç etmiş, ilk başlarda fabrikalarda kolaylıkla iş bulan köylüler yeni bir işçi sınıfını oluşturmuştur. Fakat daha sonra emek arzı talebini aşınca, bu defa işsizlik hasıl olmuştur. Toprak mülkiyeti olmayan bu insanlar "Mülksüzleşmiş" oldukları için çalışma şartlarının elverişsizliği, düşük ücretler ve birçok olumsuz koşullara rağmen köyllerine dönme şansı kalmamış ve işverenin sunduklarını kabul etmek zorunda kalmışlardır (Mahiroğulları: 44).

Endüstri Devrimi'yle ortaya çıkan yeni çalışma ilişkilerini inceleyen J. D. Chambers gibi pek çok sosyal siyasetçi 19. Yüzyıl'ın ortalarına kadar "işgücüne hem uzun mesai yaptırıldığını, hem de zor şartlarda çalıştırıldığını" (Mahiroğulları: 45) ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde, ucuz iş gücü gözüyle bakılan çocuk ve kadın istihdamının dokuma sektörü ve diğer bazı sektörde yetişkin erkek işçi istihdamından daha fazla olduğu görülmüştür. Çocuklarda işe başlama yaşının, koruyucu yasalar çıkana kadar, hatta yasa çıktıktan bir süre sonra da 7-8'e kadar indiği gözlemlenmiştir (Gülmez, 1983: 92).

1884 tarihinde, meslektaşı François Magnar'a mektubunda: "Sefalet, acılarıyla, utanç verici yönleriyle tanındığı, varlığı kabul edildiği gün dindirilecektir" (Abastado, 1970: 5-54). şeklinde yazmıştır.

Zola, gözleriyle gördüğü gerçeklikleri romanlarına direkt aktararak, işçilerin aldıkları düşük ücretler nedeniyle sefalet içerisinde yaşadıklarını gözler önüne sererek, yetkililerin dikkatini çekmeyi amaçlamıştır. Yer altının 300-400 metre altındaki çalışma koşullarını romanında aşağıdaki cümlelerle kaleme almıştır:

*"Aşağıda sıcaklık 35 dereceye kadar çıkıyor, hava akımı kesiliyor, soluk alıp vermek öldürücü bir hal alıyordu. İşçiler daha iyi görebilmek için lambalarını başlarının yanındaki çiviye tutturmışlardı. Lamba kafalarını kızdırıyor, kanı beyinlerine çıkarıyordu. Burunlarının dibindeki kayadan su sızıyor, iri ve sürekli damlalar inatla hep aynı noktaya düşüyordu. Yarım saat içinde tepeden tırnağa ıslanmışlar, terden sırılsıklam olmuşlardı. Her yandan ıslak kumaş kokusu yayılıyordu"* (Mahiroğulları: 21).

*"Tek derdim şu kör olası bacaklarım. Madende o kadar çok ıslandık ki, anlıyorsunuz ya, su iliğime kemiğime işledi. Gün oluyor bacağımı oynatırken danalar gibi böğürüyorum"* (Mahiroğulları: 22).

*"Öksürdükçe ağzından kan gelen ince uzun boylu, solgun benizli Philomene Levaque da burada çalışıyordu."* (Mahiroğulları: 22).

Lefebvre'nin "Kentsel Devrim" (2003) çalışması özellikle bu dönemde dünya çapında meydana gelen değişiklikler bağlamında önem taşımaktadır. "Kapitalizmin Hayatta Kalışı" (1976b) çalışması ise üretim ilişkilerinin yeniden üretim ile mekân arasındaki diyalektik ilişkisi açısından kayda değerdir. 1970 öncesi külliyatında genel Marksist tartışmalara (Lefebvre, 2009 vd.), gündelik hayat (Lefebvre, 1976a, 1991, 2002) ve kent ile kentleşme (Lefebvre, 1996, 2003 vd.) tartışmalarına katkıları sunan Lefebvre, 1974'te yayınladığı "Mekânın Üretimi" (2014) eseriyle bir taraftan Marksist teoriye mekân boyutu katarken, diğer taraftan mekân tartışmalarına önemli Marksist açılımlar sağlamıştır. Bu çalışmasının en önemli tarafı ise gerek kendisinin bir önceki çalışmalarına ve genel olarak Marksist kuram bünyesinde sistematik olmayan mekân analizlerine gerekse sosyal teorideki diğer mekân analizlerine kıyasla daha kapsamlı ve çok taraflı bir mekân teorisi ortaya koymayı amaçlamasıdır" (Ghulyan, 2017: 2).

Başlangıçta siyasi bir gaye ve makineleşme ürünü olan tasarımlarla soyut mekânda "dar ve duyarsız bir rasyonellik" (Lefebvre, 2014: 215) söz konusuydu. "Bu rasyonellik, otoriter ve kaba bir mekân pratiğine yol açtı. Mutlak devlet gibi kurumsal bir dayanağı olan bu mekân pratiğinin öncüsü Hausmann'dı" (Lefebvre, 2014: 215). Bu düşünceden hareketle, Lefebvre'nin dile getirmek istediği; Dadaistlerden Hausmann'ın devlet tarafından desteklenen geometrik perspektifle planını kurguladığı düz çizgiler, ve hizalamalarla bir düzen geometrisi eşliğinde planlar kurduğunu ortaya çıkarmaktı. İlerleyen zamanda, bunun gelişimi "dik açının diktatörlüğünü" (Lefebvre, 2003: 109) Bauhaus ve Le Corbusier tasarımları ile Endüstri çağının bir götürüsü niteliğinde olan mobilya ve iç mekân tasarımları doğrultusunda sabitlenecekti. "Bunların hepsinin kodlandığı mekân pratiği", "dağılma, ayrılma, ayrımcılık yoluyla ve bunlara dahil olarak çözümsel anlayışın etkinliği"ni (Lefebvre, 2014: 314) meydana getirmiştir. Sonuç olarak; "yüksek modernizmin soyut mekânın homojen fakat aynı zamanda bölünmüş dolayısıyla çelişkili" (Ghulyan, 2017: 14) özelliğini de pekiştirmiştir.

Bauhaus mimarlarının projelerinde hedefledikleri, akılcı bir perspektifle baktıkları doğadaki temel koşulları, doğanın ritimlerini (gün ışığı, açık mekân ve yeşillik)'leri doğal prensipleri ile koymaktır. Projelerini kendilerince 'özgürlük' adına gerçekleştirmişlerdir. Bu durum, var olan doğa yasalarının mekâna aktarımı konusunda karşı cephedeki izleyici veya kullanıcı kesimde, yaratıcılığa izin vermeyen

sonuçlar doğurmuştur. Çünkü sonuç; “mekânın parçalanmasıdır, ‘mesken makinesi’ ve insan-makinenin yaşam alanı olarak tasarlanan mimari kúmenin homojenliğidir, birbirinden ayrılmış ve kentsel kúmeyi ayıran unsurların- sokak, şehir- eklemlerinden ayrılmasıdır” (Lefebvre, 2014: 309-10). Bu uygulamalarda kargaşa, oyun ve öğrenme yeri olan sokak tek bir işleve, genelde konut ve iş yeri arasında ulaşım sağlamaya tahsis edildi, “sokağın öğretici, sembolik ve oynak işlevleri Le Corbusier’in gözünden kaçmıştı” (Lefebvre, 2003: 18).

“Tarihsel güçler mutlak mekânın doğallığını durmadan parçalayarak, onun kalıntıları üzerine birikim mekânını tesis ettiler. Bu sürecin temelinde yatan, özel mülkiyetin niteliğinin değişimi ve kamusal ile özel arasında ortaya çıkan ayrımıdır. Kutsal veya mutlak mekânın parçalanması Lefebvre’ye göre Roma’yı istila eden ‘barbarlar’ tarafından gerçekleşti. Bu istila birkaç yönden yeni bir mekânın üretimine imkân sağladı. Roma dünyasını altüst eden önemli değişimlerden biri Cermen barbarları tarafından Avrupa’da ilk büyük tarım reformunun gerçekleştirilmesi idi” (Lefebvre, 2014: 243).

Zola’nın belgeselci roman notları doğrultusunda, endüstri çağında ekonomik ve siyasi yapılanmanın Lefebvre’nin çıkarımları ile ne denli eşleştiği ortaya çıkarılmıştır. Mülkiyetsizleştirme ve kamusal alana hükmetmenin, Roma döneminden itibaren Kapitalist rejimlere değin aynı mantık doğrultusunda nasıl inşaa edildiği netleştirilmiştir.

Fransız Devrimi’den sonra Endüstri Devrimi’nde öncelikle siyasi yapıda, daha sonra ekonomik yapı üzerinde önemli değişimler gerçekleşmiş; Fakat ekonomiye her türlü müdahaleyi reddeden "iktisadî liber”alizm" anlayışı "*Bırakınız yapınlar, bırakınız geçsinler*" mantığıyla uygulamada kalmıştır (Mahiroğulları: 43).

“Liberal düşünce sistemi, teorik olarak bireysel gayretlerin hem bireye, hem de topluma büyük yarar sağlayacağına inandığından, "alışma koşullarını" işçi ve işverenin özgür iradesine dayalı, devletin taraf olmadığı "bireysel akit sistemi”yle düzenlemeyi öngörmüştür” (Mahiroğulları: 44).

İktisadi liberalizm ve ekonomik yapıda meydana gelen köklü değişim, siyasi yapıda ki değişimle birlikte çalışma ilişkileri üzerinde etkili olmuştur. Fakat bu dönemdeki uygulamalarda hizmet akitlerinin, hakkaniyet ölçüsünde ve özgür iradeyle

gerçekleşmesi gerekliliği teoride sınırlı kalmıştır. Çalışma koşullarının şekillenmesinde iktisadi güç ve kudretleri birinci önem arz etmiştir. ‘ücret’i yegane geçim kaynağı olan işçinin, üretim araçlarına sahip ‘sermaye’ karşısında eşit güç oluşturamadığı ve bu nedenle güçsüz kaldığı görülmüştür.

“Koalisyon yasakları kalkmadan önce çalışma ilişkilerinin güç bakımından eşit olmayan taraflar arasında bireysel seviyede düzenlenmesi, o yüzyılda Endüstri Devrimi'nden etkilenen ülkelerdeki işçiler aleyhine istihdam ve sefalet boyutlarına ulaşan hayat şartlarıyla sonuçlanmıştır. Sömürü süreci, İngiltere gibi bazı ülkelerde nispeten kısa sürmüştü de Almanya ve Fransa gibi ülkelerde yaklaşık yarım asır gibi oldukça uzun sürmüştür” (Mahiroğulları: 44).

Endüstri Devrimi'nin bazen saldırgan bazen yıkıcı kimilerine göre de ticari anlamda kar getiren mutluluğu eninde sonunda yine üst tabakayı mutlu etmektedir. Tüm bu geometriksel ve öze yönelik tasarımların içini (tinselliğini) doldurmak amacıyla ressam, belki de bu nedenle, materyalist dünyada bir tür tinsellik arayışına girmiştir.

Neo Plastisizm'in bir uzantısı olan Bauhaus Okulu, De Stijl Mobilya Tasarımları, De Stijl Sanat Akımı gibi stiller Kübizm akımı öncülüğünde gelişmiştir. Bu akım, Piet Mondrian'ın 1912 yılından itibaren 1917 yılına kadar uzanan bir süreci kapsayan plastik ve kuramsal araştırmalarının bir sonucudur. Dik açı ve düz çizgi ile dikey ve yatay çizgiler kullanılarak düzenlenen kompozisyonlarda mavi, sarı ve kırmızı olmak üzere üç ana renk barınmaktadır. Nötr renkler ise beyaz, siyah ve gri ile sınırlandırılmıştır. Bauhaus'un eğitimcilerinden Theo Van Doesburg ile Mondrian, yeni bir tür geometrik soyut resim anlayışını savunan “De Stijl” grubunun ve dergisinin oluşumunda önemli rol oynamışlardır. Serbest bir oluşumda olan bu birlik, daha çok Theo Van Doesburg'un çabalarıyla varlığını ortaya koymuştur. Daha sonra Mondrian'ın 'Yeni Plastisizm' olarak adlandırdığı geometrik soyut anlayışa göre sanatın evrenin değişmez yasalarının bir tür yansıması olduğu görüşünü savunmuştur (Antmen, 2009: 83).

20. Yüzyıl'ın teknolojik gelişmeleri tabanında biçimlenen bu stiller, Rönesans, Barok, Rokoko gibi üsluplara karşı çıkmışlardır. Plastik olarak doğadan uzaklaşan bu akımlar, sanat alanındaki bu tutumlarını, mimarlık yapılarında, iç mekân tasarımlarında, mobilya tasarımında ve her türlü formun tasarımında uygulamışlardır.

Mondrian'ın tuvale bu yaklaşımı, 1930'lu yıllardan itibaren iç dekorasyon, mimari tasarımlar ve endüstri nesnelere gibi doğrudan yaşam alanlarıyla ilişkili tasarımlar üzerinde yoğun bir şekilde hissedilmiştir. Yeni bir tasarım anlayışı getirme amacıyla olan “*De Stijl Sanat Akımı*” kompozisyonlardaki öğeleri, doğal biçimlerinden yalın bir tutum elde etme amacıyla birbirinden ayıştırmıştır. Bu noktada “*soyutlama*”, üç boyutlu sanatsal üretimin başlıca eğilimi olmuş, özellikle Konstrüktivizm akımı bağlamında üretilen birçok nesne, tümüyle soyut bir anlayışı ortaya koymuştur. Bauhaus Okulu sanatçıları, günümüzde kullanılmakta olan eşyaların renk ve biçimlerinde soyut sanat etkilerinin görülmesinde etkin bir rol oynamıştır.

Endüstri devrimi sonrası değişen mekân koşulları Almanya’da böyle yankılar bulurken diğer taraftan yine Yapısalcı (Kostruktivist) bir stil ile damgasını vuran Rusya’da oluşum gösteren hareketlenmelere aşağıda değinilmiştir:

1915-16 yıllarında, üç boyutlu üretimde saf biçimsel bir ifade yakalayan Rumen sanatçı Constantin Brancusi (1876-1957) Ahşap, taş, bronz, paslanmaz çelik gibi malzemeleri, bazen en ham haliyle kullanarak heykel sanatına yeni bir soluk getirmesi ile tanınmıştır. Nesnelere özünü yakalayıp saf biçimsel bir ifade dili yaratmasıyla modern heykelin, doğrudan yontuya geçişine öncülük eden dönüm noktasını gerçekleştirmiş bir isimdir.

“20. Yüzyıl başında pek çok sanatçının primitivizme (İlkelcilik) yönelmesi, Worringer'in sözünü ettiği 'doğayla uyumsuz ilişki'yi çağrıştırmış; Klee'nin dediği gibi, giderek 'korkunçlaşan dünyaya' uyum sağlayamayan sanatçının içsel ruh hallerine ve metafizik arayışlara yöneliminin Birinci Dünya Savaşı dönemine denk gelmesinin bir rastlantı olmadığı düşünülmüştür”(Antmen, 2009: 84).

Yalınlaşma ve öze indirgeme eylemi Worringer'e göre soyutlama dürtüsü doğaya hükmedememekten, empati dürtüsü ise doğayla uyumlu bir etkileşimden kaynaklanmakta, doğaya hükmedecek bilgiye sahip olmayan 'primitif insan' doğa korkusunu soyutlamaya yönelerek gidermektedir (Antmen, 2009: 83,84). İşte tam bu sıralarda, Worringer'in savına yönelik geniş çaplı bir düşünsel değerlendirme süreci başlamıştır. Bu süreç, sanayi devrimi ve soğuk savaşın yıkıcı-sanat, makine-beyin, kamusal-yararlılık üzerine hizmet eden, halkçı bir iyi niyet tabanında yapılandırılmış olsa da; 20. Yüzyıl'a damgasını vurmuş 'endüstrileşen' bir dünyaya 'iyicil' bir ayak yurdurmadan ibarettir. Keza, Klee'ninde dile getirdiği gibi: "*dünya korkunçlaştıkça,*

*sanat da soyutlaşmış" düşüncesi, 20. Yüzyıl başlarında modernize olmuş primitif bir ideolojiyken, 21. Yüzyıl'a değin siyasi savaşların ve bir kısım burjuvazinin çıkarları uğruna gitgide sanayileşen kimliksiz tasarımlar doğrudan sanata hükmetmiştir.*

Gerek Rus Yapısalcı sanatçılar gerekse Alman Bauhaus sanatçıları için önemli olan; sanatsal dışavurum yerine tümüyle zihinsel, rasyonel, geometrik bir disiplin üzerine temellenmiş tasarım süreçlerini ifade eden 'konstrüksiyon'lardır. Rusya'da Yapısalcılık, Almanya'da Bauhaus ile, Modernizm sürecinin düzen, denetim, disiplin, sistem, seri ve standart gerektiren özelliklerinin sanatsal yansımaları aranmıştır. 'Modern'in ideal biçimi olarak görülmüştür.

20. Yüzyıl'ın değişen şartlarına uygun bir estetik yaratmak isteyen Yapısalcılardan Vladimir Tatlin'in gerçekleştirdiği "3.Enternasyonale Anıtı" sanat tarihi içerisinde ilginç bir proje olarak yer alır. "Bauhaus Rus Konstrivistleri gibi estetik amaçdan çok toplumsal amaç yönelmiştir. Güzel sanat uygulamalı sanat arasındaki ayrımı yok etmeyi amaçlamıştır. Sanat-teknoloji yeni birlik ile endüstriyel üretime yönelik yeni bir model üretmeye çalışmıştır." (Beyza Yurtyapan, 2017).

Bauhaus manifestosunda bütünsellik, fonksiyonellik kavramlarının yanı sıra mobilya tasarımlarına yön veren söylemler de bulunmaktadır. Uygunluk kavramıyla mekân, yaşam arasındaki dengeyi ve yalın tasarımı önermiş, bütün bunların herkes tarafından anlaşılması gerektiğini savunmuştur. Bu sayede ortaya çıkan ürünlerin daha ekonomik olduğunu ve kullanımın arttığını vurgulamıştır. Akımın etkilendiği sandalye tasarımları, Walter Gropius, Hannes Meyer, Marcel Breuer, Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Josef Albers ve Alvar Aalto'nun örnekleri üzerinden geliştirilip piyasaya sunulmuştur. "Bauhaus'un atölyelerinde tasarlanan mobilyalar ve eğitimde verilen temel tasarım dersleriyle iç mekânlar donatılmaya başlanmıştır" (Ozan, 2009). Seri üretimleri yapılan bu mobilya tasarımları böylelikle hem dış mekânı hem iç mekânı hem de mobilyaları etkileyerek onlara yön vermiştir. Bauhaus Okulu mimarlarından Le Corbusier; dekoratif sanatın önemini yitirmesi, işleve hitap etme, yeni hayat stilini ifade etme ve aidiyetlikten ziyade aktiviteler tarafından karakterize edilen mobilyalar tasarlandığını vurgulamaktadır (Corbusier, 1925). Bunun yanında "Ahşabın mobilya için gerekli temel malzeme olarak kalmasının hiçbir sebebi yok" diyerek mobilyada metal kullanımına olan desteğini belirtmiştir (Wilk, 2006: 228).

“Deutscher Werkbund (Alman İş Derneği) Bauhaus’un kurucusu Walter Gropius da dâhil, dönemin önemli mimar ve sanatçıları barındıran bir dernekti. 1907 yılında kurulan dernek ayrıca içinde dönemin hafif sanayi üreticilerini de barındırmaktaydı”(azizmsanat.org).

Werkbund’un 1914 kongresi gerçekleşmiş, Berlin’li mimar Hermann Muthesius’un başını çektiği bir grup ve Belçikalı mimar Henry van de Velde’nin grubu karşı karşıya gelmiştir. Sonrasında, 20. Yüzyıl’ın Alman mimarisi ve tasarımına büyük bir etki bırakan tartışmalar meydana gelmiştir. Derneğin genel başkan yardımcısı olan Muthesius, aynı zamanda dönemin son derece önemli üç bakanlığı ve kimi politikacılarıyla da yakın ilişkiler içerisindeydi. “Aslında bu kılavuz ilkeler ve kongre, dönemin politik gerilimlerini üzerinde barındırıyordu. Bu yönüyle tarihsel bir öneme sahiptir”(azizmsanat.org).

Siyasi açıdan sahip olduğu çevre dahilinde imtiyaz sahibi olan Muthesius, bildirisinde bulunduğu “...kılavuz ilkeleri” özel sektörün geniş kesimlerini ve küresel ticari dağıtımını devlet güdümünde yeniden düzenleme amacı taşıyan yeni ulusal politikaların, estetik çerçevesinde ifade edilmiş olmakla birlikte en önemli boyutunu oluşturuyordu” (Maciuika, 2009: 44).

Muthesius, on kılavuz ilkeyi kongrede sunmuş ve ilkeleriyle Werkbund’a ve üyelerine yeni bir yön önermesinde bulunmuştu: “Artık mimaride, endüstride ve uygulamalı sanatlarda oluşturulacak standartlaştırılmış ‘tipler’, Alman imalatçılarının tüketim ve ihraç malları üretiminde ciddi bir artış sağlayacaktı. Bu Almanya’nın ekonomik refah düzeyini yükseltip uluslararası alandaki gücünü artırmakla kalmayacak; küresel ticaret sahasında bütünleşmiş, kendi bilincinde olan ve niteliksel olarak üstün bir “Alman stili” de yaratacaktı” (Maciuika, 2009: 44). Bu, mimarların ve tasarımcıların sanat alanının dışına taşımaya, ulusal politika hakkındaki tartışmaların merkezine oturduğu ve tarih yapmaya giriştikleri tarihi bir andı (Maciuika, 2009: 37).

Kongrede Bauhaus Tasarım okulunun kurucusu ve müze yöneticisi Karl Ernst Osthaus gibi isimler Bauhaus okulunun mutlak özgürlüğünü savunuyorlardı. Bu nedenle Muthesius’un sunduğu kılavuz ilkeler, okulu doğrudan endüstriye bağlayacaktı ve tasarım özgürlükleri olmayacaktı. Bunun üzerine Henry van de Velde, bu ilkelere karşı on ilke yanınladı ve kongrede şiddetli tartışmalar yaşandı. Bu

tartışmaların yedinci kongresi, siyaset ve sanat'ın çetrefilli ilişkisi açısından sorgulanmaya değerdir.

Henry van de Velde 1907'de Tatbiki Sanat Okulu'nu kurmuştur. “Bu kompleks sonraları Bauhaus tarafından kullanılmıştır. Okulda metal, halı, seramik, dokuma gibi atölyelerin pratik faaliyetleriyle birlikte resim, perspektif, iç mimari, konstrüksiyon derslerini bünyesinde barındırıyordu. Elbette bu atölyeler sonrasında Grandük tarafından desteklenen oldukça karlı işletmeler olacaktı” (azizmsanat.org). Bu açıklama, o dönemi anlayabilmek için önemli bir veri olarak öne çıkmaktadır. “Endüstrileşmenin yarattığı atmosferde uygulamalı sanat okulları ekonomiyle ve sanayi ile oldukça yakın ilişkiler içerisinde. Hatta bir çeşit simbiyotik ilişki” (azizmsanat.org).

Bu simbiyotik ilişki etraflıca ele alındığında açıkça anlaşılmalıdırki; Van de Velde ve Gropious her ne kadar yaratıcı serbestliklerini kaybetmek istememiş olsalar da yaşadıkları dönemin koşulları ve dayatmalarıyla birlikte, 1914'te başlayan I. Dünya savaşından etkilenmişlerdir. Böylelikle, 1914'te Bauhaus Okulu kapanmış ve Van de Velde'nin 1917'de İsviçre'ye taşınmasına engel olunamamıştır.

“Van de Velde'nin hayal kırıklığına uğramasında, sanat, zanaat ve sanayi arasındaki engebeli bölgelerde sessiz ve dikkatli bir zarafetle hareket etmeye çalışırken, bu çelişkileri olabilecekleri en doktriner yerlere çekmeye çalışarak Werkbund'un 1914 Köln kongresini kamplaşmaya zorlayan Mutheisus'un da payı olmuştu” (Bilgin, 2009: 103).

Bir nevi devirsel zorundalık potasında gelişen bu sebep-sonuç ilişkisinde, deyimi yerindeyse; ‘Ne nalına ne mihına’ bir ticari alışveriş ehemmiyet kazanmıştır. Bu proje doğrultusunda, sanat alanları bütünsel bir örgütlenme amacını güdüyor fakat mimarlık en güçlü sanat-zaanat üretimi olarak dayattırılıyordu. Diğer sanat dallarına kıyasla haksız bir örgütlenmeyi öneriyordu: “Yapıları süslemek, bir zamanlar güzel sanatların en soylu işleviydi; bunlar anıtsal mimarlığın zorunlu öğeleri sayılıyordu.” “Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar bir yapının birleşik niteliğini hem bir bütün olarak, hem de ayrı ayrı parçalarıyla yeniden tanımalı ve kavramaya çalışmalıdır. Yapıtları ancak o zaman ‘salon sanatı’ iken yitirdikleri arkitektonik ruhu yeniden kazanacaktır” (Bauhaus Manifestosu).



Önce Yapısalcılar ve Bauhaus Okulu üyeleri ‘yeni bir dünya’ arayışı ‘yeni bir yaşam biçimi’ ‘yeni mekân anlayışı’, ‘işlevsellik’, ‘işe yararlılık’ gibi unsurların gerekliliğini savunmalarıyla, ‘zanaat’i ‘sanat’tan üstün tutarken, şimdi neden yeni bir dünya arayışı çerçevesinde mimarlığı gerek sanatsal tasarım mekanizması, gerekse örgütleyici bir sanat olarak ön plana çıkarıyorlardı? Dahası, diğer sanat dallarının daha üstünde bir konuma getirmesi de oldukça çelişki barındırmaktaydı. Bu çelişkinin içerisinde ki en önemli unsur da, artık mimarlığın sanattan iyice sıyrılarak, savaşın ve ticari menfaatlerin hayrına çevrilmesini bir kılıfla örtmeleridir.

### 3.7.4.1. Piet Mondrian (Hollanda 1872-1944)

Soyut sanatta tinsellik, 1890 yılı civarında Teosofi’ye koşut olarak başlamıştır. Yeni bir yüzyıl’ın başlangıcıyla birlikte bakış açısını da değiştirmiştir. Bu akımın öncülerinden biri olan Mondrian da, Teosofi Derneği’ne üye olmuş, bu felsefeden etkilenerek sanatsal evrimini geliştirmiştir. Bu bağlamda Soyut sanatın öncüleri: Wassily Kandinsky, Frantisek Kupka, Piet Mondrian ve Kazimir Maleviç’tir.

Gizemcilik bilinmezlik, Kabala (Yahudi Gizemciliği) Buddhacılık ya da Brahman gibi kökleri eski çağlara dek uzanan inanç ve öğretiler bütününden alan Teozofi; Allah ile melekler arasında doğrudan bağlantı kurmayı amaçlar. Mondrian’a göre, bu felsefe doğrultusunda, doğal olan ya da gözle görülen dış görünürlüğü ötesinde soyut olan şeylere değer biçer. Herşeyin Tanrı aracılığıyla görüldüğüne göre doğal dünya tinseldir. Soyut sanat akımının sanatçıları, Teosofi öğretilerinin etkili olduğu anlatım dillerinde çalışmalarında sözcüklerin söyleyemediğini anlatıyorlardı. Bu dini sistem, bireyle Tanrı ya da melekler arasında doğrudan bağlantı kurmayı amaçlar (Redhouse English-Turkish Dictionary, 1991: 1016). “yeryüzüne parlaklığını yansıtan evrensel gerçekliğin, sevginin ve bilgeliğin kıyısız okyanusu... görülebilen ve görülemeyen kutsal doğa... belirlenmiş sonsuz güneş...ve.. görevin simgesidir... Soyut anlamıyla Teosofi, Tanrısal Bilgelik”tir” (theosophy.org).

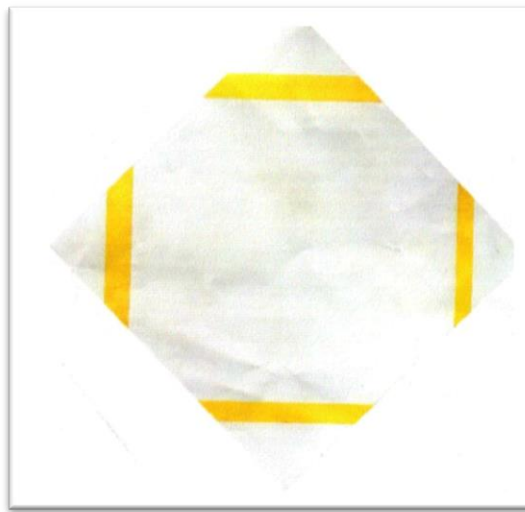
Bireyle Tanrı ya da melekler arasında doğrudan bağlantı kurmayı amaçlayan ve bilgeliği aktaran bu inanç sistemini, Mondrian, plastik dilde şu şekilde yansıtmaktadır:

“En üst düzeyde farkındalıkla genel güzeli açıklamak için düz bir yüzeyde çizgiler ve renk kombinasyonları yapıyorum. Doğa (ya da gördüğüm şey) bana esin veriyor, beni anlatıyor... Fakat ben, şeylerin temelini (hala yalnızca dışsal bir temel) ulaşıncaya dek gerçeğe yakın olabildiği kadar başlıyorum ve bundan her şeyi soyutlamak istiyorum... yatay ve düşey çizgilerin, ama hesaplama değil, sezgiyle yönlendirilen ve armoni ve ritim getiren farkında olma inşa ederek bunun mümkün olduğuna inanıyorum, eğer gerekliyse, diğer doğrudan çizgiler ya da eğrilerle desteklenen güzelliğin bu temel biçimleri, bir sanat çalışması, güçlü oldukları kadar gerçek olabilirler” (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11460.pdf>).

Mondrian'ın sanat sürecinde, Teosofi'nin zihinsel evrim anlayışı, çizgiler ve renklere indirgediği saf ve soyut anlatımıyla biçimlenmiştir. Teosofi düşüncesini besleyen anlatımını, biçim ve renk soyutlanmasında, yatay dikey çizgilerde ve temel renklerde bulacağına inanmıştır.

Mondrian resminde, siyahla bağlanmamış renk görmek ilginçtir. (Resim 108) Bu düzenlemeyi Mondrian'ın şu sözleriyle açıklar: (Chipp, 1996: 323).

“Kompozisyon, öznelliğini kendi kendine anlatabilsin diye, sanatçıya gereksindiği kadar olası en çok özgürlüğü sağlar... Kompozisyon bakımından yeni plastisizm dualistiktir. Evrenle ilgili (kozmetik) ilişkilerin dikkatli yeniden oluşturulması yoluyla, evrenselin doğrudan bir anlatımıdır; ritmiyle, plastik biçiminin maddesel gerçekliği ile, sanatçının bireysel öznelliğini anlatır” (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11460.pdf> sayfa 10).



**Resim 108 Piet Mondrian “Dört Sarı Çizgili Eşkenar Dörtgen Kompozisyonu”, 1933.**

Kaynak: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11460.pdf>

### 3.7.4.2. Alexander Rodchenko (Rusya, 1891–1956)

Alexander Rodchenko hem yapısalcılık hem de üretkenlik konusunda önde gelen bir uygulayıcıdır. Komünist propaganda adına posterler, kitaplar ve dergiler formunda ürettiği fotomontajlarla öncü olmuştur. Bu eser sıradışıdır. (Resim 109) Çünkü o propagandanın bir parçası değildir, 1923'te Mayakovsky'nin yazmış olduğu bir şiire eşlik etmek için ürettiği fotomontaj serisinden biridir. 'Pro Eto Eimne' isimli şiir, şairin, bir kaç aydır ayrı olduğu evli bir kadın olan Lilya Brik'le olan ilişkileriyle ilgilidir. Rodchenko'nun nükteli imgeleri kullanması, çiftin ilişkisinin olağandışı doğasına, Mayakovski'nin Brik'e duyduğu özleme ve şairin komünist devletin geleceği için umutlarına atıfta bulunmaktadır (Kolektif, s. 404).

1. Fotomontaj ve Metin: Her çizim sayfasının altında bir mısra çizgisi vardır. Rodchenko, çizgi ile devam etmek için ev görüntülerini seçmiştir. "Ve yüzyıl durur/ olduğu gibi / mağlup edilmemiş / aile hayatındaki kötü durumlar taşınmayacak". Mayakovsky'nin eseri fotomontajla ilk defa resimlenmiştir (Kolektif, s. 405).

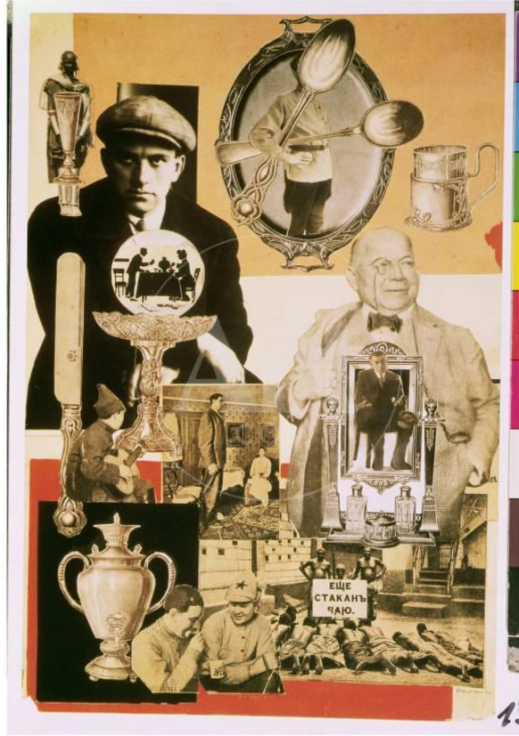
2. Kapitalist: Tek camlı gözlüklü ve fiyonklu tombul kapitalistin kendine özgü bir havası vardır. Bu imaj Kızıl Ordu askerinin gitar çalmasıyla çelişmektedir. Mayakovski ve Brik Bolşevikleri desteklemiştir ve Rodchenko onların ilişkilerinin politikalarından ayrılamayacağını vurgulamıştır (Kolektif, s. 405).

3. Belgesel Portre: Çığır açan bir harekette, kitaptaki on bir fotomontaj, zengin bir burjuva evinin tuzaklarıyla çevrili binalara tünemiş ve bu durumda olduğu gibi hayvanat bahçesi hayvanları tarafından çevrelenmiş çeşitli ortamlarda Mayakovsky ve Brik'in fotoğraflarını içermektedir (Kolektif, s. 405).

4. Görüntüyü Tesis Etmek: Sanatçı görüntülerinin çoğunu dergilerden kesmiştir. Burada, yarı çıplak bir grup erkek, Rodchenko'nun "bir bardak daha çay" sözcüklerini eklediği bir afişin önünde düz dururken, çalışmalarının en yüksek yarar olarak görüldüğü komünist bir ütopyaya dahil olmadıklarını ileri sürmektedir (Kolektif, s. 405).

5. Görsel Hiciv: Aşıklar, Brik'in kocasıyla üçlü ilişkidedirler ve fotomontaj, Rodchenko'nun alışılmadık ilişkilerinde şahit oldukları dengesizlikleri ima

etmektedir. Minyon bir kadını küçülten çok uzun boylu bir adamın eğlenceli görüntüsü, aşk şiiri üzerine görsel bir yorum rolü üstlenmektedir (Kolektif, s. 405).



**Resim 109 Alexander Rodchenko 'Pro Eto' (About This)  
Mukavva üzeri Fotokolaj (42.5x32.5cm)**

**State Mayakovsky Müzesi, Moskova/Rusya**

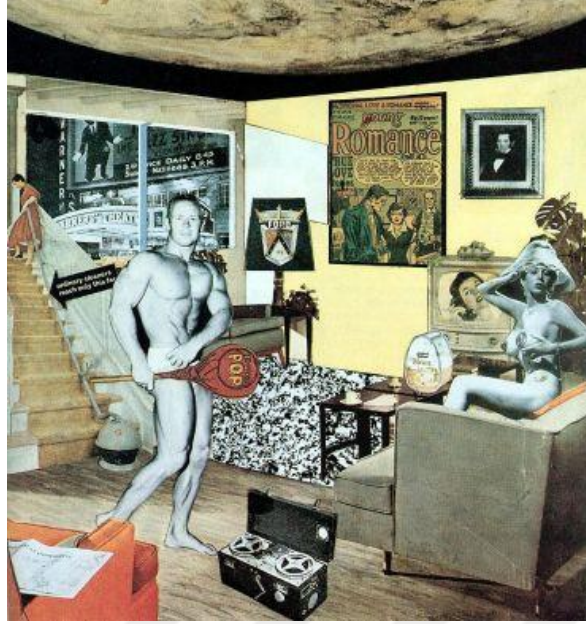
*Kaynak:* <https://www.art.com/products/p14196675-sa-i2947703/alexander-rodchenko-illustration-for-the-poem-pro-eto-by-vladimir-mayakovsky.htm>

### 3.7.5. Pop Sanat

1950 ve 60'larda ilk önce İngiltere'de daha sonra Amerika'da ortaya çıkmıştır. Pop Sanat ilk evresi olan 1953-58 yılları arasında teknolojik temalar figüratif kompozisyonlarla işlenmiştir. Abd'deki Hollywood (film endüstrisi) ve Detroit (otomobil endüstrisi) popüler kültürün hedefleri olmuştur. Dönemin ünlü temsilcilerinden Paolozzi popüler kültürden ve insan-teknoloji üzerinden hareket etmiş, Hamilton'da insan-makine üzerinden hareketle, araba parçaları, mekanik ev aletleri ve insan imgesiyle kompozisyonlar kurmuştur. Çalışmalarında iç mekan temasını sıkça kullanmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1497).

#### 3.7.5.1. Richard Hamilton (İngiltere 1922 - 2011)

Bu tıkabasa nesnelere içeri atıldığı iç mekanda biriken nesnelere, savaş sonrası toplum bilinci üzerine göndermeler yapmaktadır. (Resim 110) Adam ve Eve etrafındaki nesnelere birlikte rahatça poz vermiş bir şekilde duruyorlardır. Kolaj bu bağlamda didaktik bir sergi içeriği olarak yine didaktik bir rol üstlenmektedir: Bu İngiltere'nin yarınlarıdır, vurgulanmak istenen savaş sonrası çeşitli etkilerin şekillenmeye başladığının bir özeti niteliğindedir. Gülünç bir geleceğe doğru yol izleniyor gibidir ve İngiltere'nin değişimi ileri bir teknoloji sanrısınada beraberinde getirmektedir. Dünya hiç olmayacak bir hayalin peşinde koşan bir inançla, bir iyimserlik dalgasıyla bizleri 1960'ların dünyasına götürmektedir. Bu kolaj çalışması, açık bir dil ile, bir iç mekan olmasına rağmen, kategorizasyondan şüphe etmemize neden olan komplikasyonlar barındırmaktadır: Odanın tavanı, dünyanın uzay çağı manzarasını göstermektedir. Halı ise, sahildeki insanların uzak açıdan bir görünümünü sergilemektedir (tate.org.uk).



**Resim 110 Richard Hamilton “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?” Kağıt üzeri dijital baskı - Kolaj, 2004, (260x250mm) Tate Koleksiyonu.**

[http://community.fansshare.com/pic55/w/post-modernism-in-international-relations/369/20335\\_post\\_modernism\\_in\\_international\\_relations.jpg](http://community.fansshare.com/pic55/w/post-modernism-in-international-relations/369/20335_post_modernism_in_international_relations.jpg)

Yapıtın sol ön tarafta yer alan kırmızı koltuğun köşesiyle giriş yapılmaktadır. Koltuğun hemen arkasında bir erkek figürü üzerinde “pop” yazan bir raket tutmaktadır. Bu elindeki roketin duruş biçimi, seyircinin gözünü “ham” konserve kutusuna doğru yönlendirmektedir ve sonrasında kadın figürüyle karşılaşmaktadır. Kadının kolunun hareketiyle izleyici; “endüstri çağına işaret eden televizyon ve devamında, arkada ev işi yapan kadın figürüne yönlendirmektedir. Arada “sıradan temizlikçiler ancak bu kadar uzaklığa ulaşabilir” yazısının bulunduğu ok, gözü merdivenden yukarı bu figüre doğru taşımaktadır. Kaslı ve güçlü erkek figürü karşısında, meta olarak bakılan çıplak ve ev işi yapan iki kadın figürü de, o dönemde cinslere nasıl yaklaşıldığının birer kanıtıdır. Plak çalar, televizyon ve içeride çerçevelenmiş film afişi dışında, pencereden gözüken tiyatro reklam panosu ise eserin gündelik yaşam klişeleri ve popüler kültürle olan bağını kurmaktadır.” (Ayan Ergen, 2011: 91,92)

### 3.7.6. Foto Gerçekçilik (Hiper-Gerçekçilik)

1960’larda Amerika’da New York ve Los Angeles’ta etkileri görülmeye başlamıştır. Foto Gerçekçi sanatçılar, en ince ayrıntısına kadar fotoğraflardan yararlanmışlardır. Çalışmalarında endüstri ötesi kapitalist ve tüketici toplum kültürünü ön plana çıkarmışlardır. Objelere ağırlık vererek ayrıntılara girmişler ve somutlaştırmışlardır (Eczacıbaşı, 1997: 601).

Foto Gerçekçilik, uluslararası bağlamda egemen olan Minimal sanat akımına bir tepki olarak yorumlansada, 1960’ların sonlarında bireysel çabalarla süren Pop Sanat’ın farklı bir dil ile yeniden gündeme gelmesi olarakta yorumlanabilir. Pop sanat, kolaj, homojen renklendirme, ölçek tutarsızlığı ve tüketim objelerine öykünmesi olarak Foto Gerçekçilik ile ilişkilendirilmektedir (Eczacıbaşı, 1997: 601).

#### 3.7.6.1. Richard Estes (Amerika 1932 - )

Amerikan Endüstrisinde sıklıkla kullanılan ‘Metro ve Subway’ler tipik olarak sinemada karşımıza çıksada, Foto-Realist resimlerde de oldukça kullanılan bir tema olmuştur. “metroya iniş yürüyen merdivenlerin, döner aksamları, mazgalları ve parlayan yansıtıcı metalik levhaları”nı resmettiği Escalator Serisi ve 1969 yılında, metroyu iç mekan olarak gösterdiği çalışmalarında metal yüzeyleri, yansımaları ve farklı metal karışımlarının tonları, yetkin bir perfeksiyon tekniği kullanılarak yansıtılmıştır. Tren istasyonlarında ve metronun içindeki kaybolan merkezi ufuk çizgisi, her zamanki gibi subway’de aynı bulvardaki göstergesel işaretler eşliğinde, sanatçının estetik tercihi öncülüğünde izleyiciye sunulmaktadır. Dış ve iç mekanda resmedilmesi zorunlu bir öge olan ufuk çizgisi özellikle vurgulanmıştır, bunun sebebi; mekan içerikli resimlerde perspektifin teknik bir zorundalık olmasıdır. Bu nedenle sanatçı, her ne kadar metal alaşımları, parlayan yüzeyler gibi artistik işçilik gerektiren plastik bir dil yakalasada, yine aynı teknik yeterlilikle ufuk hattı ve geriye doğru gidiş atmosferini vurgulaması gerekmektedir (yildiriminca.wixsite.com).



**Resim 111 Richard Estes "D-Train" 1988 (90.8x183.2cm)**  
 Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/richard-estes-d-train-7>

### 3.7.7. Postmodernizm ve Kavramsal Sanat

1918 tarihli Dada manifestosunda, "Yeterince Kübist ve Fütürist akademilerimiz var! Zaten bunlar biçimsel düşünce laboratuvarlarından başka bir Şey değil" diyen Tzara'nın sözlerinden daha o günden net bir Şekilde anlaşılmaktadır; 21. Yüzyıl'a değin süregelen Avangard yaklaşımlar kesin bir çizgi olarak, Dada ile radikal bir tavır ortaya koymuş ve kurulu düzeni yıkmak, rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli teknikleri kullanarak *düşünce gücünü*  nemsemiŐtir. Bir oluşumun adına *sanat* denecekse eğer; bir siyasi görüş, topluma yararlılık ve girişim bildirmesi gerekliliğini savunmuşlardır. Tzara'nın yazdığı metinler, tuhaf söz dizini, anlaŐılmaz sözcükler ve kural bozucu özelliği açısından yeni sanatsal arayışlara yönelik bir ipucu olarak nitelendirilebilir. Nitekim  ylede olmuştur; yeni bir toplumsal yapı önermesi içeren, yaşam ve sanat arası sınırları yok eden disiplinlerarası bir etkinlik haline gelmiştir. Dadacılar etkili bir biçimde kolaj ve asamblaj tekniklerine ağırlık vermişlerdir.

"Politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanatta 'avangard'ın tanımına yönelik dönüŐtürücü gücüyle 20. Yüzyılın en etkili akımlarından biri olan Dada, özellikle 1960'lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir" (Antmen, 2009: 126).



Postmodernizm'in tetiklendiği soğuk savaş sonrası bir de üstüne II. Dünya savaşı bitmiştir, fakat toplum rahattır çünkü “ABD’de bu işten karlı çıkan bir kesim vardır ki; bunlar savaşın sona erdiğine pek sevinememiştir. “Servetlerine servet kattıkları bu günlerin sona ermesi doğrusu onları bir parça üzmüştür. Savaş o yıllarda oldukça modadır” (Şahiner, 2013: 16). Bu açılımda, Kavramsal sanat ve Postmodernizmi incelenecek olursa, o dönemin çalkantılı siyasi ve toplumsal kaosunun temelinde şekillenen oldukça çetrefilli bir toplum-sanat yapılanması olduğu gözlemlenmektedir.

1960’larda Postmodernizm’e damgasını vuran Andy Warhol, Coco Cola şişeleri ve birçok tüketim mallarının seri üretimlerinin resimleri, dönemin Hollywood yıldızlarının portrelerinden oluşturduğu fotografik ipek baskı seri üretimleri, belirli bir olay örgüsüne dayandırılmayan ve yirmi beş saat kadar uzun sürebilen erotik filmleri, kapitalizme kapılmanın büyüyle modernitenin modernitesi bir tavır sergilemekteydi. Sanat yapıtını mekanik bir ürün haline getirmeyi duygusal ve ruhsal temastan tamamıyla soyutlamayı amaçlamıştır (Şahiner, 2013: 16).

Dadaizm’in sanat akımlarının oluşumundan ayrılan, toplumsal ve siyasi tabanlı bir ideoloji sergileyen disiplinlerarası tutumu, Rus Yapısalcılığı, Alman Bauhaus Stili, Soyut Sanat, Süprematizm, Pop Art, Op Art, Postmodernizm, Aksiyon Resmi, Video Art, Performans Sanatları, Arazi Sanatı, Fluxus, vb. birçok hareketlenmelerin günümüze dek uzanan büyük bir tetikleyicisi olmuştur.

### 3.7.7.1. David Hockney (İngiltere 1937 - )

Günümüz yaşayan sanatçılar arasında en etkileyici sayılabilecek sergilerden biri olan “*Current*” NGV Kuratörlüğünde ve David Hockney’in stüdyosunun kullanımı ortaklığında gerçekleşmiş bir projedir. Sanatçı bu projede, son on yılında ortaya koyduğu tablo, dijital çizim, fotoğraf ve videodan oluşan bin iki yüzün üzerinde eseri bir araya getirerek bu sergiyi oluşturmuştur (winwoodmckenzie.com).

Natürmort kompozisyonlar, otoportreler, *Yosemite Milli Parkı*’nı içeren büyük ölçekli manzaralar, altı yüzden fazla animasyonla tasarlanan dijital çizimlerden oluşmaktadır. Bir diğer önemli nokta ise; “*The Four Seasons*”, “*Woldgate Woods*”

ve Yerli Yorkshire'ın değişen manzarasını gösteren sürükleyici bir video çalışması, her mevsimi dokuz farklı yüksek çözünürlüklü ekrandan oluşturarak izleyiciye sunmaktadır. Altmış metre uzunluğunda olan galeri, sanatçının ailesinin, arkadaşlarının ve hayatında önemli kişiler olan sanatçı arkadaşları; John Baldessari ve Barry Humphries'in de dahil olduğu seksen adet portreyi içeren akrilik tablo ile kaplanmıştır (winwoodmckenzie.com).

Sergi ayrıca, Hockney'in çok büyük eseri olan ve elli yağlıboya tual panelden oluşan devasa alışması "*Bigger Trees Near Warter*"ı da kapsamaktadır (winwoodmckenzie.com).



**Resim: 112 David Hockney "Current", 2016**

**Kaynak:** <http://www.winwoodmckenzie.com.au/david-hockney-current>

### 3.7.7.2. Joseph Beuys (Almanya 1921-1986)

“2. Dünya savaşında bir savaş pilotu olarak görev yapan Beuys, uçağın Kırım yakınlarında düşmesi sonucu şans eseri ölümden dönmüş ve Kırım tatarları tarafından ilginç yöntemler kullanılarak hayatta kalması sağlanmıştır” (Şahiner, 2013: 63).

Yoğun ızdıraplı psikolojik bir süreç yaşayan Beuys'ta, savaş sonrası yaşadığı trajedinin bir yansıması olarak ölüm ve dirim arasında verdiği mücadelenin etkisiyle savaşın ve yayılcı politikanın iç yüzünü kökten bir biçimde kavramasını sağlayan bir bilinç oluşmuştur. Düşünsel bir eylem olarak o sıralar çok moda olan Avangard sanatın potasında, kendi kültürünü sağaltma girişiminde bulunmasına sebep olmuştur. Bu düşünsel etkileşim süreci gerçekleştirmiş olduğu kavram sanatının temelini oluşturmuştur. Joseph Beuys'un (Resim 113) “*Yönlendirici Kuvvetler*”(1974) eserini şöyle tanımlar Şahiner;

“Karatahtalardaki diyagramlar ve çizimler yoluyla sanatçı, toplumun köklü düşüncelerini sarsmak ve sanatın perspektifiyle dönüştürmek ister. Beuys, öncelikle karatahtalar üzerine yazıp çizmiş, daha sonra bunları yere bırakmıştır. En sonunda ise bu 100 adet karatahtayı ahşap bir platform üzerine sermiş ve bunlardan üç tanesini de şövaleye koymuştur” (Şahiner, 2013: 63). Beuys'un kompozisyondaki öğelerin sanki bir salın üzerinde yüzermiş gibi oluşuyla izleyiciye yansımasını istediği şey, uzaktan yönlendirilen didaktik bir yaklaşımla, “bilginin gizleriyle biçimlenen bir heykele dönüşmesidir.” “Şövalelerdeki üç karatahta, Beuys'un farklı bir entelektüel noktayı işaret ettiği ‘eğitsel metinler’dir. Soldaki karatahtada yer alan ‘ö-ö’, Dadaistler tarafından yaratılan fonetik şiirlere gönderme yapmaktadır” (Şahiner, 2013: 63).

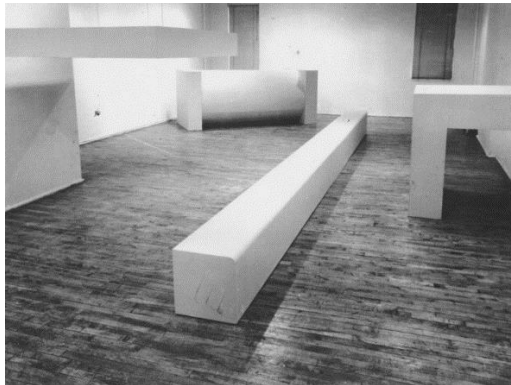
Joseph Beuys, oluşumlarında ve birçok gösteri sanatı bağlamında gerçekleştirdiği eylemlerinde, politik görüşlere yer vermiş, 1960'lardan başlayarak 1980'lerin sonuna dek sürececek olan savaşın yarattığı dünyadaki kutuplaşmayı iletişim ve bilgilenme sürecine ilişkin bir dizi iş üretmiştir.



**Resim 113 Joseph Beuys, “Yönlendirici Kuvvetler”, 1974**  
 Kaynak: <https://atif.sobiad.com/files//TBTKK//yedi//628789.pdf>

### 3.7.7.3. Robert Morris (Amerika 1931-2018)

1964’te gerçekleştirdiği “*Green Galeri Yerleştirmesi*” (Resim 114) heykel ve onu kuşatan uzamla bağlantı kurmaya yöneliktir. Kurgudaki bu atmosferin içinde izleyiciye doğrudan müdahale ederek planlı bir davranış kodlaması gerçekleştirir. Bu geometrik kuşatılmışlık içerisinde Morris: “heykel odada olup da, aslında odaya dahil olmayan şeydir” diyerek, mimari ve mekânsal ilişkileri daha da karmaşıklaştırarak yarı-mimari kütlelerden oluşan bir mekân tasarlamıştır. Negatif-pozitif bir alan örgütlemesiyle mimari ve heykel arasındaki ayrımı yok etmek istemiştir. İzleyiciyi dört farklı cepheden seyredilebilen, mekâna iliştilen olmayıp, boşluk ve kütle birleşiminden oluşan bir heykel fikrine götürmek istemiştir (Şahiner, 2013: 166).



**Resim 114 Robert Morris “Green Galeri Yerleştirmesi”, 1964**  
 Kaynak: <https://wsimag.com/grey-art-gallery/artworks/87191>

Burada aslında sanatçı, Endüstri devrimine takiben başlayan, 19. Yüzyıl sonlarında ise yerleşmiş kültür ve sanat değerlerinin yavaş yavaş değersizleştirilmesi ve yitmesi sebebiyle oluşan ‘devirsel bir buhran’ı, o zamanlar farketmeye ve yaşamaya başlamıştır. Bu bunalım, içe kapanıklık ve yıkım II. Dünya savaşına değin uzanmış, savaş sırası ve sonrasında, salt iradenin gücü ve siyasi bir varlık bulma mücadelesine dönüşmüştür. Fakat ne yazıkki sanat kavramı hiçe sayılmıştır. Endüstri Devrimi’nin mecbur bıraktığı seri üretimle birlikte belirli kaymak tabakaya dönen sermaye düzeni daha o zamandan yerini sağlamlaştırmıştır. Bu vahim gidişatın ayırımına varan bazı *Yeni Sanat*’çılar (Art Nouveau, Arst&Crafts) ilerleyen yıllar da, tümünden değer kaybedecek olan el sanatlarını geri kazanma mücadelesine yaklaşık seksen yıl öncesinde başlamış olsalar da, ne yazıkki tarihte kendine çok fazla yer edinememiştir.

Michel Foucault’un yapıtı olan “*Gözaltında Tutma ve Cezalandırma: Hapishanenin Doğuşu*”nda, Endüstri toplumunun katı geometrik yasalarını buluruz. Neredeyse ilahlaştırılıp göze sokulan geometrik yapıları kentler, fabrikalar, okullar, evler, ulaşım ağları, hastaneler ile yaşam mekanik bir hareketlilik halindedir. Bu tasarlanmış ve kodlanmış davranışlar ölçülendirme ve normalleştirme anlayışıyla şekillendirilmiştir. Özetle, endüstri çağında, kontrollü bir şekilde toplum denetlenirken, üretim en üst düzeye varmış haldedir (Şahiner, 2013: 160).

Foucault’un saptamalarıyla ayırımına vardığımız bu yaklaşım biraz daha detaylandırıldığında; İzlenimcilikten sonra hızla etkili ve saydam bir şekilde karakterini belli eden Modern sanat akımları, Klasizm’i reddedip Kapitalizm’e nice eleştiriler yağdırması ve gelenekselci kuramları değersizleştirmesine karşın, neden Avangard eğilimler içerisinde tıpkı eleştirdikleri Klasik çağ Roma dönemi ile özdeş bir yapılanma gösterir?

“Mesela Roma, bir yönetim modeli olarak, kendi ideolojik denetimini ortaya koyarken, bu model, modern toplumun denetlenmesinde de etkin bir anlayış şeması oluşturmaktadır” (Şahiner, 2013: 160).

Antik ve Klasik dönemdeki aynı ideoloji, modern toplumun denetlenmesinde neden etkin bir anlayış şemasını oluşturmaktadır? Demek ki Modernite ardına saklanan ‘Kapitalist bir düzene mi çıkıyordu tüm yollar’ gibi nice soruları akla getirmektedir. Bu çıkarsamaya dayanarak, geometrik aşkıncıların klasik bir mekanizm

ile ürettiği formları mükemmelleştirme çabasında içinde oldukları açıkça görülmektedir. Bunun amacı, “Formalistlere göre geometrinin yansızlığı, görmeye dair çabanın normalleştirilmesi, geçerli olanın verilmesi” (Şahiner, 2013: 161) ve geometrik göstergelerin olası estetiğini kendilerince kanıtlayıp, insanlara ‘genelleştirilmiş estetik kaidesi budur’ şeklinde algı kontrolü yapabilmektir.

Bu saplantılı denetim sonrasında, sanatsal oluşumda özgürlük yanlısı geometrik sistemde çalışan bazı sanatçılar; Kandinsky, Mondrian, Malevich, Rothko, Newman gibi bazı isimler mistisizme yönelmişler, insan üzerinde denetim oluşturan geometrik sisteme karşı durmuşlar, tarafsız bir form yaratma çabasında olarak Minimalistleri ve 1960’ların formalistlerini biraz olsun anlamamızı sağlamışlardır (Şahiner, 2013: 161).

Foucault’diyen bir eleştiri potasında, bu iki ayrı geometrik yaklaşımın ayırımına varıldığında, Minimalizm’in geometriyle kurduğu düşünsel bağıntı öncelikle modern endüstrinin ürettiği malzemelere ve bunların olduğu gibi kabullenilmesine dayalıdır. (Bauhaus’ta olduğu gibi) Dahası, Minimalistler, merkezîyetçi bir kompozisyon anlayışa göre tasarlanmış Rönesans’ın kompozisyon şemasını yıkmışlar, endüstriyel geometrinin karakteristiklerinden birini gerçekleştirmişlerdir. Post-Minimalizm’in en iyi örnekleri, bu eleştiriye daha uygun düşen örnekler arasındadır. Bilhassa Robert Smithson’un Arazi uygulamaları, “idealist geometri ve endüstriyel alanlardaki güncel geometri arasındaki karşıtlıkların geliştirildiği örnekler olarak çıkar karşımıza” (Şahiner, 2013: 161). Minimalistler, entellektüel yansızlığı; Kartezyen açıklığı ve hatta Marksist bütünlüğü hedeflemektedirler. Ancak tüm bu retorik çağrışımlara karşın, minimalist obje, yaratıcıları başka türlü ifade etse de Foucault’un eleştirel çizgisine daha yakın durmaktadır. Böylelikle çelişkili bir şekilde, Minimalistler kendilerini her ne kadar 1960’ların Formalistlerinden daha farklı bir temele oturtmak isteseler de, sonuç yine iç mekândaki denetleme sisteminden bir adım öteye geçip kamusal alana sıçraması ve buradaki yaşamsal alana müdahale etmesini beraberinde getirmektedir. Sonuç olarak durum, minimalistlerin izleyicide özgür bırakılması amaçlanan tinsel çağrışımlar uyandırma eylemine engel olmaktadır.

Bu araştırma çerçevesinde üçüncü bölümde, Lefebvre’nin tarih öncesi devirlerden itibaren günümüze değin kamusal alana hakimiyet kurma eylemlerine aynı kapsamda değinilmiştir. Mekân denetiminde, birçok kez daha kapitalizm

tabanında kamusal alanların nasıl şekillendiğine, sanat tarihçi ve yazarların buna dikkat çektiği örneklerle açıklanmıştır. Tüm bu örnekler, plastik sanatçılarda üretim sürecini başkalaştırmaları açısından bir niyet doğurduğunda açıkça ortaya koymaktadır.

Bu ifadeler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki, Kandinsky ve Mondrian'ın felsefelerinde değinilen De Stijl ve Soyut Sanat akımları temelinde şekillenen Minimalist yaklaşımlardaki primitif ilgi, sadelik ve uzamda evrensel bir dil yaratma çabası, tuval yüzeyinde sunduğu estetiğin tezahürünü üç boyutlu Plastik sanatlarda (Mimaride) gösterememiştir. Bu durumu, Grohmann'ın Kandinsky'de ayırımına vardığı ve Foucault'un altını çizdiği 'mekânsal denetim' üzerinden değerlendirmek gerekirse şu çıkarıma varılmaktadır: "Sanatın nesnel dünyadan ayrılması fikrini ve yalnızca sanatçının içsel ihtiyacına dayalı yeni bir meseleyi iki boyutlu zemin üzerinde icra etmiş ve önermiştir." cümlesi aslında kendi kendisini çelişkiye sokar niteliktedir. Çünkü De Stijl akımı ve Bauhaus tasarımlarının oluşum amaçları tamamen endüstrileşen seri ve tek düze form tasarımlardır. Bu nedenle, plastik sanatlarda iki boyutlu zemindeki oluşumun, üç boyutlu mekânsal boyuttaki tezahürü aynı etkiyi vermemekle birlikte, mekânsal denetimden kaynaklanan kısıtlayıcılık açısından tinsel bir evreni sezinlemeye engel olmaktadır.

## SONUÇ:

Sanayi Devriminden sonra toplum üzerinde ekonomik, sosyolojik ve psikolojik açılardan etkilenme süreci başlamıştır. Değişen güç dengeleri, köylü ve işçi sınıfının üzerinde sorunlar yaratmış, köylerden kentlere göçler başlamıştır. 19. Yüzyıl'ın buhranlı bir çağ olması, dönemin edebiyatçı, filozof ve ressamlarını beslemesi açısından önemlidir. Romantizm akımından Edgar Allan Poe, Simgecilik akımından Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Stéphane Mallarmé gibi edebiyatçılar melankolizm, içe kapanıklık gibi konulara yönelik eserlerini kaleme almışlar ve dönemin ressamaları ile birbirlerini etkilemişlerdir. Edebiyat, müzik, tiyatro, resim gibi sanatın birçok alanında gerçekleşmiş, insan, yaşam, ölüm, tanrı gibi kavramları çokça sorgulamışlardır.

19. Yüzyıl'ın ikinci yarısında oluşan Ön Rafaelcilik hareketi, ahlaki bir amaca hizmet etme çerçevesinde, İngiliz resim tarihini izleyiciye semboller yoluyla aktarmışlardır. Amaçları, yaşadıkları dünyayı sorgulamak, neye benzediğini, nasıl görüldüğünü anlatmaya çalışmak ve yaşamın kendi iç dünyalarında nasıl yansımalar yarattığını ortaya çıkarmaya çalışmaktır. Romantik ve Simgeci ressamların yaklaşımlarından farklı olarak, eserlerinde politik ve sosyal yaşamın sanatta yorumlanmasının topluma yararlı olacağına dikkat çekmişlerdir.

Danimarkalı Okulu ressamlarında, Patricia Berman'ın dile getirdiği üzere, profesyonelleşen yaşama karşı, bilhassa ressamalarda oluşan bir yorgunluk haliyle iç mekânlara kaçışın tezahürü figürlü kompozisyonlarında en yalın şekilde tasvir edilmektedir.

Nabiler Grubu'na (İbranice olan bu kelime "kahin" için anlamındadır.) dahil olan ressamlardan Pierre Bonnard ve Édouard Vuillard, içe bakış yöntemi ile derin bir 'dalma' eyleminde bulunarak, uhrevi ve mistik bir yönelmeyle yapıtlarını icra etmişlerdir. Bu iki ressamın eserlerinde, iç mekânlarda bulunan figürler adeta mekânla kaynaşmış özdeşleşmiş gibidir. Tinsel nitelikli bu iç mekân kompozisyonları ile sanat tarihine öncü yapıtlar bırakmışlardır.

Sanayi devriminin etkileri ve devrime eşgüdümlü gelişen I. Dünya savaşına denk gelen o yıllarda, henüz daha başkalaşım göstermemiş mobilya ve iç mekân



tasarımları, kendine özgü iskeletiyle, sanatçılara ilham olan o iç mekânların içinde yaşayan figürlerle resmedilmiştir. Dahası Nabiler Grubu'na dahil olan bu ressamlar, aykırı bir resmediş tarzını değil, modernleşen dünyaya uyum sağlayan nitelikte plastik alt yapı sergilemişlerdir. Böylelikle, o devirlerde yaşayan sanatçılar için heyecan verici görsel bir hazine olduğu gerçeğinin de altı çizilmektedir. Bahsi geçen bu ayırt edici düşünce; ne yazıkki 21. Yüzyıl'a değin ayırımına varamayacak denli üzeri örtülen bir gerçekliktir.

1880-1910 yılları arasında çok kısa süreli olarak Avrupa'da İç Mimarlık ve Mobilya Tasarımı alanında gelişim gösteren "Art Nouveau" hareketi, Ruskin'in gelenekçi kuramlarına göre şekillenen iç mekân ve dekorasyon estetiği temelinden hareket eder. Bunun amacı, endüstri devriminin hızla gelişip, mobilya ve endüstriyel ürünlerin fabrikasyona uğramasına bir tepkidir. Ön Rafaelcilik akımlarına da dahil olan William Morris ve Sir Edward Burne-Jones'in işbirliğiyle gerçekleştirilen Katedral vitrayları, iç mekân tasarımları ve ayrıca müze içi süslemeleri gibi birçok ortaklaşa eser üzerine hizmet etmişlerdir. Ortaklıklarında ana gaye; yitirilen değerleri, Ortaçağ estetiğini geri getirmek ve salt işlevsellik-pratiklik uğruna endüstriyel hıza ayak uydurmak amaçlı olarak gelişen fabrika üretimini aza indirmektir. Ayrıca Ploretarya yanlısı bir ideoloji ile el sanatlarını geri kazanma ve işçi haklarını gözetme mücadelesiyle ortaya çıkmıştır. Bu nedenledirki, geleneklerine bağlı bir estetik bilincin sanatçı psikolojisi üzerindeki önemi yadsınamaz bir gerçekliktir.

19. Yüzyıl sonuna doğru gitgide gelişen yeni bir dünyaya uyum sağlama ya da öne çıkma odaklı geliştirilen sanat dilinde yeni soluk arayışları, etkilerini ilk olarak form ve renk farklılığı olarak Fovizm'le göstermiş, daha sonra bu renk alanları yerini eş zamanlılık ve biçimsel özellikler ilkelerine dayanan Kübizm'de parçalamaya bırakmıştır. Buna karşılık, Kübistlerin resimsel düzlemde parçalayarak salt forma yönelik tasarımlar geliştirmesi, bazı sanatçılarda ruhsal olarak içi boşaltılmış formlar olarak tanımlanmış ve kimi sanatçıları da bilinçaltı konuları araştırmaya, sanatta ruhsallığı öne çıkarmaya yöneltmiştir. Fovist ve Kübist sanat eserlerinde iç mekân çalışan ressamların bu ideoloji doğrultusunda inşa edilen iç mekân resimleri detaylı olarak incelenmiş ve özellikle Lyonel Feininger, Juan Gris'in kübist iç mekân çalışmaları, 21. Yüzyılda mobilya dekorasyon ve iç mekâna ilham oldukları örneklerle kanıtlanmıştır. Fakat, bu araştırma kapsamında öne çıkarılan bir husus vardır ki, o da, 21. Yüzyıl'ın formal olarak sadeleşen, düzleşen ve metaryallere farklı

endüstri malzemelerinin katıldığı dekorasyon elemanlarına karşılık, 19. Yüzyıl başındaki Romantizm, 19. Yüzyıl sonuna doğru Simgencilik, Nabiler, Ard İzlenimcilik gibi akımlarda korunan gelenekçi iç mekân öge değerlerinin ve bu vesileyle sanatçı üzerinde dejenerer olmamış plastik alt yapının içsel bir huzuruyla meydana gelen psikolojik etkisinin resim sanatına yansımaları üzerinde durulmuştur. İnsan-mekân ilişkisi değerlendirilip izleyiciye sunulmuş, bu durumun sanat tarihinde farklı bir dil yarattığına dikkat çekilmiştir.

Endüstri devrimiyle geliştirilen “makinenin insan yaşamında vazgeçilmez ve acımasız bir yer edinmesine sebep olunca sanatçının, karşısındaki nesne ile olan münasebeti her zamankinden farklı, bu defa optik değil psikolojik yönü ağır basan bir hal almak durumunda kalmış, bir hesaplaşma hali yaşanır olmuştur. Nesne artık yeniden tanınması, tanımlanması gereken yabancı, acayip bir “şey”dir (Antmen).

20. Yüzyıl’ın ilk yirmi yıllık sürecini kapsayan zaman diliminde ise, Mondrian ve Kandinsky’nin Tinsellik ve Uzam kapsamı altındaki ‘yeni ve mükemmel bir evren’ araştırmaları, Bauhaus okulu ve De Stijl Akımı etkisinde geliştirilmiş olan ve düzleştirilip sadeleştirilmiş bir mekândaki form anlayışına yüklenen bir nevi kurmaca ruhçuluk-evrensellik ile ilişkilendirilebilir. Bu nedendir ki; üçüncü bölümde karşılaştırmalarla verilen resimlerde, mobilya estetiğinin, resim estetiği ile aynı bakış açısıyla değerlendirilmemesi gerektiği öne çıkarılmıştır.

“soyutlama içtepisi açısından insan ile doğa arasındaki ilginin nasıl bir ilgi olduğunu sorabiliriz. Hemen söylememiz gerekir ki bu ilgi, insanın dış dünya ve dış dünya olayları karşısında duyduğu bir iç huzursuzluğunu ve tinsel bir korkuyu” dile getirmiştir (Tunalı, 1981: 141).

Tunalı’nın bu sözlerinden anlaşılacaktır ki, 20. Yüzyıl’ı 21. Yüzyıl’a bağlayan endüstriyel ve teknolojik gelişmelerin doğurduğu bu sonuçlar, Postmodernizm ve Kavramsal Sanat’ta yeni arayışlara yöneltmiş, iki boyutlu zeminden, üçüncü boyuta geçilirken aslında sanatçının ‘sözde’ bir ruhçuluk olgusundan hareketle, izleyiciyi kendi sınırladığı fiziksel mekânlara hapsedtiği ortaya çıkarılmıştır. Dahası, sanatta nesnenin gereksizliğini savunan sanatçılar “Video Art”a yönelmişler ve ‘sanat’a nesneden bağımsızlaşan bambaşka bir misyon yüklemişlerdir.

Kökleri 14. Yüzyıl'a giden kapitalist sistem pazar için üretim, insan ilişkilerinin düzenlenmesi, sanayileşme, tüketim toplumunun yaratılması ve sonrasında Fransa ve İngiltere'nin 18. Yüzyıl'da gitgide genişleyen sömürgecilik politikasıyla sonu gelmeyen bir kısır döngüyü başlatmıştır. Sanayileşme, pazar ekonomisinin gelişmesine imkan sağlamıştır. 1. Dünya Savaşını tetiklemiştir. Savaşın işçi sınıfı, orta tabaka ve sanat camiasında hasarları ağır olmasına karşın, Gelecekçi (Futurist) sanatçılar türemiş, yeni dünya düzeni içerisinde hız, hareket ve dinamizmin gerekliliği ve faydası üzerinde durulmuştur. Gitgide ivme kazanan endüstriyel üretimin sanat alanında yansımaları aranmıştır. Daha sonra soğuk savaşın etkileri anti-sanat bir yapılanma oluşturarak, Resim sanatında Dadaizm, Avangard sanat, Postmodernizm ve Kavramsal Sanat'ın zeminini oluşturmuştur. Mimaride ise endüstriyel üretime dayalı Bauhaus Manifestosu'nda yayınlanan bildirgelerle yeni bir hayat oluşumu doğrultusunda üretilen mobilya tasarımları, Soyut Sanat akımları ve sonrasında Postmodernizm ve Kavramsal sanat akımlarını doğurmuştur. Tüm bu değerlendirmeler doğrultusunda, Postmodernizm ve Kavramsal Sanat'ın temellerinin atılırken biriciklik, kendine özgülük gibi sanat olgusuna ait gereklilik kavramlarının önemli eleştirilere maruz kaldığı görülmektedir. Modernizm kılıfı altında şekillenen, sözde topluma yararlı bir atılım olarak başlayan sanatta modernizm, aslında, 'makine ve savaş' ittifakından kaynaklanmaktadır.

**Kaynaklar:**

- ABASTADO, C. (1970). *Germinal Zola*, Profil d'une Oeuvre, Hatier, Paris s: 5,54.
- ABDÜLMELİK, E. (2007). *Krizdeki Oryantalizm*, (çev: M. Kır), Oryantalizm Tartışma Metinleri (ed: A. Yıldız), Ankara, s.40.
- ABRAMS, H. N. (1984). *EDOUARD MANET, Pierre Courthion*, Incorporated New York. Also Published in leatherbound edition for The Easton Press, Norwalk, Connecticut. All rights Reserved. Picture reproduction rights reserved by S.P.A.D.E.M., Paris. Printed and bounded in Japan. s.80.
- ACAR, B. (2007). “Bir Biçem Analizi: Dışavurum ile Dışavurum’un Ayrımlaştırılması”, Artist Modern, (83),Kasım, 48-50,51.
- ANTMEN, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul, s.38,46,56,57,83,84,103,121,126,136
- ANTMEN, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, s.37.
- APOLLİNAİRE, Guillaume, Eimert, Dorothea, Podoksik (2012) *Anatoliñ Art of Century: Cubism*, Parkstone International, New York, NY, USA. s.143.
- ARAL, Ö. Y. “De Chirico: “Mekanın Metafizik Belleği” Sanat Dergisi. s.37  
**Erişim:** <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28987>
- ARKAS, Sanat Merkezi (2012). “Batılının Fırçasından Egenin Bu Yakası”, Sergi Kataloğu, İzmir s.19.
- ARSEBÜK, G. (1995). *İnsan ve Evrim*, Ege Yayınları, İstanbul. s.103.
- ASHCROFT. B., GRIFFITHS, G. ve TIFFIN, H. (ed.) (1989). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literature*, Londra ve New York: Routledge, “Karşı söylem” tartışmasına tarih yazımı perspektifinden bir yaklaşım için bkz. Gyan Prakash, “Orientalism Now”, History and Theory 34, No. 3 (Ekim, 1995) s.199-212.
- ASLAN, E, KARAASLAN, S. (2016). “Sanatta Gerçeklik Kavramına Savaş Olgusu Üzerinden Bakmak” DOI: 10.7816/idil-06-28-04 idil, 2016, Cilt 6, Sayı 28, Volume 6, Issue 28, s.51.  
**Erişim:** <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1482735349.pdf>
- BAHAR, H. (2013). *Avrasya’da Ölüm ve Türklerde Mezar Kültürü* (Prof. Dr. Nejat Göyünç Armağanı) SÜ Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü, s.276.
- BAL, Ali A. (2010). “Oryentalist Resimde Bedenin Kolonileştirilmesi Bağlamında Türk Hamamı İmgesi” ACTA TURCICA Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Yıl II, Sayı 2, Temmuz, “Kültür Tarihimizde Hamam”, Editörler: Emine Gürsoy Naskali, Hilal Oytun Altun, s.14,15,16,20,276.

- BAŞBUĞ, F. (2012). “20. Yüzyıl Alman Resim Sanatında Bir Modernist: Max Beckmann”, İdil Dergisi, DOI: 10.7816/idil-01-01-08, s.133.  
Erişim: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1332255986.pdf>
- BATUR, Enis, *Modernizmin Serüveni*, s.411-420
- BAUDELAIRE, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.31
- BAUDRILLARD, J., NOUVEL, J. (2011). *Tekil Nesnelere, Mimarlık ve Felsefe*, Yem Yayın, (çev: Aziz Ufuk Kılıç) İstanbul.
- BENJAMIN, W. (2002). *Pasajlar* Yapı Kredi Yayınları, (çev: Ahmet Cemal) İstanbul, s.75,76,96,97,98.
- BERGER, J. (2003). *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, 9. Basım, İstanbul, s.10.
- BERMAN, P. G. (2007). *In Another Light: Danish Painting in the Nineteenth Century*, New York: Vendome, ISBN 9780865651814, s.244.
- BİLGİN, İ. (2009). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Bauhaus’un Zamanı ve Yeri s.103.
- BİRİŞİK, A. (2004). *Oryantalist Misyonerler ve Kur’ân* (Batı Etkisinde Hint Kur’ân Araştırmaları)”, İnsan Yayınları, İstanbul, s.153.
- BORCK, C. (2005). *Sound work and visionary prosthetics: artistic experiments in Raoul Hausmann*, Papers of Surrealism, Issue 4 (Winter 2005), s.10.
- BOYDAŞ, N. (2007). *Sanat Eleştirisine Giriş*, (2.baskı), Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- BOZTEMUR, R. (2002). “Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm” Doğu Batı Dergisi, 20 (I), s.135-150.
- BROOKS, C. (1984). *Signs for the Times. Symbolic Realism in the Mid-Victorian World*, London: George Allen & Unwin. s.134.
- BUENGER, B. C. (1997). *Max Beckmann: Self Portrait in Words*, The University of Chicago Press, USA, s.119.
- BÜYÜKKOL, S. ve ARDA, Z. (2016). “Türk Kültüründe Hamam Geleneği ve Resim Sanatına Yansımaları”  
DOI: 10.7816/idil-06-27-13 idil, 2016, Cilt 5, Sayı 27, Volume 5, Issue 27  
[www.idildergisi.com](http://www.idildergisi.com)  
Erişim: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1481283841.pdf>
- CASSOU, J. (2006). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, (4.Baskı) Remzi Kitabevi, İstanbul, s.8,10,14,30,32,62,73,74,90,92,93,228.
- CHIPP, H. B. (1996). *Theories of Modern Art*. University of California Press.

- CLOTTE, GUILAINE, SIMONNET, LANGANEY. (2006). *İnsanın En Güzel Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (çev: A. Çaykara), İstanbul.
- CORBUSIER, L. (1925). *Programs and Manifestoes of 20th Century Architecture*. Ed. Ulrich Conrads. Cambridge, Massachusetts.
- CROWNSHIELD, F. (1948). *Art of the Americas*, New York: The Art Foundation, Inc. F. Crownshield, Art of the Americas, New York: 1948, s. 106
- CUMMING, R. (2008). *Sanat*, İnkılâp Kitabevi, çev. Ayşe Işın Önel, Aslı Çetinkaya, Leo, China, s.301,
- ÇAĞLAR, N. ve ULTAV, Z. T. (2004). “Emile Zola Yazınından Mimari/Kentsel Mekana Dair Okumalar Ve Düşünceler” Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi 2004 / Cilt: 21 / Sayı: 2 / s.44.
- ÇEKEN, B, AKENGİN, G, ARSLAN, A. A. (2017). “Sanatsal Bir Başkaldırı Olarak Dada” Cilt 10, sayı 20, s.57.
- ÇETİN, Cevher Gözmen (2018). “Sanatçı ve Siyasetçi: Jacques-Louis David ve “Marat’ın Ölümü” Ulusal / Hakemli e-dergi, < Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını > Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi > Aralık 2018 > Cilt 03 > Sayı 05 s. 341,342,343.
- DAFTARI, F. (1991). *The Influence of Persian Art on Gauguin, Matisse, and Kandinsky*, New York&London: Garland Publishing, s.168,176.
- DAVUDOĞLU, A. (2002). “Batı’daki İslâm Çalışmaları Üzerine”, Marife, sayı: 3, Kış Konya, s.40-41-42.
- DE CHIRICO, G. (1995) *La Nuova Metafisica*, CALVESI (Maurizio) & URSINO (Mario) Published by Edizioni De Luca, s.17.  
**Erişim:** <http://www.fondazionechirico.org/casa-museo/opere-esposte/interno-metafisico-con-mano-di-david-1968/?lang=en>
- DERİN, S. (2003). “Müsteşriklerin Tasavvufa Bakış Açısı ve Bu Sahada Yaptıkları Araştırmalar”, Oryantalizmi Yeniden Okumak Batı’da İslâm Çalışmaları Sempozyumu (11-12 Mayıs 2002 Adapazarı), Ankara, s.469.
- DİLMAÇ, O. (2015). “Tasarım Eğitimi Tarihi ve William Morris” DOI: 10.7816/idil-04-16-01 idil, 2015, Cilt 4, Sayı 16, Volume 4, Issue 16, s.1-15.  
**Erişim:** <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1420639775.pdf>
- ECZACIBAŞI, Sanat Ansiklopedisi. (1997). Hürriyet Ofset, Yem Yayın, Harbiye-İstanbul, ISBN:975-7438-53-7 (2. Cilt), s.141,142,143,219,428,429,441,451,452,542,601,818,819,1331,1497,1579,1933.
- EKİN, Nusret. (1994). *Endüstri İlişkileri*, 6. Baskı, Beta, İstanbul, s.1.

- ELDEM, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü 3277, Acar Grup Basım Sanayi ve Ticari Yatırımlar A.Ş. Birinci Baskı, İstanbul. s.39,40.
- ELDEM, E. (2004). “*Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm*” Dipnot Dergisi, Kış-Bahar.
- ELHÜSEYNİ, *1000 Muhteşem Resim*, s.143.  
**Erişim:** file:///C:/Users/-sony-/Downloads/385379.pdf
- ERGEN AYAN, B. (2011). “*Çağdaş Türk Plastik Sanatları ’nda Mekan Olgusu ve Kırılma Noktaları*” Sanatta Yeterlik Tezi, s.91,92.
- EROĞLU, Ö. (2017). *Sanatta Tinsellik Üzerine – Wassily Kandinsky*, Bir Okuma Çalışması, Tekhne Yayınları, İstanbul, Sayı:2, s.44,51,52,69,70.
- ESMER, H. (2009). “*Akıl ve Saçmalığın Sınırlarında Bir Muamma: Goya'nın Baskı Resimleri*” Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü, 04.01.2009, gazi\_sanat\_tasarim\_02.qxp  
**Erişim:** http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192607
- FRYD, V. G. (2003). *Art and the Crisis of Marriage: Edward Hopper and Georgia O'Keeffe*, University of Chicago Press. ISBN 0-226-26654-0. s.57.
- GEİGER, J. (2011). *American Documentary Film*, Edinburgh, GB: Edinburgh University Press, s.73.
- GERMANER, S., İNANKUR Z. (2002). *Oryantalistlerin İstanbul'u*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s.18-190.
- GHULYAN, H. (2017). “*Lefebvre'nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma*” Research Gate. s.2,14.  
**Erişim:** https://www.researchgate.net/publication/318966717)
- GÜLMEZ, M. (1983). *Türkiye'de Çalışma İlişkileri*, TODAİE yayını, Ankara, s.76,83,92
- GÜVEMLİ, Z. (2007). *Sanat Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- HALL, K. (2006). “*Theosophy and the Emergence of Modern Abstract Art*”.  
**Erişim:** http://www.theosophical.org/theosophy/questmagazine/mayjune02/hall/index.html, indirme tarihi:19/02/2006.
- HOFFMAN, Carla-Schulz, Weiss, Judith C. (1984) “*Max Beckmann: Retrospective*”, Saint Louis Art Museum Press, Münih, s.69.
- İNANKUR, Z. (1997). *19. Yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, s.1389.
- IVES, C. (1992). STUFFMANN, Margret and SONNABEND, Martin, *Daumier Drawings*, New York: The Metropolitan Museum of Art. s.36.
- KAHNWEİLER, D-H. (1996). *The Rise of Cubism, Art in Theory 1900-1990*, (Ed.Charles Harrison – Paul Wood), Blackwell Publishers Ltd., USA, s.207.

- KALAFATOĞLU, Ş. T. (2016). “*Sinema ve Avangart Sanat Hareketlerinin Kesişim Noktasındaki Belgesel Yapımlar*”, Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 11/2 Winter 2016, s.1128.  
(DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.9495> ISSN: 1308-2140, ANKARA-TURKEY Article Info/Makale Bilgisi. Received/Geliş: 21.03.2016 .Accepted/Kabul: 25.03.2016. Referees/Hakemler: Doç. Dr. Halim ESEN – Doç. Dr. Jale BALABAN SALI.)
- KARAGÖZ, G. (2007). “*Doğaya Öykünme; Art Nouveau Mimarlığı*”, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- KOLEKTİF, *ART The Whole Story*, Thames&Hudson Yayınları, s. 404,405.
- KILIÇ, L. (1994). *Görüntü Estetiği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.26.
- KLEINER, F. (2012). "Gardner's Art through the Ages", Backpack Edition Book E, 22/01/2014,  
**Erişim:** [http://books.google.com.tr/books?id=HdAJAAAAQBAJ&pg=PA779&jpg=PA779&lpg=PA779&dg=daumier+third+class+carriage+book&sourch=bl&ots=frXmPcORE\\_&sig=J](http://books.google.com.tr/books?id=HdAJAAAAQBAJ&pg=PA779&jpg=PA779&lpg=PA779&dg=daumier+third+class+carriage+book&sourch=bl&ots=frXmPcORE_&sig=J)
- KONTNY, O. “*Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine*”, Doğu Batı, sayı: 20, Ağustos, Eylül Ekim-1 2002, s.121.
- KULA, O.B. (2010). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s. XVII, 475.
- LEE, H. (1996). Virginia Woolf London: **Chatto & Windus**, s.265.
- LEFEBVRE, H. (2014). *Mekânın Üretimi*, (çev: I. Ergüden), Sel Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul,. s.215,243,247,309,310.
- LEFEBVRE, H. (2003), *The Urban Revolution*, (Çev. R. Bononno), The University of Minnesota Press, Minneapolis, s.18.
- LÉGER, F. (1926). *A New Realism – The Object*, Introduction to the Art of the Movies: An Anthology of Ideas on the Nature of Movie Art, ed. Lewis Jacobs, New York: Noonday Press, 1960, s.96.
- LEWIN, R. (2004). *Modern İnsanın Kökeni*, Tübitak Yayınları, (çev: Nazım Özüaydın) İstanbul. s.187.
- LİLLY, M. (1971). *Sickert: The Painter and his Circle*, Elek, London, s.42-3.
- LOCKE, N. (2003). “*Manet and The Family Romance*” Princeton University Press, 2003. ISBN 0-691-11484-6, 9780691114842  
**Erişim:** [https://books.google.com.tr/books?id=mUD5AuKCPLC&pg=PA130&lpg=PA130&dq=locke+luncheon+in+the+studio+Manet&source=bl&ots=ZOQnD7Q9oY&sig=ACfU3U0kkrqMUuH7s\\_t1LTyE4DSyZk21w&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwjftOql28rh](https://books.google.com.tr/books?id=mUD5AuKCPLC&pg=PA130&lpg=PA130&dq=locke+luncheon+in+the+studio+Manet&source=bl&ots=ZOQnD7Q9oY&sig=ACfU3U0kkrqMUuH7s_t1LTyE4DSyZk21w&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwjftOql28rh)



AhWB6qQKHVrDswQ6AEwB3oECAgQAQ#v=onepage&q=locke%20luncheon%20in%20the%20studio%20Manet&f=false

- LYNTON, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan--Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MACIUIKA, J (2009). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, İletişim Yayınları, s.37,44.
- MAHIROĞULLARI, A. “Endüstri Devrimi Sonrasında Emegin İstismarını Belgeleyen İki Eser: *Germinal* ve *Dokumacılar*”, s.21,22,42,43,44,45.  
**Erişim:** <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/100969>  
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/9772>
- MARDİN, Ş. (2002). “Oryantalizmin Hasıraltı Ettiği” *Doğu Batı Dergisi*, 20(I): 111-116
- MUMFORD, L. (2013). *Tarih Boyunca Kent: Kökenleri Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği*, Ayrıntı Yayınları, (çev: G. Koca ve T. Tosun), İstanbul. s.18.
- NEMEROV, A. (2011). *To Make a World: George Ault and 1940s America*, Yale University Press. ISBN 0-300-17239-7.  
**Erişim:** <https://www.amazon.com/Make-World-George-1940s-America/dp/0300172397>
- NOON, P. (2003). *Crossing the Channel*, Tate Publishing, s.162.
- NOUVEL, J. ve BAUDRİLLARD, J. (2011). *TEKİL NESNELER Mimarlık ve Felsefe*, Önsöz: K. Michael Hays, (çev: Aziz Ufuk Kılıç) Yem Yayın, Birinci Baskı: İstanbul, Mart 2011, ISBN: 978-9944-757-45-4. s.24,25.
- ORHAN, H. (2007). “Henri Matisse’in Sanatında Zaman ve Mekân Kavramı” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, s.47, 1, 77-93.
- ORTAYLI, İ. (2006). “*Son İmparatorluk Osmanlı*” II. baskı, İstanbul, s.160,161.
- OZAN, M. (2009). “*Bauhaus Okulu ve Erken Dönem Cumhuriyet Dönemi Mimarisi- İç Mimarisine Etkileri*”, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- ÖNDİN, N. (2005). “*Kübizm ve Türkiye*” *Sanat Tarihi Dergisi Sayı/Number XIV/2* Ekim/October, s.103,105,110.
- ÖZAYTEN, N. (2013). *Mütevazi Bir Miras*, Salt/Garanti Kültür Aş. Yayınları, İstanbul, ISBN: 978-9944-731-31-7, s.60,61.
- ÖZDAL, I. (2013). “*Oryantalizm, Görsel İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı*” *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2013, sayı 9: 61-73, s.63,64,65.  
**Erişim:** <https://docplayer.biz.tr/2299596-Oryantalizm-gorsel-izler-ve-gunumuz-fotograf-sanati.html>
- ÖZGÖCEN, P. (2006). “*Edgar Degas’ın Resimlerinde Bale Teması*” *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı*, Yüksek Lisans Eser Metni.

**Erişim:** <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

ÖZKEÇECİ, İ. (2006). *Doğu Işığı: XII-XIII. Yüzyılda İslam Sanatı*, HMS Grup Yayınları, İstanbul.

REDHOUSE, (1991). *English-Turkish Dictionary*. İstanbul: Redhouse Yayınevi.

RİCHARD, L. (1999). *Ekpresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş) Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, s.9,16,17,53-55,103,190.

**Erişim:** <https://docplayer.biz.tr/75701134-Ekspresyonizm-sanat-ansiklopedisi-lionel-richard-remzi-kitabevi.html>.

SAID, E. (1998). *Oryantalizm-Sömürgeciliğin Keşif Yolu* (çev: Şerif Uzel) İrfan Yayımcılık & Tanıtım Dördüncü Baskı, İstanbul s. 80,81,126, 173,277 (Bkz. WERTHEIM W. F (1972), "Counter-İnsurgency Research at the Turn of the Century-Snouck Hursronje and the Aceh War", *Sociologisches Gids 19* (Eyl.-Ar. 1972)

LANE, E. W. *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, s. 160 ve böl. 1877'de yayınlanan Lane'in klasik biyografisi küçük yeğeni Stanley Lane-Pool tarafından kaleme alınmıştır. Arberry'de Lane'in sempatik bir portresi var. "Oriental Essays" sözü geçen eser, s. 87-121

SCHELLING, F. W. J. (1989). *The Philosophy of Art*, University of Minnesota Press, Minnesota. s.31,125,128,129.

SCHWARTZ, S. (1990). *Artists and Writers*. New York: Yarrow Press. ISBN 1-878274-01-5, s.300.

SERGEİ, I. R. (1970). *Frozen Tombs of Siberia- The Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen* (Çev. M. W. Thompson), J. M. Dent and Sons Ltd., Londra (London)

SHAW, W. (2003). *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press ve Zeynep Çelik, "Speaking Back to Orientalist Discourse," Beaulieu ve Roberts, s.19-41.

SHAW, W. (1999). *The Painting of Osman Hamdi and the Subversion of Orientalist Vision*, Çiğdem Kafescioğlu and Lucienne Thys-Şenocak (eds.), *Aptullah Kuran İçin Yazılar. Essays in Honour of Aptullah Kuran*, İstanbul, s. 426,427,430.

SMİTH, R. (1988). "Review/Art; George Ault's *Sad, Everyday Beauty in Stillness*", New York Times, April 29.

SOYKAN, Ö. N. (2016). *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat: Schelling Felsefesinde Bir Araştırma*, Bilge Kültür Sanat Yayın Dağıtım, İstanbul. s.153,156.

SOYKAN, Ö.N. (2006). *Schelling: Yaşamı, Felsefesi, Yapıtları*, MVT Yayıncılık, İstanbul.

- SÜZEN, N. H. (2018). Uluslararası Beşeri ve Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi (UBSBİD),  
“*Modern Batı Sanat Akımlarının Güncel Sanat Katkıları*”  
Volume: 2 Issue: 1 Year: 2018, s.23,24.
- ŞAHİNER, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Ütopya Yayınevi, (İkinci baskı),  
Ankara, s.16,63,160,161,166.
- TODOROV, Tzvetan ve Focroulle, Bernard ve Legros, Robert (2005/2014) *Sanatta Bireyin  
Doğuşu*, (Çev. Esra Özdoğan), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları. s.62.
- TOKEL, U. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, Cilt: 2, İstanbul. s.  
1150,1151.
- TORCZYNER, H. (1992). *René Magritte- Gerçek Resim Sanatı*, (çev. Nil Boyacı), Düzlem  
Yayınları, Ankara, s.83.
- TUNALI, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim*, s.90-101.
- TURANİ, A. (2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s.54.
- TURAN, N. S. “*André Raymond ve Osmanlı Dönemi Arap Kent Tarihçiliğine Bir Bakış*”  
Ortadoğu Etütleri, Cilt 2, Sayı 2, Ocak 2011, s. 171,176,177.
- TÜRKER, H. İ. ve Ç. B. “*Gerçeküstüçülük, Rene Magritte'den Jerry Uelsmann'a*” s.22.  
Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192522>
- ULUÇ, G. (Doç.Dr.) ve SOYDAN, M. (Arş.Gör). “*Edward Said, Oryantalizm, Resim ve  
Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare*”\*\* bilig Ê Yaz / 2007 Ê sayı 42: 35-53  
© Ahmet Yesevi Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanlığı, s.45.
- UNESCO, “*Historic Centre of Cordoba*”11 Temmuz 2017 tarihinde kaynağından arşivlendi.  
Erişim tarihi: 29 Aralık 2013.
- UYSAL, A. (2007). “*Resme dair bir görü anlam denemesi*”, Rh Sanat Dergisi, (40), 42,43.  
**Erişim:** <https://dergipark.org.tr/download/article-file/256339>
- WILK, C. (2006). *Modernism: Designing A New World: 1914-1939*, London : V&A  
Publications ; New York, N.Y. : Distributed in North America by H.N. Abrams.  
s.228.
- WÖFFLİN, H. (2016). *Mimarlık Psikolojisine Öndeşler*, Janus Yayıncılık, Birinci Baskı,  
(çev: Alp Tümertekin, Nihat Ülner) İstanbul. s.93,94.
- WÖFFLİN, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Hayalperest Yayınevi, Birinci  
Baskı, (çev: Ahmet Cemal) İstanbul. s.133,141.
- YAŞDAĞ, M. (2017). “*Yüzyılın Sıradışı Sanat Hareketi: Pre:Raphaelite Kardeşliği ve  
Sembolizmi*” STD, XXVI / 1, Nisan | April 2017, 171 - 185. Derleme | Review Geliş  
Tarihi | Received: 17.02.2017 Kabul Tarihi | Accepted: 16.04.2017 19. s.175.

YILDIRIM, C. (2018). *Sanat Tarihi - I*, Hiperlink Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2018, s.177.

**Erişim:**

[https://books.google.com.tr/books?id=reZ\\_DwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=in+author:%22Ceren+YILDIRIM%22&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwj1kPyvpMnhAhWEPOwKHdIYBVkQ6AEIKTAA#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=reZ_DwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=in+author:%22Ceren+YILDIRIM%22&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwj1kPyvpMnhAhWEPOwKHdIYBVkQ6AEIKTAA#v=onepage&q&f=false)

[https://books.google.com.tr/books?id=reZ\\_DwAAQBAJ&pg=PA177&lpg=PA177&dq=SARDANAPAL+IN+%C3%96L%C3%9CM%C3%9C&source=bl&ots=FS81wkv2qJ&sig=ACfU3U0IwZckWxKouM01tNcQiw9HOAHpRA&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwicu9CKhcPhAhXO16QKHUY8BPMQ6AEwA3oECAgQAQ#v=onepage&q=Sardanapal&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=reZ_DwAAQBAJ&pg=PA177&lpg=PA177&dq=SARDANAPAL+IN+%C3%96L%C3%9CM%C3%9C&source=bl&ots=FS81wkv2qJ&sig=ACfU3U0IwZckWxKouM01tNcQiw9HOAHpRA&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwicu9CKhcPhAhXO16QKHUY8BPMQ6AEwA3oECAgQAQ#v=onepage&q=Sardanapal&f=false)

YURDAYÜKSEL, M. (2006). “*Sürrealist Rene Magritte*”, rh + Sanart, sayı 30, Haziran, İstanbul, 2006, 19 Mayıs 2013. s.55.

**İnternet Kaynakları:**

Ackermansfineart.com: [http://ackermansfineart.com/artist/george\\_grosz/](http://ackermansfineart.com/artist/george_grosz/)  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Ahmet Ersoy: s.13,14,15.

[https://www.academia.edu/11300481/Oryantalizmin\\_1001\\_Y%C3%BCz%C3%BC](https://www.academia.edu/11300481/Oryantalizmin_1001_Y%C3%BCz%C3%BC)  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Ajouter à Mes Livres: <https://www.babelio.com/liste/4732/Le-culte-de-la-beaute-dans-lAngleterre-victorienn> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Alamy.com: <https://www.alamy.com/library-in-the-palais-dumba-interior-decoration-by-painter-hans-makart1877-inv58125-author-von-alt-rudolf-location-wien-museum-karlsplatz-vienna-austria-image207106678.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Alkım Saygın: “*Schelling'in Sanat Felsefesine Giriş*”; Alkım Saygın, academia.edu, 23.10.2016.

Erişim:

[https://www.academia.edu/29362771/Schellingin\\_Sanat\\_Felsefesine\\_Giri%C5%9F\\_Alk%C4%B1m\\_Sayg%C4%B1n\\_academia.edu\\_23.10.2016](https://www.academia.edu/29362771/Schellingin_Sanat_Felsefesine_Giri%C5%9F_Alk%C4%B1m_Sayg%C4%B1n_academia.edu_23.10.2016) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Americanart.si.edu: <https://americanart.si.edu/artwork/studio-interior-681>  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Antikalar.com: [www.antikalar.com/amadeo-preziosi/](http://www.antikalar.com/amadeo-preziosi/) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Ara H. Merjian: <https://brooklynrail.org/2017/05/criticspage/Homeric-Dawns-Giorgio-de-Chiricos-Metaphysical-Interior-with-Small-Factory> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Ari.cankaya.edu.tr: <http://ari.cankaya.edu.tr/~figen/keops.htm> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Arkitera.com:

<http://v3.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=13840>  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Art-bin.com: <http://art-bin.com/art/klingertexts/klinger.html>: "The Plague", from the suite Vom Tode II, 1898-1909. 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Artnet.com ve Punctumpress.com: <http://www.artnet.com/artists/jon-rafman/>  
<http://www.punctumpress.com/en/authors/jon-rafman/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Artsandculture.google.com: <https://artsandculture.google.com/asset/the-boucher-room/SgFvB0JK7p6DMw>  
[https://artsandculture.google.com/asset/skeletons-warming-themselves/ngE7xGr\\_3-HNoQ?hl=tr](https://artsandculture.google.com/asset/skeletons-warming-themselves/ngE7xGr_3-HNoQ?hl=tr)  
<https://artsandculture.google.com/entity/m02699sl> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Artsy.net: <https://www.artsy.net/artwork/walter-gay-interior-at-the-chateau-du-breau>  
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-meet-vanessa-bell-virginia-woolfs-overlooked-artist-sister> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Artuk.org: <https://artuk.org/discover/artworks/interior-scene-with-clive-bell-and-duncan-grant-drinking-wine-190905> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Askart.com:

[http://www.askart.com/artist/Wilhelm\\_Gail/11033114/Wilhelm\\_Gail.aspx](http://www.askart.com/artist/Wilhelm_Gail/11033114/Wilhelm_Gail.aspx)  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

[http://www.askart.com/artist/Cesare\\_Vianello/11078012/Cesare\\_Vianello.aspx](http://www.askart.com/artist/Cesare_Vianello/11078012/Cesare_Vianello.aspx)  
23.06.2019 tarihinde erişildi.

Azizmsanat.org: <http://www.azizmsanat.org/2016/06/13/kendisi-tarih-olmus-bir-okul-tarihe-mal-olmus-bir-dusunce-bauhaus-alperen-bal/> 20.06.2019 tarihinde erişildi.  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Babelio.com: <https://www.babelio.com/liste/4732/Le-culte-de-la-beaute-dans-lAngleterre-victorien> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Başak Yalçınkaya: <http://www.bsanat.com/tr/mimarca/mimarca10.html>  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Beyza Yurtyapan: <http://beyzayurtyapan.blogspot.com/2017/12/rusya-konstruktivizm-ve-almanya-da.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Biyografi.info: <https://www.biyografi.info/kisi/edvard-munch/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Blog.peramuzesi.org.tr: <https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/giorgio-de-chirico/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Bookdepository.com: <https://www.bookdepository.com/Cambridge-Studies-Nineteenth-Century-Literature-Culture-Victorian-Photography-Painting-Poetry-Enigma-Visibility-Ruskin-Morris-Pre-Raphaelites-Series-Number-6-Lindsay-Smith/9780521054683> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Books and Arts: <http://books0977.tumblr.com/post/77084449522/the-collectors-studio-th%C3%A9odore> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Boyutpedia.com: <http://www.boyutpedia.com/1622/64806/charles-sheeler-1883-1965-fotografla-resmin-arakesitinde> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Britannica.com: <https://www.britannica.com/biography/Raoul-Dufy>  
<https://www.britannica.com/topic/Bloomsbury-group> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Christiananswers.net: <https://christiananswers.net/turkish/bible-tr/tr-dan5.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Collections.vam.ac.uk: <https://collections.vam.ac.uk/item/O132468/the-car-of-love-oil-painting-burne-jones-edward/>  
<https://collections.vam.ac.uk/item/O78696/a-peacock-memorial-tablet-burne-jones-edward/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Constance Rourke: 1. Charles Sheeler, quoted in Constance Rourke, Charles Sheeler: Artist in the American Tradition (New York: Harcourt, Brace and Company, 1938) s.156.

Erişim: <https://www.mfa.org/collections/object/view-of-new-york-32501> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Dersimiz.com: <http://www.gorselsanatlar.org/on-asya-uygarliklari-sanati/eski-misir-resim-sanati/>  
<https://www.dersimiz.com/bilgibankasi/ARTEMIS-TAPINAGI-DUNYANIN-YEDI-HARIKASI-HAKKINDA-BILGI-220.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Dünyalılar.org: <https://dunyalilar.org/ic-mi-dis-mi.html/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Edebiyatfatihi.net: <http://www.edebiyatfatihi.net/2016/10/sardanapal-ozetiolay-orgususahis.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Edebiyatvesanatakademisi.com: <https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/kubizim/19221> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Edwinlordweeks.org: <https://www.edwinlordweeks.org/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Elhüseyini: 1000 Muhteşem Resim, s.324

Erişim: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Elmer Bischoff: The Ethics of Paint by Susan Landauer; Google Books  
([https://books.google.com.tr/books?id=7d4rnZt5rugC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=7d4rnZt5rugC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false))  
Erişim: <https://curiator.com/art/elmer-bischoff/interior-with-two-figures>  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Ernst Ludwig Kirchner: "Ernst Ludwig Kirchner", Brücke Müzesi. 8 Eylül 2007'de erişildi.  
Erişim: <http://www.bruecke-museum.de/englkirchner.htm>

Ensonhaber.com: <https://www.ensonhaber.com/ciglik-tablosuyla-taninan-edvard-munchin-yasadigi-travma.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Ezgi Gülhan: <https://www.ensonhaber.com/ciglik-tablosuyla-taninan-edvard-munchin-yasadigi-travma.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Felsefe.net: <https://www.felsefe.net/konu/heideggerin-ontik-ontolojik-ayrimindan-hareketle-bilim-din-tartismasi.75812/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Fernand Khnopff: [www.19thc-artworldwide.org/65-spring05/spring05review/233-fernand-khnopff](http://www.19thc-artworldwide.org/65-spring05/spring05review/233-fernand-khnopff) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Fernand-leger.com: <http://www.fernand-leger.com/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Fineartamerica.com: <https://fineartamerica.com/featured/design-for-a-music-room-with-panels-by-margaret-macdonald-mackintosh-charles-rennie-mackintosh.html>  
(Design For A Music Room With Panels By Margaret Macdonald Mackintosh is a painting by Charles Rennie Mackintosh which was uploaded on September 1st, 2018.)

Flickr.com: <https://www.flickr.com/photos/47859152@N05/14817034534>  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Gamble, Wildman and Pinette: 2003, s.127.

Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-inside-the-church-of-notre-dame-and-st-laurent-at-eu-d35445> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Gandalfsgallery.blogspot.com: <https://gandalf1202.tumblr.com/page/5>  
<http://gandalfsgallery.blogspot.com/2017/08/frederick-arthur-bridgman-prayer-1877.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Geni.com: <https://www.geni.com/people/Carl-Hols%C3%B8e/6000000023807718727> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Geoffhowellstudio.blogspot.com:  
<http://geoffhowellstudio.blogspot.com/2011/07/lyonel-feininger-dinner-at-whitney.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Georgesbraque.org: <http://www.georgesbraque.org/studio-with-a-black-vase.jsp>

Germanhistorydocs: [http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub\\_image.cfm?image\\_id=1268](http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=1268) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Getty.edu: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/243174/paul-gauguin-arii-matamoe-the-royal-end-french-1892/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Go.distance.ncsu.edu: <https://go.distance.ncsu.edu/gd203/?p=24651> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Goodreads.com:  
[https://www.goodreads.com/book/show/50362.Dor\\_s\\_Illustrations\\_for\\_Ariosto\\_s\\_Orlando\\_Furioso\\_](https://www.goodreads.com/book/show/50362.Dor_s_Illustrations_for_Ariosto_s_Orlando_Furioso_) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Guggenheim.org: <https://www.guggenheim.org/artwork/605> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Güney Çelik: <https://sanatkaravani.com/van-goghtan-mektuplar-1-patates-yiyenlerde-aardappeleters/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Haber.sol.org.tr: <http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/komunizme-olan-sonsuz-inancin-simgesi-ucuncu-enternasyonal-aniti-216123> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Haktan Akdoğan: “Eski Mısır ve Piramitler” Sirius Ufo <http://siriusufo.org/eski-misir-ve-piramitler/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Harris and Zucker: <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/victorian-art-architecture/pre-raphaelites/v/sir-edward-coley-burne-jones-the-golden-stairs-1880> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Hekimcebakis.org: <https://hekimcebakis.org/makale/alphonse-mucha-ve-medea-kompleksi/> 28.06.2019 tarihinde erişildi.

Hermitagemuseum.org:  
<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28389/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Hoocher.com: [http://hoocher.com/Rudolf\\_Ernst/Rudolf\\_Ernst.htm](http://hoocher.com/Rudolf_Ernst/Rudolf_Ernst.htm) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Hubert Wellington: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/paintings-and-drawings-charles-ginner> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Hürriyet.com: <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/izlenimcilikten-sembolizme-gauguin-3288578> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Hüseyin Manto: <http://www.karoantoloji.com/osman-hamdi-bey-mimari-figurler-geometrik-desenli-ciniler/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.



İdeelart.com: <https://www.ideelart.com/magazine/fernand-leger> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

İnterno Metafisico: <http://www.fondazionedechirico.org/casa-museo/opere-esposte/interno-metafisico-con-mano-di-david-1968/?lang=en> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Isaac Asimov: “Yeryüzünü Kuşatan Piramitler” 2013  
<http://www.ufoloji.net/ufo-forum/3790/yeryuzunu-kusatan-piramitler> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

İskender: <https://slideplayer.biz.tr/slide/12731348/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

İslamic-arts.org: <http://islamic-arts.org/2011/illustrations-of-islamic-architecture/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

İstanbulsanatevi.com: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/preziosi-amadeo/amadeo-preziosi-hayati-ve-eserleri/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

<https://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/ekspresyonizm-nedir-ne-demektir/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/chirico-giorgio-de/giorgio-de-chirico-1888-1978/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

<http://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/fovizm-akimi-nedir-fovizm-sanatcileri> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/menzel-adolf-friedrich-erdmann-von/adolph-von-menzel-biyografi/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/mucha-alphonse-maria/alphonse-mucha-hayati-ve-eserleri/> 28.02.2019 tarihinde erişildi.

İtsframebyframe: <http://itsframebyframe.tumblr.com/post/125652117368/the-german-painters-george-grosz-and-otto-dix> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Jacket2.org: <https://jacket2.org/commentary/avant-garde-i-dada-conquers> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Jessica Backus: <https://www.artsy.net/article/jessica-max-beckmanns-city-prints-pimps-and-politics> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Joslyn.org: <https://www.joslyn.org/collections-and-exhibitions/permanent-collections/european/jean-leon-gerome-the-grief-of-the-pasha/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Juan Gris: [https://www.youtube.com/watch?v=44h5\\_a7x2dc](https://www.youtube.com/watch?v=44h5_a7x2dc) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Kathleen Hall: "Theosophy and the Emergence of Modern Abstract Art".  
<http://www.theosophical.org/theosophy/questmagazine/mayjune02/hall/index.html>,  
 indirme tarihi:19/02/2006. 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Khanacademy.org: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/cultures-religions-ap-arthistory/a/about-chronological-periods-in-the-islamic-world>

<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/victorian-art-architecture/pre-raphaelites/a/burne-jones-the-golden-stairs> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Khanacademy.org.tr: <http://www.khanacademy.org.tr>  
<https://www.youtube.com/watch?v=IrYIRYWcn10> 28.06.2019 tarihinde erişildi.

Khanacademy.org.tr: <https://www.youtube.com/watch?v=BgqKwE6fBf4>

Laura Davies: <http://tygerklicksphotography.blogspot.com/2012/09/kandinsky-interior-my-dining-room.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Lebriz.com:

<http://www.lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=ENG&sectionID=6&articleID=1349&bhcp=1>

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=285> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Le Corbusier: Le Corbusier Tarafından Tasarlanan Basculant LC1a sandalyesi, 29 Temmuz 2017

[http://www.dwr.com/designer-le-corbusier?lang=en\\_US](http://www.dwr.com/designer-le-corbusier?lang=en_US) 18.06.2019 tarihinde erişildi.

Library.cu.edu.tr: <http://library.cu.edu.tr/tezler/7010.pdf> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Lipulse.com: <http://lipulse.com/2015/10/23/the-neue-galerie-presents-berlin-metropolis/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Lisa Tickner: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/lisa-tickner-walter-sickert-the-camden-town-murder-and-tabloid-crime-r1104355> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Literature Gramlich 1990 ve Gebauer 2000:

<http://wilhelmmeyer.transculturalstudies.ch/en/wilhelm-meyer/architectural-painting.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Ludwig Kirchner:

"Ernst Ludwig Kirchner", National Gallery of Art, USA. 8 Eylül 2007'de erişildi.

Masadergi.com: <http://masadergi.com/la-guerre-otto-dix/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Mayfairgallery.com: <https://www.mayfairgallery.com/blog/orientalist-paintings-19th-century-fantasies-east> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Metabunker.dk: <http://www.metabunker.dk/?p=4957#more-4957> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Metmuseum.org: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436482>  
[https://www.metmuseum.org/toah/hd/shee/hd\\_shee.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/shee/hd_shee.htm) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Merve Zaimoğlu: <https://guzelsanat.wordpress.com/2011/11/10/otto-donemin-ruhu-otto-dix-metropolis-1928/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Milliyetsanat.com: <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/art-deco/7639> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Mfa.org: <https://www.mfa.org/collections/object/view-of-new-york-32501> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Musee-orsay.fr: [https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/graphic-arts/commentaire\\_id/the-apparition-11024.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5BpidLi%5D=848&tx\\_commentaire\\_pi1%5Bfrom%5D=845&cHash=6df4efb7b5](https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/graphic-arts/commentaire_id/the-apparition-11024.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=848&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=845&cHash=6df4efb7b5) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Mydailyartdisplay.wordpress.com:  
<https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2013/04/08/the-war-series-by-george-bellows/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Myrightword.blogspot.com: <http://myrightword.blogspot.com/2012/06/temple-mount-tourism-19th-to-21st.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Nalan Yılmaz: Nalan Yılmaz, 4 Haziran 2001, Hürriyet, Agora  
<https://nalanyilmaz.blogspot.com/2004/11/tabi-ki-19-yzyln-tek-melankolii-van.html>  
[https://nalanyilmaz.blogspot.com/2004/11/tabi-ki-19-yzyln-tek-melankolii-van\\_15.html](https://nalanyilmaz.blogspot.com/2004/11/tabi-ki-19-yzyln-tek-melankolii-van_15.html) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Narsanat.com: <https://www.narsanat.com/purizm-nedir/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

National Galleries: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/92483/interieur-mit-nackter-liegender-und-mann-interior-nude-woman-and-man> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Nationalgalleryofart: "Ernst Ludwig Kirchner", National Gallery of Art, USA. 8 Eylül 2007'de erişildi.

Erişim: <https://www.nga.gov/404status.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Nms.ac.uk: <https://www.nms.ac.uk/margaretmacdonald> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Oggusto.com: <https://oggusto.com/blog/detay/2169/alphonse-mucha-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri.html> 28.06.2019 tarihinde erişildi.

Okan Sezer: “Üst Paleolitik Dönem Mağara Sanatı” Arkeoloji Gazetesi, 1 Ocak 2012  
Erişim: <http://arkeolojigazetesi.com/?tag=ust-paleolitik-magara-sanati>  
<http://arkeolojigazetesi.com/?p=509> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Onartandaesthetics.com: <https://onartandaesthetics.com/2015/12/20/jean-joseph-benjamin-constant/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Orhan Meral: “Efes Artemis Tapınağı”, 2014 <http://tarihinizinde.com/efes-artemis-tapinagi/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Orientalistart.tumblr.com:

<https://orientalistart.tumblr.com/post/107334287991/lacledescoeurs-the-day-after-a-victory-at-the> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Original title: Interno metafisico con mano di David, 1968, Inv. 29:  
<http://www.fondazionechirico.org/casa-museo/opere-esposte/interno-metafisico-con-mano-di-david-1968/?lang=en> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Ömer Soykan: “Üst Paleolitik Dönem Mağara Sanatı” Arkeoloji Gazetesi, 2012  
<http://arkeolojigazetesi.com/?p=509> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Painting-Planet.com: <https://painting-planet.com/the-murder-of-the-liege-archbishop-eugene-delacroix/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Patricia G. Berman, In Another Light: Danish Painting in the Nineteenth Century, New York: Vendome, 2007, ISBN 9780865651814, p. 244. 22.06.2019 tarihinde erişildi.

^ Mikael Wivel, Dansk kunst i det 20. århundrede, Copenhagen: Gyldendal, 2008, ISBN 9788702029857, p. 62, (in Danish): "[Hammershøi] was far from the only one in this country who was painting Dutch-inspired interiors—his brother-in-law Peter Ilsted and his friend Carl Holsøe were likewise more than merely capable. But he was the only one to do it with fresh eyes." 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Pivada.com: <https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-arlesdaki-yatak-odasi> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Proetcontra.wordpress.com:

<https://proetcontra.wordpress.com/2007/07/31/schopenhauer%E2%80%99un-sanat-anligi/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Ressamlar.gen.tr: <http://www.ressamlar.gen.tr/henry-de-toulouse-lautrec-kimdir-hayati-biyografisi/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Resimbiterken.com: <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/08/edvard-munchun-self-portrait-with-bottle-of-wine-eseri> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Ressano Garcia: [http://www.ressanogarcia.com/up/artigos-bin2\\_pdf1\\_0684686001283870996-773.pdf](http://www.ressanogarcia.com/up/artigos-bin2_pdf1_0684686001283870996-773.pdf) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Roberta Smith: Smith, Roberta. "Review/Art; George Ault's Sad, Everyday Beauty in Stillness." New York Times, April 29, 1988.

Erişim: <https://www.nytimes.com/1988/04/29/arts/review-art-george-ault-s-sad-everyday-beauty-in-stillness.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Rıza Üsküdar: Yayınlanma tarihi: 21 Mayıs 2018

<http://blog.milliyet.com.tr/osman-hamdi-bey-ve-silah-taciri-eseri/Blog/?BlogNo=110702> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Sanatabasla.com: <https://www.sanatabasla.com/2013/08/01/dans-dersi-the-dance-class-degas/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Sanat&Tasarım Dergisi: s.20

Erişim: [file:///C:/Users/-sony-/Downloads/C%C4%B0LT%20\\_%20VOLUME%206%20SAYI%20\\_%20NUMBER%201%20HAZ%C4%B0RAN%20\\_%20JUNE%202016%20ISSN\\_%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/-sony-/Downloads/C%C4%B0LT%20_%20VOLUME%206%20SAYI%20_%20NUMBER%201%20HAZ%C4%B0RAN%20_%20JUNE%202016%20ISSN_%20(1).pdf) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Sanatabasla.com: <https://www.sanatabasla.com/2016/06/30/sardanapalusun-olumu-the-death-of-sardanapalus-delacroix/>

<https://www.sanatabasla.com/2013/03/05/arlesda-yatak-odasi-bedroom-in-arles-van-gogh/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Sanatkaravani.com: <https://sanatkaravani.com/van-goghtan-mektuplar-1-patates-yiyenler-de-aardappeleters/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Sanatokuma.blogspot.com: <http://sanatokuma.blogspot.com/p/rottluf.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Santafenewmexican.com: [http://www.santafenewmexican.com/pasatiempo/art/the-mechanics-of-art-cult-of-the-machine/article\\_55ea564e-ebc8-597f-81dd-8a5bb597fb41.html](http://www.santafenewmexican.com/pasatiempo/art/the-mechanics-of-art-cult-of-the-machine/article_55ea564e-ebc8-597f-81dd-8a5bb597fb41.html) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Serkanhizli.wordpress.com: <https://serkanhizli.wordpress.com/tag/delvaux/>  
<https://serkanhizli.wordpress.com/2015/02/17/interior-iceride-the-rape-tecavuz-olarak-da-bilinir-1868-1869-ressam-edgar-degas/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Sezer Tansuğ: "Eski Mısır'da Resim Sanatı: Resim Sanatının Tarihi", Görsel Sanatlar Platformu, 2008

Erişim: <http://www.gorselsanatlar.org/on-asya-uygarliklari-sanati/eski-misir-resim-sanati/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Shezofren.com: <http://www.shezofren.com/icerik/kitap/arthur-schopenhauer/48> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

S.I. Rudenko: S.I. Rudenko, Kul'tura naseleniia Gornogo Altaia v skifskoe vremia ("The Population of the High Altai in Scythian Times")(Moscow and Leningrad, 1953)

translated as *Frozen Tombs of Siberia: The Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen*, M.W. Thompson, tr. (University of California Press, Berkeley) 1970. ISBN 0-520-01395-6

Erişim: [http://www.wikiwand.com/tr/Paz%C4%B1r%C4%B1k\\_Kurgan%C4%B1](http://www.wikiwand.com/tr/Paz%C4%B1r%C4%B1k_Kurgan%C4%B1)  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Sinemadatarih.blogspot.com:

<https://sinemadatarih.blogspot.com/2018/04/dsavurumculuk-ekspresyonizm-veya.html>. 19.06.2019 tarihinde erişildi.

Skopbülten.com: <http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dadanin-makine-insanlari/2987>

<https://e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dada-ve-fotomontaj/2977>  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Smk.dk ve Danimarkakultur.com: [https://www.smk.dk/en/artist\\_profile/vilhelm-hammershoei/](https://www.smk.dk/en/artist_profile/vilhelm-hammershoei/)

<https://www.danimarkakultur.com/danimarka-halki/danimarkali-unluler/vilhelm-hammershoi-danimarkali-ressamlar-ve-heykeltraslar/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Sothebys.com: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/bowie-collector-part-i-modern-contemporary-art-evening-auction-116142/lot.10.html>

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/bowie-collector-part-i-modern-contemporary-art-evening-auction-116142/lot.10.html>  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Spalding: *Dictionary of British Art*, vol.VI, s.19-22

(wikipedia.org: [https://en.wikipedia.org/wiki/Camden\\_Town\\_Group](https://en.wikipedia.org/wiki/Camden_Town_Group)) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Studyindenmark.dk: <https://studyindenmark.dk/portal/21173>

<https://studyindenmark.dk/study-options/danish-higher-education-institutions/university-level-institutions-of-fine-and-performing-arts-design-and-architecture/the-danish-design-school> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Tarihinizinde.com: <http://tarihinizinde.com/efes-artemis-tapinagi/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Tarihiolaylar.com: <https://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/pazirik-kurganlari-825>  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Tarihlisanat.com: <https://www.tarihlisanat.com/otto-dix/> 23.06.2019 tarihinde erişildi.

Tasarimakademi.org: <http://www.tasarimakademi.org/de-stijl-sanat-akimi.html>  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Tasarımseyri.com: <https://tasarimseyri.com/tasarim-kulturu/mavi-suvari-der-blaue-reiter-akimi/>

<https://tasarimseyri.com/tasarim-kulturu/metafizik-resim-pittura-metafisica-akimi/>  
22.06.2019 tarihinde erişildi.

Tate.org:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-the-studio-t06802>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/marcoussis-interior-with-a-double-bass-t00244>

22.06.2019 tarihinde erişildi.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271>

27.06.2019 tarihinde erişildi.

Theartstack.com: <https://theartstack.com/artist/edouard-vuillard/marcelle-aron-conserva> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Theartstory.org: <https://www.theartstory.org/movement-die-brucke-artworks.htm>

<https://www.theartstory.org/artist-vuillard-edouard.htm>

[https://www.theartstory.org/artist-vuillard-edouard-artworks.htm#pnt\\_6](https://www.theartstory.org/artist-vuillard-edouard-artworks.htm#pnt_6)

<http://www.theartstory.org/artist-leger-fernand.htm>

22.06.2019 tarihinde erişildi.

The-athenaeum.org: <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=22614>

22.06.2019 tarihinde erişildi.

Theosophy.org: <http://theosophy.org> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Thonet.com: [http://www.thonet.com.au/type\\_products/no-18-thonet-3/](http://www.thonet.com.au/type_products/no-18-thonet-3/)

<http://www.cassina.com/en/collection/chairs/lc7> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Toulouse Lautrec: ^ a b c [www.toulouselautrec.free.fr](http://www.toulouselautrec.free.fr) sitesinden. "Henri de Toulouse Lautrec". 14 Temmuz 2014 tarihinde kaynağından arşivlendi.

22.06.2019 tarihinde erişildi.

Turkishpaintings.com:

[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=59&l=1&modPainters\\_artistDetailID=1930](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=59&l=1&modPainters_artistDetailID=1930) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Tur.worldtourismgroup.com: <https://tur.worldtourismgroup.com/gustave-moreau-reimagining-symbolism-52642> 23.06.2019 tarihinde erişildi.

Tuttartpitturascultrapoesiamusica.com:

<https://www.tuttartpitturascultrapoesiamusica.com/2013/08/Theodore-Gerard.html>

22.06.2019 tarihinde erişildi.

Türker ve Çokokumuş: s.126 <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192522>

22.06.2019 tarihinde erişildi.

Uğurcan Uludağ: Yazı: Uğurcan Uludağ, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Klasik Arkeoloji, Yüksek Lisans Öğrenci,

Erişim: <https://nereye.com.tr/kotu-kadin-lilith-iyi-kadin-havva-bolum-4-son/>

22.06.2019 tarihinde erişildi.

Vera Rasmussen: Vera Rasmussen, "Carl Holsøe", Weilbachs Kunstnerleksikon, 4th ed. online (1994), (in Danish).

^ a b c d e f g h i Merete Bodelsen, "Carl Holsøe", Dansk Biografisk Leksikon, 3rd ed. (1979–84), online at Den Store Danske, (in Danish); archived at the Wayback Machine, 17 December 2012. 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Victoria&Albert:

[http://www.vam.ac.uk/content/articles/d/drawings\\_islamic\\_buildings/](http://www.vam.ac.uk/content/articles/d/drawings_islamic_buildings/) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Victorianweb.org: <http://www.victorianweb.org/authors/dgr/petracca2.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Vidaflamenca.org: <http://vidaflamenca.org/can-keurig-stop-coffee-pirates-with-cups-that-cant-be-copied-5/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Wannart.com: <https://www.wannart.com/hayal-gucunun-en-muhtesem-ornegi-surrealizm/> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Wikiart.org: <https://wikiart.org/en/roger-fry/a-room-in-the-second-post-impressionist-1912> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

<https://www.wikiart.org/en/rudolf-von-alt>

Wikipedia.org: [https://en.wikipedia.org/wiki/Camden\\_Town\\_Group](https://en.wikipedia.org/wiki/Camden_Town_Group) (Spalding, Dictionary of British Art, vol.VI, p.19-22) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Wikizero.biz:

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQ2FtZGVuX1Rvd25fR3JvdXA> 19.06.2019 tarihinde erişildi.

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQ2FtZGVuX1Rvd25fR3JvdXA> 19.06.2019 tarihinde erişildi.

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQWRvbGZfSGVpbnJpY2gtSGFuc2Vu> 23.06.2019 tarihinde erişildi.

Wikizeroo.com: [https://www.wikizeroo.com/en/Carl\\_Werner](https://www.wikizeroo.com/en/Carl_Werner)

[https://www.wikizeroo.com/tr/Raoul\\_Dufy](https://www.wikizeroo.com/tr/Raoul_Dufy) 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Wikizeroo.net:

<http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvUmFvdWxfrHVmeQ> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

<http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvSGVpbnJpY2hfSGFuc2VuXyhwYWludGVyKQ> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Wilhelm Meyer and the Dream of al-Andalus: (Literature Gramlich 1990)

Erişim: <http://wilhelmeyer.transculturalstudies.ch/en/wilhelm-meyer/architectural-painting.html> 22.06.2019 tarihinde erişildi.



William Morris and the V&A: [go.distance.ncsu.edu/gd203/?p=24651](http://go.distance.ncsu.edu/gd203/?p=24651) 13.04.2019 tarihinde erişildi.

Winwoodmckenzie.com: <http://www.winwoodmckenzie.com.au/david-hockney-current> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Yalealumnimagazine.com: ARTS & CULTURE, Object Lesson Art of the Empire, By Angus Trumble Mar/Apr 2008  
Erişim: <https://yalealumnimagazine.com/articles/2042-object-lesson> 22.06.2019 tarihinde erişildi.

Yildirimince.wixsite: <https://yildirimince.wixsite.com/yince/metnler> 28.06.2019 tarihinde erişildi.

Zafer Kalfa: s.20

Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275053> 10.04.2019 tarihinde erişildi.