



**1950'LERDE NESNE VE ANLAM İLİŞKİSİ**

**Ahmet DEMİR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Resim Ana Sanat Dalı**

**Prof. Mehmed KAVUKCU**

**2018**

**Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.**  
**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANA SANAT DALI**

**Ahmet DEMİR**

**1950'LERDE NESNE VE ANLAM İLİŞKİSİ**

**YÜKSEKLİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ**  
**Prof. Mehmed KAVUKCU**

**ERZURUM-2018**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum ".....1950'lerde..... Nesne ve Anlam.....  
.....İkinci....." adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.  
 Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.  
 Tezimim ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

[Tarih ve İmza] 04.07.2018

[Öğrencinin Adı Soyadı]

Ahmet DEMİR



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof. Mehmed Kavukcu danışmanlığında, Ahmet DEMİR tarafından hazırlanan bu çalışma 04./07/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından R.C.S.M. Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

: Prof. Mehmed Kavukcu imza :

Jüri Üyesi

: Doç. Ayca ALPİL ARICAY imza :

Jüri Üyesi

: Dr. A. R. KAVUKCU imza :

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 04/07/2018

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>II</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>III</b>
<b>KISALTMALAR DİZİNİ</b> .....	<b>IV</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	<b>VI</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>VI</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### KAVRAM OLARAK NESNE

<b>1.1. RÖNESANS ‘TA NESNE</b> .....	<b>3</b>
1.1.1. Giotto Di Bondone (1267-1337) .....	5
1.1.2. Leonardo Da Vinci (1452-1519) .....	7
1.1.3. Jan Van Eyck (1389-1441).....	9
1.1. 4. Hieronymus Bosch (1450-1516) .....	10
<b>1.2. BAROK DÖNEM SANATI’NDA NESNE</b> .....	<b>12</b>
1.2.1. Michelangelo Merisi Da Caravaggio (1571/73-1610) .....	14
1.2.2. Pieter Claesz (1597-1660).....	16
1.2. 3. Rembrant Harmenszoon Van Rijn (1606-1669).....	17
<b>1.3. REALİZM ( GERÇEKÇİLİK)’DE NESNE</b> .....	<b>19</b>
1.3. 1. Gustave Courbet (1819-1877) .....	20
1.3. 2. Jean Francois Millet (1814-1875) .....	21
<b>1.4. EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)’DE NESNE</b> .....	<b>23</b>
1.4.1. Edouard Manet ( 1832-1883) .....	24
1.4. 2. Claude Monet (1840-1926) .....	26
1.4.3. Paul Cezanne (1839-1906) .....	27
<b>1.5. 20.YY SANATINDA NESNENİN ANLAYIŞI</b> .....	<b>30</b>

**İKİNCİ BÖLÜM****DADA VE SONRASI NESNE**

<b>2.1. DADA</b> .....	<b>40</b>
2.1.1. Marcel Duchamp (1887-1968).....	41
2.1.2. Kurt Schwitters (1887-1948).....	46
<b>2. 2. SÜRREALİZM (GERÇEKÜSTÜCÜLÜK)</b> .....	<b>49</b>
2.2.1. Salvador Dali (1904-1989).....	50
2.2.2. Rene Magritte (1898-1967).....	53
<b>2.3. POP ART</b> .....	<b>56</b>
2.3.1. Claes Oldenburg (1929- ).....	57
2.3.2. Robert Rauschenberg ( 1925- 2008).....	60
<b>2.4. MİNİMALİZM</b> .....	<b>63</b>
2.4.1. Donald Judd (1928-94).....	64
2.4.2. Carl Andre (1935- ).....	65

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM****ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE NESNE**

<b>3.1. MİNYATÜR SANATI'NDA NESNE</b> .....	<b>68</b>
<b>3. 2. 19. YÜZYILDA TÜRK RESMİNDE NESNE</b> .....	<b>71</b>
<b>3. 3. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA NESNE</b> .....	<b>80</b>
<b>SONUÇ</b> .....	<b>94</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>96</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>104</b>

## ÖZET

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**1950'LERDE NESNE VE ANLAM İLİŞKİSİ****Ahmet DEMİR****Tez Danışmanı: Prof. Mehmed KAVUKCU****2018, 104 sayfa****Jüri: Prof. Mehmed KAVUKCU****Jüri: Doç. Ayça ALPER AKÇAY****Jüri: Doç. Dr. Raif KALYONCU**

Sanat tarihi boyunca sanatçının temel malzemesi olan nesne, dönemler içerisinde sanatçıların üslup anlayışlarına göre farklılaşarak kendini güncellenmiştir. Bu tez çalışmanın başlangıcında nesnenin ne olduğu üzerine bilgiler sunulmuştur. Rönesansla birlikte nesne, özgürleşen sanatçılar tarafından daha özgün kullanılmaya başlanmıştır. Rönesans'ın ardından akımlar içerisinde farklılaşarak kullanılmaya devam edilen nesne, dini, simgesel, duygusal ve daha birçok açıdan değerlendirilmesi ele alınmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Dada ile başlayan sıradan günlük malzemelerin sanat nesnesi olarak değerlendirilme süreci açıklanmıştır. Marchel Duchamp'ın farklı anlamlar yükleyerek ele aldığı "Hazır Nesne" nin kullanımı devam eden süreçte sanatçıların çalışmalarındaki kullanımları, incelenerek kavramsal açıdan değerlendirilmesi yapılmıştır.

Nesne-anlam ilişkisi açısından değerlendirilmelerde bulunularak oluşturan çalışmanın üçüncü bölümünde ise Çağdaş Türk Sanatı'ndaki nesnenin durumu ele alınmıştır. Üç alt başlık altında açıklanan bu bölüm; 19. Yüzyıl öncesi minyatürdeki nesne, 20. Yüzyıla yaklaşırken batı etkisi altında gelişen resim sanatındaki nesne ve Çağdaş Türk Sanatı'nda farklı anlamlar yüklenen çalışmalardaki nesne değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Nesne, Hazır Nesne, Türk Sanatında Nesne

**ABSTRACT**

**MASTER THESIS**

**THE RELATIONSHIP BETWEEN OBJECT AND MEANING IN 1950S**

**Ahmet DEMİR**

**Advisor: Prof. Mehmed KAVUKCU**

**2018, 104 pages**

**Jury: Prof. Mehmed KAVUKCU**

**Assoc. Prof. Ayça ALPER AKÇAY**

**Assoc. Prof. Dr. Raif KALYONCU**

The object, which is the basic material of the artist throughout the history of art, has been updated in different periods according to the styles of the artists. At the beginning of this thesis, the information about what object means is presented. With Renaissance, the object has begun to be used more freely by liberated artists. Following the Renaissance, religious, symbolic, emotional and many other aspects of the object used differently in the movements are discussed.

In the second part of the thesis, the process of evaluating ordinary daily materials starting with Dada as an art object is explained. Marchel Duchamp's conceptual evaluation of the use of "Ready Objects", which he has dealt with in different meanings, has been examined by examining the use of artists in their work. In the third part of the study which is made by evaluating object-meaning relation, the situation of the object in contemporary Turkish art is discussed. This chapter is explained under three subtitles; The object in miniature before 19<sup>th</sup> century, the object in painting art developed under western influence in the 20<sup>th</sup> century, and the object in the works that have different meanings in Contemporary Turkish Art.

**Keywords:** Object, Ready Object, Object in Turkish Art



**KISALTMALAR DİZİNİ**

- çev. : Çeviren  
s. : Sayfa  
t.ü.y.b. : Tuval üzerine yağlı boya  
v.b. : Ve benzeri



## RESİMLER DİZİNİ

<b>Resim 1.1.</b> Giotto, Ölü İsa'ya Ağıt, 1304-1303, Fresko, 200x185 cm, Padova Scrovegni Şapeli.....	6
<b>Resim 1.2.</b> Leonardo Da Vinci, Kayalıklar Bakiresi, 1483-1486, Ağaç Üzerine Yağlı Boya, 199x122, Paris Louvre Müzesi.....	8
<b>Resim 1.3.</b> Jan Van Eyck, Arnolfini Nişan Potresi, 1434, Ahşap Üstüne Reçineli Tempera, 82x60 cm, National Gallery, Londra.....	10
<b>Resim 1.4.</b> Bosch, Dünyevi Zevkleri Bahçesi, 1500-05, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 220x195x97 cm, Museo del Prado, İspanya.....	11
<b>Resim 1.5.</b> Michelangelo Merisi Da Caravaggio, Emmaus'ta Yemek, 1601, 139x195 cm, National Gallery, Londra.....	15
<b>Resim 1.6.</b> Pieter Claesz, Balıklı Ölüdoğa, 1647, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 64x82 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.....	16
<b>Resim 1.7.</b> Yüzülmüş Sığır, 1655, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 94x69 cm, Musée du Louvre, Paris.....	18
<b>Resim 1.8.</b> Merhaba Möysö Courbet, 1854, T.Ü.Y.B, 149x129 cm, Musée Fabre, Montpellier.....	21
<b>Resim 1.9.</b> Jean Francois Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, T.Ü.Y.B, 83.8x111 cm, Musée d'Orsay, Paris.....	22
<b>Resim 1.10.</b> Edouard Manet, "Kırda Kahvaltı", 1863, T.Ü.Y.B, 214 x 270 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	25
<b>Resim 1.11.</b> Claude Monet, "İzlenim: Gün Doğumu", 1872, T.Ü.Y.B, 48 x 643 cm, Musée Marnottan, Paris.....	26
<b>Resim 1.12.</b> Paul Cezanne, Sainte- Victoire Dağı ve Büyük Çam Ağacı, 1882, T.Ü.Y.B, 67x 92.5 cm, The Coultauld Gallery, Londra, Birleşik krallık.....	29
<b>Resim 1.13.</b> Cezanne, Meyve Tabaklı Natürmort, 1880, T.Ü.Y.B, 46x 55 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....	30

- Resim 1.14.** Henri Matisse, “La Desserte” ( Yemek sonrası), 1908, T.Ü.Y.B, 180x220 cm, Hermitaj, St Petersburg.....32
- Resim 1.15.** Pablo Picasso, Les Demoiselles d’Avignon (Avignonlu Kızlar), 1907, T.Ü.Y.B, 244x234 cm, Museum Of Modern Art, New York, ABD.....34
- Resim 1.16.** Georges Braque, Gitar Çalan Adam, 1911-1912, T.Ü.Y.B, 116x81 cm, Museum Of Modern Art, New York, ABD.....35
- Resim 1.17.** Georges Braque, Masa Üstünde Natürmort: “Gillette”, 1914, Karakalem, Hamur, Kağıt ve Guaj, 48x62 cm, Musée National d’Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa.....36
- Resim 1.18.** Vladimir Tatlin, III.Enternasyonal İçin Anıt, Ahşap Maket, 1919-1921.....39
- Resim 2.1.** Marcel Duchamp, La Fontaine-Çeşme, 1917.....43
- Resim 2.2.** Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913.....44
- Resim 2.3.** Marcel Duchamp, “Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (Büyük Cam), 1915-1923, İki Cam Arasına Yağlıboya ve Kurşun Tel, 277x176 cm.....45
- Resim 2.4.** Kurt Schwitters, Merz Binası, Hanover’deki Binanın İçi, 1923-1936.....47
- Resim 2.5.** Kurt Schwitters, İsimli ( Merz Konstrüksiyonu), 1923, Panel Üzerine Karışık Malzeme, 74.3x60.3 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.....48
- Resim 2.6.** Salvador Dali, Belleğin Sürekliliği, 1931, T.Ü.Y.B, 24x33 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.....51
- Resim 2.7.** Salvador Dali, Bir Yüzün ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali, 1938,T.Ü.Y.B, 114.2x143.7 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.....52
- Resim 2.8.** Rene Magritte, Düşlerin Anahtarı, 350x533 cm.....54
- Resim 2.9.** Rene Magritte, Kişisel Değerler, 1952, T.Ü.Y.B, 80x100 cm.....55

- Resim 2.10.** Claes Oldenburg, Yer Burgeri, 1962, Yelken Bezi Kılıfı İçine Doldurulmuş Sünger ve Karton, 132x213 cm, Ontario Sanat Galerisi, Toronto, Kanada.....58
- Resim 2.11.** Claes Oldenburg, Tank Üzerine Çıkan Ruj, 1969, Çelik, Alüminyum, Dökme Reçine, Poliüretan Emaye İle Boyanmış, Yale Üniversitesi kampüsü, ABD.....59
- Resim 2.12.** Robert Rauschenberg, Yatak, 1955, Yorgan, Yastık Üzerine Uygulanmış Yağlıboya ve Ahşaplarla Desteklenmiş Levha Üzerine Konumlandırılmıştır.....61
- Resim 2.13.** Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959.....62
- Resim 2.14.** Donald Judd, İsimli, 1989, Bakır ve Kırmızı Pleksiglas, Özel koleksiyon.....65
- Resim 2.15.** Carl Andre, Yontulmamış Bloklar, 1975.....66
- Resim 3.1.** Nakkaş Osman, Gökbilimciler. 16. Yüzyılın İkinci Yarısı, Kağıt Üzerine Opak Pigmentli Renkli Boya, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, İstanbul.....69
- Resim 3.2.** Nakkaş Osman, Surname-i Hümayun ( Pehlivanlar Güreşirken).....70
- Resim 3.3.** Levni, Surname-i Vehbi'den, Haliçte Gösteri.....71
- Resim 3.4.** Şeker Ahmet Paşa, Manolya ve Meyvalar.....74
- Resim 3.5.** Şeker Ahmet Paşa, Natürmort.....75
- Resim 3.6.** Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, 1906, T.Ü.Y.B, 222x 122 cm, Pera Müzesi, İstanbul.....77
- Resim 3.7.** Osman Hamdi Bey, Silah Taciri, 1908, T.Ü.Y.B, 175x130 cm.....78
- Resim 3.8.** Süleyman Seyyid Bey, Kavunlar ve İncirler, 1897, T.Ü.Y.B, 43x60 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....79
- Resim 3.9.** İbrahim Çallı, Avluda Oturanlar, 1913, T.Ü.Y.B.....81

<b>Resim 3.10.</b> Namık İsmail, Son Mermi, 1917, T.Ü.Y.B, 144x204 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	82
<b>Resim 3.11.</b> Zeki Kocamemi, Genç Kadın, 1946.....	84
<b>Resim 3.12.</b> Nurullah Berk, İskambil Kağıtlı Natürmort, 1933, T.Ü.Y.B, 60x80 cm, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi.....	85
<b>Resim 3.13.</b> Turgut Zaim, Yörükler Köyü.....	86
<b>Resim 3.14.</b> Nuri İyem, Nalbant, 1944, t.ü.y.b, 316x325 cm, Nuri İyem Koleksiyonu.....	87
<b>Resim 3.15.</b> Hamit Görele, Görünüm- Peyzaj, 250x164 cm.....	89
<b>Resim 3.16.</b> Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 881x659cm, Huma Kabakçı Koleksiyonu.....	89
<b>Resim 3.17.</b> Adnan Çoker, Açık Simetri 2, 1975-1988, Tuval Üzerine Akrilik, 720x541 cm.....	90
<b>Resim 3.18.</b> Hale Tenger, Bu Gibi İnsanları Bilirim, Gaz Maskesi, Paspas, Su, Demir Kafes ve Demir, 1992, 540x360 cm.....	91
<b>Resim 3.19.</b> Şükrü Aysan, Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale, 1979, Yerleştirme, Kilyos, İstanbul.....	92
<b>Resim 3.20.</b> Cengiz Çekil, Şeyler, 1998, Yerleştirme, Rampa Gallery, İstanbul.....	93

## ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, ilk olarak nesne ve nesnenin anlam ilişkileri üzerine farklı biçimde anlamlar yükleyen sanatçıların yapıtlarından bahsedilmiştir. Ayrıca Batı Sanat'ı tarihinde oluşan akımlar, nesnenin kullanımı üzerine nasıl ele alındığı ile ilgili açıklamanın yanı sıra Türk Sanatı'nda da aynı şekilde nesnenin kullanımı, dönemler arasında nasıl ele alındığını açıklığa kavuşturmayı amaçlamaktadır.

Tez çalışmamın yürütülmesinde bana destek olan ve araştırmam süresince beni yönlendiren tez danışmanım sayın Prof. Mehmed KAVUKCU'ya sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca desteklerini esirgemeyen Arş. Görv. Hatice DOĞAN'a ve her zaman bana güven duygusunu veren, yanımda olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

**Erzurum 2018**

**Ahmet DEMİR**

## GİRİŞ

Tabiatımızda zaman ve uzamda gerçek nitelikte var olduğunu gösteren dünyanın güneş etrafında dönmesi, karın yağması ve atomun parçacıkları vb. şeyler birer nesne olarak ele alınabilir. Gene gerçeklikte ifade edildiği zaman tarihsel-toplumsal bir varlık olarak görünen, insanın etkinlikleri ve kurduğu tüm ilişkileri, sanat, bilim, felsefe, piskoloji vb. alanlarda elde ettiği ürünleri ve bütün bunların tarihini nesne olarak kullanılabilir. İnsanoğlu bütün sözü edilenler ile kendi duyu, düşünme ya da bu nesnelere duyu aracılığıyla ilişki kurduğu anda, onları kendilerine nesne olarak ele almış bulunurlar. Etrafımızda varolanların nesneleşmesi için, onlarla bağ kurulması gerekmektedir. Çünkü varolan nesnelere ancak bir kısmını algılayabiliyoruz. Tabiatta varolan nesnelere kendi duyu organlarımız, tecrübelerimizle ulaşabildiğimiz kadar, aynı zamanda algı deneyimlerimizde belirli sınırların da olduğu gerçeği nitelendirmektedir (Yetişen, 2009: 33,34). Dolayısıyla genel anlamda nesne; düşünme, algılama, farkına varma, analiz etme ve tasarlama aracılığıyla var olan ve varlığını gösteren her şeydir. Bu bağlamda sanat tarihi sürecinde nesne; dönemler arasında, bölgeden bölgeye, sanatçıdan sanatçıya, kültürden kültüre, toplumun yaşayışı ve hatta refah düzeyinin gelişimi gibi bir çok farklı etkenler altında kalarak yeni kavramları bünyesinde barındırmaya başlamıştır. Örneğin, Rönesans öncesi resim sanatında nesnelere, dini, mitoloji kavramları içerisinde simgesel anlam ifade edebilen konular ele alınırken, Rönesans'la beraber bireyin özgürleşme hareketi sonucunda nesnelere sanatçılar tarafından bireyselleştirilmiştir. Realizmde toplumun gerçek değerleri ele alınmıştır. 19. yüzyılda sanayi ve endüstri çağının getirdiği yeniliklerle toplumu değiştirdiği kadar sanat ve sanatçıyı da değiştirmiş ve farklı anlam içerisinde nesnelere, sanayi ve fabrika ürünleri olarak ele alınmıştır. Sanatçılar, yeni çıkan bu nesnelere ile farklı bağ kurmuşlar ve nesneye kendi anlamlarının ve işlevlerinin dışında farklı anlamlar yüklemişlerdir.

20. yüzyılda Dada hareketinin ortaya çıkmasıyla resim sanatında bütün dengeler değişim göstermiştir. Dada hareketi, var olan toplum düzenine ve sanattaki estetik anlayışına karşı çıkarak yeni bir tavır sergilemiştir. Dada hareketinde özellikle Duchamp'ın günlük "Hazır Nesneyi" bir sanat nesnesi olarak değerlendirmesi, resim sanatı sürecine yeni bir boyut kazandırmıştır. Dada

hareketinden önceki resim sanatında nesnelere, akademik kural içerisinde; düzenli, kurallı bir perspektif anlayış, ışık- gölge ve yüzeyde iki boyutlu gibi anlamlar içerisinde değerlendirilirken Duchamp ile beraber, bütün geleneksel değerlerin dışında, sanatçılar nesnelere, hazır nesnelere olarak gerçek mekanda üç boyutlu olarak farklı anlamlar içerisinde ilişkilendirerek değerlendirmişlerdir. Bununla beraber hazır nesnenin kullanılmaya başlanması, Dada hareketi sonrasında birçok sanat hareketi ve sanatçıyı da etkilemiştir. Günlük sıradan herhangi bir nesnenin kendi işlevinden sıyrılarak birer sanat nesnesi haline dönüşmesi durumu, resim sanatında sanatçıların yeni bir süreci başlatmasına öncülük etmiştir. Dada hareketi ile başlayan bu anlayış, Sürrealizm, Pop Art, Minimalizm gibi akımlarda da farklı anlayış içerisinde değerlendirilerek hazır nesne anlamını derinleştirmiştir.

Amerika’da tüketim toplumunun popülerliğini artırdığı 1950’li yıllarda günlük malzemeler, çokça tüketilen ürünler, nesnelere kullanımında da etkisini göstermiştir. Bu bağlamda toplumsal olaylara ve durumlara karşı her zaman duyarlı olan sanatçılar ise günlük popülerlik kazanan nesnelere karşı hem sanat nesnesi olarak ele almışlar hem de topluma bir göndermede bulunarak nesne ve anlam ilişkisi içerisinde her sanatçı farklı değerlendirmiştir.

Türk resim sanatında nesnenin ele alınışı minyatürle birlikte iki boyutlu olarak değerlendirilirken 18. yüzyılın ilk yarısı ile beraber batıya yönelik siyasi, sosyal ve kültürel yönelimler yeni görüşlerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bunun sonucu olarak iki boyutluluktan çıkan nesne üç boyutlu değerlendirme sürecine girmiştir. Toplumda sanatçının yaşam koşullarına göre şekillenen nesne, Çağdaş Türk sanatında Batı Sanatı etkisi ile şekillenerek gelişmeye başlamıştır. Bedri Rahmi Eyyüboğlu ve Turgut Zaim ile beraber nesne, yöresel ve geleneksel olarak değerlendirilmiştir. Böylelikle toplumun yaşam koşulları gelişim gösterildikçe nesnenin kullanımı da farklı anlamlar içerisinde değerlendirilecektir.



## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **KAVRAM OLARAK NESNE**

Nesne Türkçe sözlükte ‘Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi, maddesi olan her türlü cansız varlık, şey, obje’ olarak tanımlamaktadır (TDK,2011). İnsan çevreyle diyaloga ve iletişime girdiği andan itibaren kendisinin de içinde bulunduğu nesnelere çevrili bir dünyanın kapılarını aralamıştır aslında. Bu dünyada, kişinin ihtiyaç duyduğu şeylere karşılık gelen bir araba, mağazada aldığı bir kıyafet veya bir kol saati vb. şeylerle karşılaşması kaçınılmazdır. Bu karşılaşma anında etrafında bulunan bu nesnelere, her bir insan için farklı anlamlar, farklı çağrışımlar yapması, nesnenin bu anlamda kişiye, mekana, zamana, kültüre göre işlevselik açısından değişebileceğini kanıtlar niteliktedir (Ünay, 2015, s. 2).

Resim sanatında nesne kavramı ise, tarihin ilk çağlarında mağara duvarlarına yapılan resimler, doğaya üstün gelmek ve iletişim kurmak amacıyla, nesnelere salt yararlılık açısından ele alınmıştır. Aynı zamanda bunu takip eden süreçlerde Antik Yunan, Roma dönemlerine gelindiğinde nesne kavramını tamamen dinin, mitolojinin sembollerini kullanarak, kilise ve din adamların Tevrat ve İncil’den alınan bir takım bölümlerle nesneyi araç olarak kullanılmıştır. Burada insanlar, bilim adamları, sanatçılar kendi özgürlüklerinde bağımsız olmayıp din adamların dediği kavramlar üzerinde nesneyi; ölüm, mitoloji ve tarihsel anlayışı gibi benzer temalar üzerinden Hristiyan dinini yayma amacıyla din adamlarına hizmet etmişlerdir (Mant, 2014, s. 114).

#### **1.1. RÖNESANS 'TA NESNE**

Rönesans, Avrupa’da bilim, sanat ve felsefe alanındaki gelişmelerle yaşanan kültürel değişimlerin ve insanlığın “ Yeniden Doğuş “unu işaret eder. 15 yy’ın ilk çeyreğinde İtalya’nın Floransa kentinde ortaya çıktığı kabul edilir. Ayrıca olağanüstü kültür olayının etkileri aynı yüzyılın son yılına kadar tüm İtalya’ya yayılmış olarak bulunuyordu. Böylece bu akımda en büyük başarılar, 16 yy’ın ilk yarısında Roma’da, sanat olaylarının yaşandığı yer olan Floransa’da etkisini göstermeye başlamıştır (Conti, 1997, s. 3).

Rönesans'ın ilk dönemlerinde ticaretin etkin rol oynadığı Floransa; sanatın merkezi olarak önem kazanırken, daha sonraki süreçte ise insan kavramı üzerine gidildiği için bu önem Romaya geçmiştir. Bu dönemde resimlerde hümanist etkiler, Leonardo'nun çalışmalarındaki insan anatomisi üzerine yaptığı çizimler varlığını göstermiştir. Ayrıca bu dönemde Raffaello, "Atina Okulu" adlı çalışmasında; sanatçı burada yeni dekoratif desen anlayışından faydalanarak, geleneksel, klasik tarzdaki kalıntıların yanında hayal gücünü de birleştirerek büyük bir çalışma elde etmiştir (Farthing, 2014, s. 174-175).

Tarihte nesne kavramı, birçok değişiklikle varlığını sürdürmüştür. Bununla beraber Rönesans'ta da nesne anlayışı sanatçıların dinin, kilisenin etkisinden çıkarak kendi başlarında bir sorgulamayla özgür, kendinden emin bir şekilde bu döneme birtakım yenilikler getirerek, nesne kavramını daha farklı bir boyuta taşımışlardır.

Rönesans'la başlayan bireyin özgürleşme hareketi, düşünce tarihinde olduğu gibi sanat alanında da görülmektedir. Sanatçılar konularını ve düşüncelerini aktarmasına yardımcı olacak nesnelere kendileri seçebilmektedir. Perspektifin uygulaması ve yüzeylere yapılan resimlere üç boyutlu gerçek görünümün yansımaları ile nesnelere gerçek görünüme kavuşmaktadır (Mant, 2014, s. 114).

Rönesans, 14. yüzyıl ile başlayıp 15. yüzyıl ve 16. yüzyılda zirve yaparak resim sanatında etkisini göstermiştir. Rönesans'ın ilk dönemlerinde en çok görünen sanatçı Giotto, resim sanatına getirdiği yeni ilkeler, ondan sonra gelen sanatçıları da etkilemiştir. Bu sanatçılar Michelangelo, Leonardo Da Vinci, Tiziano, Brueghel, Albertcht Dürer vb. sanatçılar söylenebilir. Rönesans'ın ilk dönemlerinde sanatçıların nesneye yaklaşımı perspektif, matematik ve bilimsel ilkerin ön planda olduğu bu dönemde nesnenin üç boyutlu etkisini iki boyutluya göstermek için bir takım ilkeler benimsemişlerdir. Bu ilkelerde özellikle nesnelere çizgisellik ön planda olup perspektifle beraber bir boyut kazanırdı. Sanatçılar bu nesneyi belli kontur çizgilerle bir sınır içinde belirtirlerdir. Nesnelere perspektif çizimi, nesnelere arasında uzak yakın ilişkisini göstermektedir. Nesnelere parçadan bir bütün oluşturmaktadır (Sesigür, 2011, s. 27).

Resim sanatının önceki süreçlerden farklı tekniği ile nesnelere üzerinde sfumato etkisini kullanan Leonardo Da Vinci Rönesans'ın önde gelen

sanatçılarındandır. Sanatçı, nesnelere üzerindeki sert kenar konturlarını kendine özgü bir tarz yaratarak nesnelere yumuşak etki bırakmıştır. Rönesans'ın son dönemlerinde de sanatçılar özgürlük alanlarını daha da genişleterek çalışmalarında nesnelere üzerinde farklı etkiler bırakmışlardır (Sesigür, 2011, s. 27).

Birçok alanda olan gelişmelerin yanında sanatta da; her yerde aynı zamanda, aynı şekilde gelişme göstermezler. Toplumsal benzerliklerin aynı olmasına rağmen Avrupa'nın kuzeyinde 15. ve 16. yüzyılda İtalyan Rönesans'ıyla kıyaslanabilecek bir hızla sanatsal değişimler yaşanır (Sesigür, 2011, s. 29).

“Kuzey Avrupalı ressamlar, matematiksel formüllerden çok sezgilerine güvenerek çalışmalar ve Van Eyck'in öncüsü olduğu yağlı boya tekniğinde kaydedilen gelişmelerden yararlanmışlardır (Farthing, 2014, s. 183).” Van Eyck tempera tekniğini de resimlerinde uygulamıştır. Nesnelere daha canlı, parlak ve gerçekçi resmetmiş, resimlerinde zengin kumaşlar kullanmıştır. Bunun yanı sıra resimlerde perspektif etkisi için aynayı kullanarak mekanda nesnelere üzerinde uzaklık yakınlık ilişkisini daha da derinleştirmiştir (Farthing, 2014, s. 185).

### **1.1.1. Giotto Di Bondone (1267-1337)**

Floransa Okulu'nun en güçlü temsilcisi olan Giotto, resmi Bizansın ve Ortaçağın sembolik değerlerinden kurtarmıştır. Bu yüzden resim sanatında Rönesans'ın ön hazırlayıcısı olarak kabul edilebilir. Sanatçı Bizansın resim sanatının biçimlerinde geleneksel hale gelen sert, keskin kontur çizgilerin yerine, biçimde kontürlerin yumuşadığı, nesneye hacim kazandırma anlayışına belirgin olduğu doğalcı bir üsluba yöneldiğini görülmektedir. Sanatçının resimleri dönemin modern resim anlayışı gibi görünmesindeki amacı, resimlerinde perspektif ve anatomik çizimlere yönelmesinden kaynaklanmıştır. Aynı zamanda resme mekan anlayışını getiren ilk sanatçılardandır. Böylece Sanatçı, resimde arka fon görevi üstlenen yıldızın etkisini kırarak, yerine manzara, doğa görünümlü gibi kompozisyonlar yerleştirmiştir (Şentürk, 2012, s. 181).

Giotto her ne kadar dinsel konulara bağlı kalsa da sanatçı kendine özgü vurgulamış olduğu değerlerden geri adım atmamıştır. Bu yüzden sanatını dinin

etkisinden uzaklaştırarak insan kavramının değer kazandığı duruma yönelmiştir. Yani, sanatı dünyevileştirmiştir (Eroğlu, 2007, s. 227). “Giotto’nun gelenekten uzaklaşan modern tavrı; perspektif, mekân, anatomi, hacim, psikolojik anlatım gibi değerlerle çağının yeni sanat anlayışını belirlediği gibi kendinden sonraki dönemin estetik beğenisinin şekillenmesinde etkili olmuştur (Şentürk, 2012, s. 182).”



Resim 1.1. Giotto, Ölü İsa'ya Ağıt, 1304-1303, Fresko, 200x185 cm, Padova Scrovegni Şapeli

Giotto, “Ölü İsa'ya Ağıt” adlı çalışmasında İsa'nın çarmıhtan indirilişindeki hüznün “an”ı resmetmektedir. Buradaki hüznün ifadesi, figürlerin yüzlerindeki görünümün yanında resmin üst kısmında da meleklerin yüzlerine yansımaktadır. Sanatçı, melek yüzlerindeki mimikleri insan özelliklerine benzetmiştir. Ayrıca resmin sağ üst köşedeki ağaç nesnesinin kurumuş dalları; resimde ölümü, hüznü ve acıyı iyice pekiştirmiştir. Figürlerin başlarındaki “hale” kutsal ailelerdeki kişileri simgeler. Sanatçı'nın hocası Cimabue'nin çizimlerindeki aşırı simetri ve denge anlayışına karşılık Sanatçı, resimde daha dağınık bir ortam yaratmıştır. Resmin arka fonundaki mavilik, resmin bir mekan içinde olduğunu göstermektedir. Ancak mekan vurgusu, Giotto'dan önceki resimlerde altın yaldızlı sarı renk kullanılarak gösteriliyordu. Renklerdeki mavilik, figürler, figürlerin arkasındaki resmi ikiye bölen bir kayanın olması, figürlerin farklı bakış açılarıyla farklı yerlerde durması

ve resmin üst kısmındaki melek figürlerin boyutu öndeki figürlere göre küçük olması, resme bir uzam derinlik kazandırarak perspektif etkisini vurgulamıştır. Böylece resim sanatında Giotto'nun resimlerinde kendine özgü resim anlayışı aynı zamanda modern resmin de temellerini atmış olur. (Eroğlu, 2007, s. 232).

### **1.1.2. Leonardo Da Vinci (1452-1519)**

“Leonardo, Rönesans'ı hem bilimde hemde sanatta doruğa ulaştırmış olan İtalyan mimar, mühendis, bilim insanı, matematikçi, müzisyen, heykeltıraş ve ressamdır.”(Şentürk, 2012, s. 192). Sanatçı çalışmalarında en çok ışık-gölge sorgulamasına gitmiştir. Resimde bulunan figürler ile mekan arasındaki geçişlerde ışık-gölge etkilerinde sert ışığın, rengin şiddetini düşürmek için sfumato tekniğiyle objeleri yumuşatmıştır. Sfumato tekniğiyle resmindeki uzam etkisini de daha da derinleştirmiştir. Figürlerin dış görünümüne verdiği çabayı aynı zamanda figürlerin iç sorgulamalarına yaşantı ve duygusunun da içerisindeki özünü bulma gayretine girmiştir (Şentürk, 2012, s. 192).

15. Yüzyılda yüksek rönesansın temsilcisi olan Sandro Boticelli (1446-1510)'nin resimlerindeki çizgisel, zerafet etkisinden sonra, Leonardo Da Vinci'nin geliştirdiği özel bir üslupla çizgileri renklerle eriterek ve ışık-gölge ile resim sanatında çığır açmıştır. Leonardo Da Vinci'den önceki resim anlayışında nesnelere, çizgisellik etkisi renkten daha öndeydi. Ancak Leonardo'nun resim sanatında sfumato tekniğini bulmasıyla nesnelere, çizgilerin renk ile erimesiyle beraber resimde, uzak ve yakınlığın arasında ilişkisiyle mekanda bir derinlik, sonsuz bir bütünlük sağlanmıştır. Ayrıca sanatçının kompozisyonunda ölçülü uyumlu bir dengenin içine girer. Resmin içinde önemsiz, anlamsız ayrıntılar yoktur. Her bir nesnenin anlamı ve bu anlam içinde uyum vardır (Buchholz, 2005).



Resim 1.2. Leonardo Da Vinci, Kayalıklar Bakiresi, 1483-1486, Ağaç Üzerine Yağlı Boya, 199x122, Paris Louvre Muzesi.

Sanatçının “Kayalıklar Bakiresi” adlı çalışmasında yakın plan içerisinde kapalı kompozisyona gitmiştir. Meryem, resmin ortasında bulunması, kol hareketleri ve başının eğik duruşu ile klasik resimlerinde üçgen pramit’i hatırlatmaktadır. Resimde yoğun bir nesne dizilimi vardır. Ancak göz, resmin ortasında duran figürlere götürmektedir. Burada figür hareketlerinde Meryem’in sağ kolundaki pelerin düşüşü, içinde buldukları mağara gibi barınak, koruyucu anlamı içerisinde figürleri korumaktadır. Figürlerin üzerine düşen sıcak ışık etkileri, biçimin üç boyutluluğunu göstermiştir. Aksine mağaranın dışında bulunan göğün buzlu görünümüne de zıtlık göstermiştir. Ayrıca figürlerin arkasında kayalıkların sert yapısı ile Meryem’in yüzündeki yumuşak ifade arasında zıtlık göze çarpmaktadır. Bununla beraber figürlerin başındaki kutsal hale’nin etkisi vurgulanmamıştır. Yani

sanatçı buradaki kutsal aileyi normal insanlarla eşdeğer kılmıştır (Eroğlu, 2007, s. 193,194).

“Çizgiden çok açık-koyu ve lekenin ağırlıklı olarak ön plana çıktığı resimde, sanatçının teknik ustalığıyla ortaya çıkan form anlayışı, derinlik ve hacim etkilerinde doğalcı bir anlatım olarak ifade bulunuyor (Şentürk, 2012, s. 83).” Dolayısıyla Figürlerdeki ışık gölge etkisi klasiklerde olduğu gibi geçişlerde bir sert ayırım göstermemektedir. Resmin içinde bulunan nesnelere hiçbirinde özentisiz bir durum görülmemektedir. Bütün hepsi bir uyum içerisinde görülmektedir. Nesnelere renk geçişlerinin yumuşak ifadesi, çalışmanın bütünündeki masumiyet, şefkat, etkisi ışık- gölge ile vurgulanmıştır.

### **1.1.3. Jan Van Eyck (1389-1441)**

“15. yüzyılın Flaman Okulu temsilcisi, Belçikalı sanatçı Jan Van Eyck, Masaccio'nun İtalyan resim sanatının gelişmesinde oynadığı rolü, Flaman resim sanatının gelişmesinde üstlenmiştir (Şentürk, 2012, s. 185).” Sanatçının yağlı boyadaki tempera tekniği ile resimde ulaşılmayan bir gerçeklik elde etmiştir ve nesnelere gerçeklik görünümünü, Floransa sanat anlayışından daha gerçekçi bir görünüm elde etmiştir. Ayrıca sanatçının resimlerinde doğalcı ve detay etkisini kompozisyonla beraber titizliğini göstermektedir. Resimlerinde özellikle zengin, parlak kumaşlar ön plana çıkmaktadır (Şentürk, 2012, s. 186).

...Onun güneyli çağdaşları, Brunellschi çevresinin Floransa'lı ressamı, bir tabloda doğayı hemen hemen bilimsel denilebilecek bir doğrulukta benimsemeye olanak sağlayan bir yöntem geliştirmişlerdi. Perspektif çizgilerin çatısıyla işe başlıyorlar; anatomi ve perspektif kısaltım yasaları üzerindeki bilgileriyle insan vücudunu kuruyorlardı. Van Eyck bunun tam tersi olan bir yolu seçti. Tüm resmi görünen dünyanın bir aynası gibi oluncaya dek, sabırla ve ayrıntı üzerine ayrıntı ekliyerek, doğanın bir hayalini (yanılsamasını) oluşturdu (Gombrich, 2013, s. 240).





fanstatik bir anlatımda olmasıdır. Özellikle dini temaları işleyerek, gerçek yaşamla ilişkili hal getirip, eleştirel bir üslupla yansıtmıştır. Bosch, “insan çaresiz olduğu durumlarda kendini güçsüz hissettiğinde gerçek dünyada ya da öbür dünya ile bazı sahnelerle kendini yorumlar” diye ifade eder. Resimlerindeki bilinçaltı dünyasındaki fantastik sahnelerde hareketli figür biçimi ve renk seçimi aynı zamanda ifadeci anlatımı destekler niteliktedir (Şentürk, 2012, s. 187).



Resim 1.4. Bosch, Dünyevi Zevkleri Bahçesi, 1500-05, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 220x195x97 cm, Museo del Prado, İspanya.

Bulduğumuz dünyanın gerçek yaşantısında somut değerler ile öteki dünyadan soyut kavramların bir kısmı gerçek, bir kısmının hayal dünyasında olan nesnelere ilişki içerisindeki sorgulamalarla şekillenen Bosch’un “Dünyevi Zevkleri Bahçesi” adlı çalışmasında; öykücü, eleştirel bir dille kendine özgü bir anlatıma gitmiştir. Panelde sahnelenen figürler, hayvanlar ve yaratıklar gibi nesnelere, sanatçının bilinçaltında oluşan şekillerdir. Resimdeki nesnelere ve figürler mekanda üst üste, arka arkaya dizilmiş şekliyle bir perspektif oluşturmuştur (Şentürk, 2012, s. 114-115). Bununla beraber resmin bütününde kullanılan nesnelere her birinde ayrı ayrı anlamlar vardır. Ancak burada en çok göze çarpan nokta ise nesnelere fantastik etkileridir. Bu etkilerle sanatçı, orta panelde yer alan çıplak figürler, havuzlar ve çilek vb. nesnelere; cinselliği, olgunluğu, şehveti eğlenceyi temsil eder iken resmin sol panelinde ise; cehennemde işlenen cezalara karşılık kullakları kesen devasa makas ve resmin ön tarafında bulunan hayali bir yaratık gibi nesnelere korku, dehşet ve bir uyarı niteliğinde mesajlar verilmiştir. Böylelikle bu resim

izleyiciye gerçeküstü bir anlatım ifade etmiştir. Bu yüzden Bosch'un yaptığı bu çalışma kendisinden daha sonra gelen Sürrealist sanatçılara da öncülük etmiştir.

Triptik, üç sahneden oluşmaktadır: Solda cennet; sağda cehennem ve aralarında dünyevi zevkler bahçesi. Kanat paneller kapatıldığında, dış panelde Tanrı'yı ve dünyanın yaratılışını temsil eden bir grizay( gri ve kahverengi tonlarının kullanıldığı monokrom bir resim) görülür. Soldaki panelde Tanrı Havva'yı yaratırken gösterilmektedir. Manzara, bir günahın diğerine yol açmasıyla ilerleyen doğal sürekliliği ima edercesine, orta panele doğru devamlılık sergilemektedir. Bu ana panel, insanoğlunu bir dizi "dünyevi zevk" ile oyalanır halde betimler. Paneldeki çoğu detay masum uğraşları gösterirken diğerleri erotiktir (Farthing, 2014, s. 188).

## 1.2. BAROK DÖNEM SANATI'NDA NESNE

17. yüzyıl başında, 18. Yüzyılın son çeyreğine kadar geçen süreçte Avrupa Sanatı'nda hakimiyetini sürdüren Barok Sanatı her şeyden önce Roma ve Papalık etkisinde gelişen karşıt-reform hareketinin etkisiyle ortaya çıkmıştır (Beksaç, 1995, s. 56).

Rönesans'ta bilimin ön plana çıkmasıyla sarsıntıya uğrayan Katolik kilisenin hakimiyeti, 16. Yüzyılın sonlarına doğru tekrar bu değerlerin yüceltilmesi ve eski gücünü kazanması çabalarıyla geri gelmiştir. Fransa'da 14. Louis'nin mutlakiyetçi yönetim sistemi ve İspanya'nın öncülüğü yaptığı Katolik inancın tekrar canlanması çabaları toplum tarihine reform karşıtı olarak adlandırılan bu değişimleri başlatan en önemli sebeplerdir (Şentürk, 2012, s. 127-128).

Rönesans sanatçıların resimlerinde doğaya açılmalarında, doğada bulunan nesnelere gerçeğini yansıtmalarının peşindeyken, barok sanatçıları nesnelere, daha çok duygularla yansıtmışlardır. Rönesans'ta resmin kompozisyonunda simetri, çizgisellik, disiplin ve denge, figürlerde durgun yüz ifadesi ve nesnelere kapalı kompozisyon düzeni içerisinde gösterimi varken, Barok'ta diyagonal yapılar, gölgellik, hareketlilik, açık kompozisyon içerisindeki nesnelere belli kalıplar ve kurullarla değil özgür bir şekilde resmin içerisinde gezebilmektedir (Şentürk, 2012, s. 128).

Çizgiselden gölgesele gelişmenin, uzay içindeki nesnelere dokunma duyumuna göre kavranışından, sadece gözün izlenimlerine güvenmeyi öğrenmiş bir görüşe geçme demek olduğu meydana çıkmaktadır. Başka bir deyimle bu, elle tutulabilenden, sadece optik görünüş uğruna vazgeçmek demektir ( Sevil, 2008, s. 78).

Barok resminde kurgu anlayışı, Rönesans'ın akılcı, bilimsel, kompozisyonda geometri anlayışına karşılık, Barok dönem resmi ,duygunun ön planda olduğu hareketli diyagonal bir etkiyle dağınık nesnelere açık kompozisyona bırakmıştır. Resimdeki mekan anlayışı gerçek mekanla bütünleşerek izleyiciyi de resime çekebilmek ve izleyiciyi düşündürmektedir. Bu yüzden nesnelere üzerine düşen ışık- gölge ile bazı nesnelere ışıkla göstererek bazılarını ise gölgede bırakarak izleyicinin tamamlamasını öngörmektedir (Şentürk, 2012, s. 129).

Acıma, üzüntü, heyecan, hırs gibi yoğun duygular içerisinde şekillenen Barok, eserlerinde din, mitolojik kompozisyonlar ile birlikte, din dışı, günlük hayata dair herhangi bir konuyu da ele almışlardır. Rönesans resim anlayışında olan geometrik formlar, keskin kontur çizgileri ve dengeli simetri anlayışını, resimlerini renkler, ışıklar ve yüzeyde özgür bir sonsuzluğa götüren bir derinlik etkisine bırakmaktadır ve aynı zamanda boyayı bol bir şekilde kullanarak doku etkisini de yaratmaktadırlar (Beksaç, 1995, s. 56).

Barok resminde en çok üstünde durulan nokta ışık ve gölgedir. Bu etkiyi Caravaggio, Rembrandt vb. sanatçıların resimlerinde görebilmekteyiz. Sanatçılar, Rönesans resimlerindeki gibi ışık, resmin formunu, hacmini belirtmek için değil, nesnelere vurgu yaptığı nokta üzerine, ışık ile vererek , nesnenin kalan kısmını ise gölgesel bir etki içine bırakmışlardır.

“Barok sanatın en önemli yönü neyin resmedildiği değil nasıl resmedildiğiydi. Işık bütün resim düzeyinde ölçüde dağılmayıp parçalar halinde düşerdi. Parlak yoğun ışık altındaki ayrıntılar ile koyu gölgeli yerler karşılıklı olarak yerleştirilirdi ( Sevil, 2008, s. 77).”

Barok akımına ilk öncü olan yüksek Rönesans sanatçılarından Michelangelo'nun desenleri ve çizimleri ve Tintoretto'nun resimlerindeki ışık etkileri, Barok'un habercisi olarak değerlendirilebilir. Ancak Roma'da bu akımın en önemli temsilcisi Caravaggio'dur. 17. yüzyılın başlarında ortaya çıkan yeni

değişim etkisinin ilk yeri İtalya olmuştur. Ayrıca Fransa, İspanya ve Hollanda vb. ülkelerde de bu değişimin etkisinde kalmışlardır. İspanyada en önemli temsilcilik görevine üstlenen Velasquez; Flandre ve Avrupa resmin öncüsü Rubens'tir. Fransa'da George de La Tour'dır. Hollanda'da Rembrand ve Vermeer, Baroğun önemli temsilcilerindedirler ( Sevil, 2008, s. 77).

“Barok resim sanatın ilk İtalyan temsilcisi Caravaggio (1565-1610, Karavaco, Michelangelo Merisi)' dur. Bu sanatçı geleneksel klasik resim sanatına karşı yeni bir estetik anlayış ve uygulama getirmiştir (Kınay, 1993, s. 84).”

### **1.2.1. Michelangelo Merisi Da Caravaggio (1571/73-1610)**

“İtalyan ressam Caravaggio, güçlü ışık-gölge zıtlıklarıyla betimlediği kompozisyonlarında kullandığı dramatik anlatımla ön plana çıkarak barok üslubun önemli isimleri arasında yer alır (Şentürk, 2012, s. 194).” Caravaggio'nun ilk dönemde yaptığı resimleri, hocası Tiziano'nun renk anlayışını benimsemiştir. Sonrasında, sanatçının olgunluk döneminde ise, kendine özgü üslup özellikleriyle hem çağdaş ressamı hem de gelecek kuşaklara derin bir iz bırakmıştır. Kendine ait üslubunda günlük yaşamda kullanılan nesnelerin yanında din konuları işlediği resimlerinde sıradan insanları ele almıştır. Bu nedenle din adamlarından saldırgan tavırlar, kilisenin sipariş ettiği resimleri geri çevirmesine neden olmuştur. Kendine özgün üslubu ile Caravaggioculuk ekolünün doğmasına neden olmuştur. Resimlerindeki gerilim duygusu, dramatik anlatım tarzını, çarpıcı ışık-gölge içerisinde bırakmıştır. Konuya özgün mekan anlayışını, karanlık bir etki içinde vurguladığı nesnelere veya hareketliliği ön plana çıkarmaktadır (Şentürk, 2012, s. 194,195).



Resim 1.5. Michelangelo Merisi Da Caravaggio, Emmaus'ta Yemek, 1601, 139x195 cm, National Gallery, Londra.

Caravaggio'nun "Emmaus'ta Yemek" adlı çalışmasında, İsa figürünü Rönesanstaki gibi dinsel anlamda kalıplaşmış ilahi şekliyle değil, normal sıradan İtalyan halkından biri olarak göstermiştir. Sanatçı, resmin ortasında yer alan İsa figürünü sakalsız, genç bir yüz şeklini göstermiştir. Resimde ışık gölgeyi gerçekçi bir anlatım içinde vererek resimde yer alan figür ve nesnelere üzerine bu gerçekçiliği derinleştirmektedir. Bu etkiyi gösterirken de sanatçı, Rönesansta olan ışık, simetri, geometrik üçgen anlayışı, çizgisellik, kapalı kompozisyon gibi etkilerin dışına çıkarak, nesnelere ışık gölgeyi kontrast etkiyle zıtlıklı, hacimsellik, gölgesellik ve açık kompozisyonlarla nesnelere adeta derinlik içerisinde yüzebilmektedirler. Işığı hakim olduğu yer üzerinde nesnelere etkileyciliği vurgulanarak izleyiciyi oraya çekebilmektedir (Tüzün, 2004, s. 79, 80).

Resmin ortasında sakalsız İsa figürünün dikkati masada duran meyvelere toplanmaktadır. Yanında ayakta duran figür havarilerle beraber konuya her ne kadar alakasız da olsa resmin içinde bir kontrast yaratarak gölgesinin bıraktığı etki İsa figürün baş kısmında bir etki yaratmıştır. Burada asıl verilmek istenen mesaj natüremort nesnelere aracılığıyla iletmektedir (Rynck, 2016, s. 220,221). "Çürük elmalar ve günü geçmiş incirler "İlk Günah"ı sembolize ederken nar, İsa'nın dirilişinin çok iyi bilinen simgesidir –günah karşısında kazandığı zaferin simgesi. Meyveler önceden, Antik Çağ'da baharın ve bereketin simgesi olarak kullanılıyordu (Rynck, 2016, s. 221)."

### 1.2.2. Pieter Claesz (1597-1660)

Barokta birçok sanatçının yaptığı ölüdoğa nesnelere aynı şekilde bu konuyu farklı bir biçimde sunan, Belçika'lı Pieter Claesz (1597-1660) ölüdoğa ressamı olarak bilinir. Çalışmaların ilk dönemlerinde parlak renkler hakim iken daha sonra soft renkleri seçmiştir. Resimlerdeki zerafet ön plandadır. Ancak onun için önemli olan nesnelere üzerine düşen ışık etkilerini birebir resmetmektir. (Meral, 2007, s. 52)



Resim 1.6. Pieter Claesz, Balıklı Ölüdoğa, 1647, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 64x82 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Pieter Claesz'in "Balıklı Ölüdoğa" adlı resmi bir kahvaltıda olan nesnelere izleyiciye sunmaktadır. Masada cansız nesnelere, hareketsiz doğa anlamı olarak şekillenirler. Resmin arka fonunda pastel renkler hakimdir. Kahvaltı malzemelerinde cam bardakta şarap, soyulmuş limon, ekmek, balık nesnelere resmedilmiştir. Sanatçının resimde gösterdiği nesnelere birçok anlamının olmasının yanında asıl önemli olan sanatçının bu resimde bize verdiği mesajı baktığımızda, resimde zengin bir ailenin kahvaltı masasındaki bolluğun etkisini, doğada bulunan canlı varlıkların cansız olarak göstererek hayatın gelip geçici olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca limon kabuğunun kuru olması ise insanın bu hayattan yaşlanacağını dile getirmektedir (Meral, 2007, s. 53). "Pieter resmini kurgularken tüm duyularıyla kendini konuya odaklar ve izleyicileri etkileyen ışık efektleriyle, değişik türde objelerin dokularını da işe katarak, onlara sembolik anlamlar yükler ve bizlere sunar (Meral, 2007, s. 53)."

Barok resimde birçok sanatçı tarafında işlenen ölüdoğalarda sanatçıların nesnelere semboller şeklinde göstererek yaşadığımız dünyanın geçici olduğunu nesnelere üzerinden ifade etmişlerdir. Nesnelere farklı türden olup onun üzerine düşen ışık etkilerinde bir arayış söz konusudur. Örneğin mat bir nesne üzerine gelen ışık ile parlak nesne üzerine gelen ışığın etkisi gösterilmektedir. Ayrıca sanatçı, tüm bu nesnelere anlam ifadesi, canlı-cansız, mat-parlak vb. zıtlık ilişkiler kurarak ışık etkisi içinde nasıl oluştuğunu bir bütün içerisinde resmetmektedir.

### **1.2.3. Rembrant Harmenszoon Van Rijn (1606-1669)**

Barok sanatın temsilcisi olan Hollanda'lı ressam, ışık-gölgeyi en iyi kullanan ressam olarak bilinir. Barok resminde ışık-gölge ile resimlerini doruk noktaya taşıyarak dönemin önemli ressamlarından olmuştur. Yaşadığı dönemde kilisenin etkisinin dışında kendine özgü bir üslupla resimlerinde sarı ve kahverenginin hakim olduğu tonlarla daha az renk kullanarak, resimlerinde öncelikle renk ön planda değil, onun için ışık-gölgenin resimde nasıl gösterdiği (Şentürk, 2012, s. 197). "Işık ve gölge kullanımda kendisine özgü bir tarzı olan sanatçı koyu ve gölgeli tonlarıyla Caravaggio tarafından ortaya koyulan anlayışın bir devamı ve gelişimini temsil eden üslubuyla tanınmaktadır. Işık ve renk ustası olan Rembrandt'ın sanatı esasında ruhsallığı ön plana çıkartan ve insan psikolojisine ışık tutan anlayışın ürünüdür (Beksaç, 1995, s. 66)."

Resimlerinde ruhsallığı ön plana çıkartarak, resimde kullandığı nesnelere veya herhangi bir figürün dış güzelliğini resmetmek değil, figürün iç sorgulamalarındaki duygunun önemini kalın katmanlar halinde boyalarla resmetmektedir. Yani duygunun, tinsellere kişilere dramatik şekilde verdiği izleri doğru bir şekilde yansıttığı sürece resim onun için değerlidir. Resimde ışık ve gölge onun için ayrılmaz bir ikilidir. Resimlerinde gölgede kalan nesnelere keder, hüznü gösterir. Resim içerisinde gelen ışık nesnenin rengini değiştirerek, sarı bir ışık içerisinde nesnelere ruhani bir etki bırakmaktadır. Ayrıca resimde koyu bir fon üzerine açık, parlak bir etkiyi ya da parlak açık bir yerin üstüne koyu ton içerisinde kontrast bir etki içerisinde nesnelere göstermektedir (Hasanoğlu, 1996, s. 55-67).



Resim 1.7. Yüzülmüş Sığır, 1655, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 94x69 cm, Musée du Louvre, Paris.

Rembrandt'ın resimlerindeki ışık gölge etkileri Caravaggio'nun resimlerikinin bir devamı niteliktedir. Sanatçı burada yüzülmüş sığır nesnesini resim sanatı sürecinde “İsa'nın Çarmıha Gerilimi” adlı resimlere benzer bir şekilde konu olarak ele almıştır. Yüzülmüş sığır nesnesinde dış görünümündeki güzeliği vurgulamamaktadır. Sanatçı için bir hayvanın iç organlarındaki değinmek istediği yeri, ışık etkisiyle göstererek geride kalan kısmı gölge içinde bırakmıştır. Ayrıca resimdeki renk kahverengi kırmızı sarı renk hakimdir. Sığırın yüzülmüş eti bir katliam etkisini uyandırmaktadır. Resmin arkasında duran kadının kıyafetindeki kırmızı etki resmi bir bütün içerisinde ele almıştır.

“Rönesans'ın ana konusu insan figürüdür. Ancak “Barok” döneminde Rembrandt böyle bir konuyu ele alarak bu dönem konularına çığır açmıştır (Hasanoğlu, 1996, s. 77).”

Rembrandt'ın yeni üslup anlayışına kadar gelmeden, önceki Rönesans veya Barok resimlerindeki dinsel konulu figürler, natürmortlar, çiçekli resimlerin yanına bu resmi yan yana getirdiğimizde sanatçı burada önceki resim anlayışından farklı bir nesneyi güçlü ışık etkiler içerisinde bırakmıştır. Kendi tarzında işlemiş olduğu ışık gölge etkileriyle izleyici ilk resme baktığında, resimde kullandığı nesne mi önemli yoksa resimdeki ışığı ayırt etmekten zorluk çıkarabilir. Ancak sanatçının kaygısı önceki potre resimlerinde de olduğu gibi ışık veya nesnenin dış görünüşü değildir. Onun için bunlar birer araçtır. Oysaki sanatçının vurgulamak istediği



potrelerinde vermiş olduğu içsel duygu ifadelerini aynı şekilde bir et parçası üzerinde de sorgulamaktır (Hasanoğlu, 1996, s. 77).

### 1.3. REALİZM ( GERÇEKÇİLİK)'DE NESNE

Barok'tan sonra barok resim anlayışına tepki olarak çıkan Neoklasikler, ve ardından Romantizm sanatçıların özgün anlayışı, resimlerindeki duygunun, hayalin ön planda olduğu döneme karşılık 19. Yüzyılın ikinci yarısında “Realizm akımı” ortaya çıkmıştır. Resimlerinde duygu ve hayalin olmadığı gerçekçi resimleri ele almışlardır. Ayrıca Realizm'in ortaya çıkmasına neden olan başka sebepler de vardır. Özellikle 18. Yüzyılda ortaya çıkan bir takım olaylar resim sanatında da değişimlere sebep olmuştur. Örneğin Avrupa'da 1789' da Fransız İhtilali ve Sanayi Devrim reformları, toplumu birçok yönde etkilemiştir. Bu etkiler de kapitalizm, toplumun teknolojiye ayak uyduramaması, köyden kente göçlerle yaşanan nüfus sıkıntıları vb. unsurların etkisiyle toplumda değişimler yaşanmıştır. Bu değişimlerin savunucusu olan realist sanatçılar, toplumunda yoksulluk, sefalet işçilik hakları vb. konular ile gerçekçi biçimde seslerini resimlerinde göstermişlerdir. Realist sanatçıların ana ilkesi somut olan gerçek nesnelere kendi hayal ve duygu dünyasını göstermediği gerçekçi resimler yapmaktır.

Courbet'in önderliğinde gelişen Gerçeklik akımı, toplumsal yaşam ve ideolojik akımlardan etkilenen; gündelik hayat, insan ve doğa arasındaki mücadele eden görüntülere yer veren bir anlayışla varlığını sürdürmüş ve sanatın birçok alanında etkisini göstermiştir. Resim sanatında Jean François Millet (1814-1875), Honore Daumier (1808-1879) bu akımın en önemli temsilcileri arasındadır ( Kınalı, 2017, s. 4, 5).

Resim sanatı tarihinde Realizm kavramı, her ne kadar 19. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmışsa da bu akımdan önceki süreçte resimlerinde gerçekçilik etkilerini resimlerinde vurgulayan bir takım sanatçılar vardır. Bu sanatçılar barok resminde rol gösteren İtalyan ressam Caravaggio (1571-1610), İspanya'da Diego Velazques (1599-1660), ve Francisco di Goya (1746-1828), vb. sanatçılar kendi yaşamış olduğu dönemde toplumun gerçek yönlerini yansıtan eserler ortaya çıkarmışlardır ( Kınalı, 2017, s. 5).

Bu dönemde Barbizon Okulu, realistler için büyük öneme sahiptir. Fransa'nın Barbizon köyünde sanatçılar atölyenin dışına çıkarak doğada gerçek resimler yapmışlardır. Burada Romantik ressamların kendilerine özgü duygu ve düşüncelerindeki aşırılığın, öznel tutumun yerine, Realistler nesnel bir yaklaşımın içinde olmuşlardır. Böylece Realist sanatçıların bu nesnel tutumunda günlük işçilerin fakir kişilerin ya da tarlada ekmeğin peşinde olan toplumdaki insanları resimlerinde birer nesne olarak almışlardır. Kendi hayal dünyaları içindeki renk anlayışlarıyla değil, gerçekte olan renk etkileriyle somut bir yaklaşımla, nesnelere olduğu gibi resmetmişlerdir ( Bozkurt, 2014, s. 11).

(...) 1840-1842 yılları arasında Fransız düşünürü Auguste Comte'nin geliştirdiği pozitivist felsefenin doğuşunda da deney bilimlerinin son yıllardaki gelişmelerinin büyük etkisi olmuştur. Pozitivist felsefe dayanağını gerçekte arar. Realistler de ilerlemeye, gelişmeye inanıyor ve yapıtlarına nesnel bir bakışla yaklaşarak gerçeği olduğu gibi yansıtıyorlardı. Bu dönemde emekçinin zanaatçının yerini almasıyla iş ve işçilik temaları dinsel ve edebi konuların yerini almıştır (İnankur, 1997: 53 aktaran Bozkurt, 2014, s. 10).

### **1.3. 1. Gustave Courbet (1819-1877)**

Gerçekçi resmin gerçek kurucusu Gustave Courbet (1819-1877) resim tarihinin en önemli ressamlarından biridir. Tamamen gerçekçi görüntülere yönelen sanatçının renkçi anlayışı Empresyonizme giden yolda önemli bir merhale teşkil ettiği gibi, olağan görüntülere yapıtlarında yer vermesi de bu hususta önem taşımaktadır (Beksaç, 1995, s. 89).

Courbet Realizmi şöyle açıklamaktadır: “Sadece gördüğümü resimliyorum. Demek ki melek resmi yapmayacağım. Bugüne kadar hiç melek görmedim (Krausse, 2005, s. 67).” Bu dönemde Courbet gibi realist ressamlar görmedikleri bir şeyi resmetmiyorlar. Etrafında bulunan, gerçekte yer alan nesnelere doğada nasıl görünüyorsa öylece resmetmişlerdir. Realist ressamlar için doğada bulunan nesnelere dış görüntüsündeki çirkinlik önemli değildir. Courbet'de resimlerinde nesnelere seçiminde çirkinlik veya güzellik gibi kavramlara gitmemiştir. Onun için resimdeki nesnelere gerçeklik görüntüsünün izlenimi önemlidir. Bu yüzden resimlerdeki nesnenin üzerine düşen ışık ve renk görüntüsü gerçekte olan renklerdir ve kendi idealinde seçtiği renkler değildir.



Resim 1.8. Merhaba Möysö Courbet, 1854, T.Ü.Y.B, 149x129 cm, Musée Fabre, Montpellier.

Courbet'in "Merhaba Möysö Courbet" adlı çalışmasında, sanatçı normalde sıradan bir günde, kendi sırtında bulunan resim malzemeleri ile kırsal bir mekana çıkarken dostunun ona selam vermesindeki anı resmetmiştir. Sanatçı, resimdeki nesnelerin dış güzel görünümüyle değil doğal gerçekliğiyle resmetmiştir. Bununla beraber resimdeki renk anlayışında doğal bir etkiyle gerçekçiliğini korumaktadır. Resmin önünde çiçek ve arkadaki nesnelerle resimde bir kır havası yaratmaktadır. Böylece izleyici bu resimde sanatçının duygusu olmadan, bu dönemde ön planda işçi hakları, kır yaşamının değişen bu kapitalist anlayışın toplumdaki tepkilerini, sanatçının nasıl resmettiğini kolaylıkla görebilmektedir (Bozkurt, 2014, s. 10). "Kızıl saçlı Bruyas, elindeki şapkasıyla kendisini selamlarken dimdik durmakta, ancak gözlerini alçak gönüllülükle aşağı indirmektedir. Arkasında bulunan uşağı Calas saygıyla eğilir. Ressamın varlığının saygı uyandırmadığı tek figür Bruyas'ın köpeğidir ( Farthing, 2007, s. 416)."

### 1.3. 2. Jean Francois Millet (1814-1875)

Fransadan Barbizon köyüne yerleşen Fransız ressam Millet, açık havada resimler yaparak resimlerinde doğada bulunan köylülerin yaşam koşullarını, tarlada çalışan işçilerin veya sıradan nesnelere resmetmiştir. Ancak sanatçı böyle resimler yaparken ideolojik olmayan gerçekliğin bir yolunu benimsemiştir. Ayrıca resimlerinde güzellik ve figürlerin zarıflığı ikinci plandadır. Sanatçı için önemli olan konunun gerçekliğidir.



Resim 1.9. Jean Francois Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, T.Ü.Y.B, 83.8x111 cm, Musée d'Orsay, Paris

Realist ressam, duygu ve hayalin içinde olmadığı tamamen nesnel bir yaklaşımla doğada gerçekte bulunan nesnelere, köy yaşamı vb. konular üzerine çalışmalarında en iyi kullanan Millet, “Başak Toplayan Kadınlar” adlı çalışmasında köyde tarladan çalışan üç kadının gerçekteki anının resmetmiştir. Resimdeki figürlerin dış güzeliğindeki zerafeti değil yapmış oldukları eylemi ön plana almıştır. Resimde özel olarak bir poz etkisi verilmemiş normalde sıradan bir hareket etkisi verilmiştir. Ayrıca figürlerin eğilmiş duruşu işlerini yapmadaki ciddiyetleri ve elbiselerinin kaba bir şekilde verilmesi, kalın elleri toplumsal yaşam şartlarının gerçekçiliğini bir mesaj olarak iletmektedir ( Bozkurt, 2014, s. 14).

“Burada ne dramatik bir olay betimleniyor ne de güldürücü bir öykü. Sadece, hasat sırasında tarlada çalışan üç kişi görülüyor. Bu insanlar ne çok güzel, ne de çok zarif. Bu resimde idealleştirilmiş bir kır manzarası yok. Köylü kadınlar ağır ve yavaştan çalışıyorlar (Gombrich, 2013, s. 508).”

Resimde figürlerin başındaki şapkaların renkli görünümü ile tarlanın altın renginde sarı parlak bir renk ile zıtlık bir etki yaratmıştır. Ayrıca resmin sağ arka tarafta at üzerinde duran tarlanın sahibi, öndeki figürlere uzaktan izlemektedir. Ancak sanatçı bu nesneyi uzak ve flu bir şekilde resimde ikinci plana atarak işçilerin yaptığı eylemin gerçeklik boyutunu öne çıkartmıştır. Resimdeki nesnelere tamamen köy hayatının, işçinin yaşam şartlarını resmetmiştir. Böylece bu resimdeki nesnelere

kişisel, öznel bir etkinin dışında, nesnel bir ifadeyle, izleyiciye normal, sıradan bir yaşantının görüntüsünü sunmuştur.

#### **1.4. EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)'DE NESNE**

“İzlenimcilik akımı, Paris’te 1874 yılının ünlü fotoğrafçı Nadar (1820-1910) Capucines Bulvarı’ndaki stüdyosunda “Adsız Sanatçılar Birliği” adı altında bir araya gelen otuz sanatçının resmi Salon’a alternatif olarak düzenledikleri sergide ortaya çıkmıştır (Antmen, 2010, s. 21).” Empresyonizm akımı, akademik bir kuralcı olan, Neoklasik, Rönesans üslup anlayışı, kurallı ve tam düzenli bir desen anlayışından hatta biçimden yoksunluğunu da belirtir. Sanatçılar, karanlık koyu renk tonlara karşılık daha aydınlık açık ve parlak renk tonlarını tercih etmişlerdir. Resimde perspektif etkisi, Rönesans’ta ortaya çıkan bilimsel perspektifin yerine çizgisel, renkle elde edilen derinlik etkisini gösteren hava perspektifi kullanılmıştır (Antmen, 2010, s. 21,22).

Empresyonistler, ışık ve renk ustası olarak bilinir. Resimlerindeki ışık ve renk anlayışı, resimde akademik bilginin dışına çıkarak kendi kişisel izlenimleri ile gördükleri nesneyi resmederler. Bu nesnelerin üzerine düşen ışığın etkisini verebilmeleri için atölyelerin dışına çıkarak, doğada açık bir mekânı tercih etmişlerdir. Buradaki ışık artık sanatçılar için araç olmaktan çıkıp amaç haline gelmiştir (Uzunoğlu, 2014, s. 11).

Empresyonistler güçlü ve keskin kontrastlarıyla ışık gölge etkisini kullanmaktan vazgeçtiler ve birbirlerine yakın renk tonlarını kullandılar. Ayrıca sanatçılar önceden düşündükleri tasarladıkları alanı değil, o an nesne veya alanı nasıl görünüyorsa öyle resmetmişlerdir. Örneğin, eğer toprağın renginde kahverenginin yanında mor, yeşil, sarı vb. renkler varsa onları da resmediyorlardı (Sérullaz, 1998, s. 15,16).

Geçmişten günümüze kadar ışık anlayışında farklılıklar olmuştur. Empresyonistlerden önceki resim sanatı tarihinde ışık, nesnenin üç boyutluluk özelliğini göstermek için bir araç olarak kullanılmıştır. Rönesans’ta ışık, nesnenin bütününde yayılır iken Barok’ta bir bütünlük içerisinde resimde sadece odaklandığı nesne üzerine ışık kullanılmış ve geride kalanı ise karanlık içerisinde bırakılmıştır.

Caravaggio ve Rembrand'ın resimleri, Barokta ışık anlayışına örnektirler. Ancak Empresyonizm'de ışık tamamen akademi kurallarının dışında, resimde amaç olarak kullanılmıştır. Empresyonistlerde ışık açık havada bulunan ışıktır. Işık etkisini sanatçılar sadece doğadaki resimlerde değil, bunun yanında kalabalık figürler üzerinde de ışığın çarpıcı özelliklerinden yararlanmışlardır (Bozoğlan, 2014, s. 46,47).

Renk resimde ışık etkisi gibi birçok dönemde farklılık göstermiştir. Empresyonizmden önceki resim sanatında renk etkisi nesnedeki renk nasıl ise onu öylece gösteriyorlardı. Örneğin bir elma kırmızı olarak belirtilmişse kırmızı olarak bu rengi kontur çizgilerle belirli akademik kurallar içerisinde çizerlerdi. Bu etki Empresyonistlere gelince sanatçılar, artık renk bilinen bir kural dışında doğada ışığın etkisiyle birçok renk çeşitlerin gösterdiğini ve ışık ile kırmızı elmanın üzerine düşen; sarı, turuncu ve mor gibi renkleri de yansıtmışlardır (Bozoğlan, 2014, s. 49).

“Empresyonistler resimlerde nesnelere gölgesini zıt renklerle ifade ettiler. Empresyonizm, klasik desen anlayışına karşı bir tavırla, nesnelere sahip oldukları kavramlarından sıyrarak, gözlem gücünün ön plana çıktığı, duymalara dayalı yeni bir sanatsal anlatım diliydi (Ayaydın, 2015:91).” Resim sanatı tarihinde Rönesans, Barok resimlerindeki nesne anlayışına baktığımızda, nesnenin bir mitolojik, dinsel veya başka anlamlar içinde bir görevi vardı. Özellikle Baroktaki natüremortlarında nesnelere birer anlam ifadesi vardı. Bununla beraber, Neoklasikte, hatta Realizmde de nesnenin bir anlamı vardı. Ancak bu dönemde fotoğrafın icadı resim sanatında bir durgunluk yaratmıştır. Empresyonistlerde buna karşılık doğada resim yaparak bir fotoğraf makinesinin yaptığını yaparak anlık izlenimleri gösteren resimler yapmışlardır.

#### **1.4.1. Edouard Manet ( 1832-1883)**

Empresyonizm ve aynı zamanda modern sanatına öncülük eden Manet, akademik anlayışın dışında, Empresyonizm'e yönelerek kendi kişisel görüşlerinde resim yapan sanatçılardan biridir. Bu yüzden bu dönemde en çok tepki alan kişidir. Manet Empresyonizm'e yönelmeden önce Thomas Couture'in atölyesinde onun öğrencisi olmuştur. Ancak Couture'nin sanat anlayışı ile

anlaşmazlıklar yaşanması yüzünden çok geçmeden atölyesinden ayrılmıştır. Manet daha sonra Raffaello, Giorgione, Tiziano ve Goya gibi sanatçıları örnek almıştır. Manet sonraki süreçlerde bunlarla da yetinmeyip yeni arayışlar içine girmiştir. Bu arayışlarla doğayı, başkalarına göre değil kendi görüş açısına göre ele almıştır (Haznedar, 2015, s. 16).



Resim 1.10. Edouard Manet, “Kırda Kahvaltı” , 1863, T.Ü.Y.B, 214 x 270 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Manet, klasik biçimde resimleri reddetmesine rağmen, 1863’te “Kırda Kahvaltı” adlı çalışmasında, hala klasik biçimlerin etkisini göstermiştir. Bu resimde keskin koyulukta kontür çizgiler, natürmort nesnelere klasik biçimde etkisini sürdürmektedir. Resimde birçok zıt etkiler bulunmaktadır. Bunun en bariz örneklerinden birisi, avukat kimliğini taşıyan iki giyinik adamın yanında rahat pozisyonda çıplak figürün olması, birçok eleştirelere maruz kalmıştır. Bunun yanı sıra figürler ve yanında duran natürmort, ağaç etkilerini akademik bir anlayışla çizer iken, bunun devamında arkada kalan ağaçları, empresyonist etkilerle resmetmesi bir zıtlık oluşturmanın yanında resime bir derinlik etkisi de vermiştir (Haznedar, 2015, s. 17). Ayrıca sanatçı nesnelere ele alırken geleneksel kompozisyon ve perspektif anlayışına da karşı olduğunu göstermiştir. Arkada duran figür ve yanındaki kayığa göre boyutu oldukça büyük göstermesi, bu anlayışa bir örnektir.

Manet, tablonun arka planında bulunan ağaçları Barbizon ekolünü hissettirecek şekilde resmetmiştir. Tablonun sol alt köşesinde bulunan meyve ve piknik malzemelerinden oluşturulan natürmort, akademik geleneğe bir göndermedir. Sağ tarafta bulunan erkek figürünün duruşu karşısındaki erkek figürü ile diyalog içerisinde olduğu göstermektedir (Haznedar, 2015, s. 17).

#### 1.4. 2. Claude Monet (1840-1926)

Monet empresyonist grubun lideriydi. Eğilimlerini Manet'den çok farklı idi. Resim kuralları ve bilgilerinden nefret eder, kendi görsel duygu ve yeteneklerini bütün kuralların üzerinde tutardı. Doğrudan doğruya doğadan hareket etme ilkesini benimsemişti. Monet ışık sorunu üstüne dikkatle eğiliyor, ışığın figüre ve manzaraya bütünlüğünü sağlayan tek değer olduğuna inanıyordu (Tansuğ, 2014, s. 231).

Monet resimlerinde ışık etkisini sıkı bir gözlemle izledi. Bu ışıkla açık havada gözlemediği gökyüzü, deniz, yağmur, kar vb. alanlara ışığın ne şekilde düştüğünü keşfetti. Aynı zamanda gözlemediği bu alanlarda gölgenin kahverengi tonlarla değil, daha açık renklerle ve bu renklerin değişik ışık etkilerin içinde olduğunu kanıtladı. Böylece resimleri daha yumuşak bir etki bıraktı (Tansuğ, 2014, s. 232). Ayrıca sanatçı, resmin içinde bulunan nesnenin biçimiyle uğraşmadan, gün içinde nesnelere değişen ışık etkilerindeki izlenimleri yansıtmıştır. Böylelikle, “Gün Doğumu” adlı resimde ilk kez uygulandı (Haznedar, 2015, s. 18).



Resim 1.11. Claude Monet, “İzlenim: Gün Doğumu”, 1872, T.Ü.Y.B, 48 x 643 cm, Musée Marnottan, Paris.

Monet Empresyonizm sanat anlayışında en çok etkisini gösteren “Gün Doğumu” adlı çalışmasıyla Empresyonizm’e damgasını vuran sanatçılardan olmuştur. Monet’in yaptığı resimler, Empresyonist üslubu açısından dönemin en çok



eleştirilen resimleri olmuştur. Çalışmalarında renkleri uygulaması, özentisiz ve biçimsiz olarak algılanmıştır (Haznedar, 2015, s. 18).

Kuzey Fransa'da Le Havre limanında sabahın erken vaktinde güneşin doğuşundaki anlık etkileri tuvale yansıtan Monet, değişen renk değişimlerdeki anı gözlemleyerek kendi bakış açısıyla, tek oturuşta resmi bitirmiştir. Fırça darbelerini tek tek ayrıntılı bir şekilde resmin yüzeyine pürüzsüz bir etkiyi ortaya çıkarmak yerine, boya tüplerden olduğu gibi çıkartarak kullanmıştır. Ayrıca resminde mavilik ve turunculuk etkisi resmin bir biçimini oluşturmadan, resimde ışık ve rengin zaman içindeki anlık değişimlerini bir bütün olarak resmetmiştir (Uzunoğlu, 2014, s.14, 15).

Resmin içinde nesnelere nasıl oluştuğuna bakıldığında, nesnelere şekillerinde netliği göremeyebilir. Ancak sadece nesnelere birkaç fırça vuruşlarıyla bir etki içinde fark edilebilir. Sanatçı bu resimde klasik geleneğinde olan nesnelere kontur çizgilerle değil, resimde hareket halinde olan nesnelere anlık görünümündeki izlenimi, renklerde birbirine yakın tonları ile resmetmiştir. Yani biçimden çok doğada, ışığın nesne üzerinde nasıl şekillendiğinin anlık görünümü daha önde yer alır.

Post –Empresyonist sanatçılar naturalist ve Empresyonist etkilerden sıyrılarak canlı renkler, kalın tabakalar halinde uygulanmış boya, gerçek yaşamdan sahneler ve geometrik yapılara benzeyen dışavurumcu fırça darbeleri kullanmaya başlarlar. Cezanne, daha derine inerek doğanın temel geometrik düzenini analiz etmek amacıyla yüzeysel detayları resminden çıkarır (Farthing, 2014, s. 329).

### **1.4.3. Paul Cezanne (1839-1906)**

Aix-en-Provence Fransa'da varlıklı tüccar ailenin oğlu olan Cezanne, okula giderken Belediye Müzesi'ne bağlı olan Ecoledes Beaux Art'da resim kursuna devam etti. Ancak babasının isteği ile daha sonra 1859-1861 arasında hukuk okumaya başladı. Cezanne, empresyonizmin son dönemleri, neo empresyonizm ile kübizmin, hatta 20. Yüzyılın resim sanatına da öncülük etmiştir. Empresyonizm doğada bulunan nesnelere üzerine düşen ışığın ve ışıktaki oluşan farklı renklerin izlenimine giderken, Cezanne doğada bulunan nesnelere üzerine düşen ışık

etkilerin yanı sıra nesnelerin yapısıyla, nesnenin iç görünümünden dışa doğru şekillenen biçimin, hacmin yapısıyla sorgulamaya gitmiştir (Eroğlu, 2015, s. 70,71).

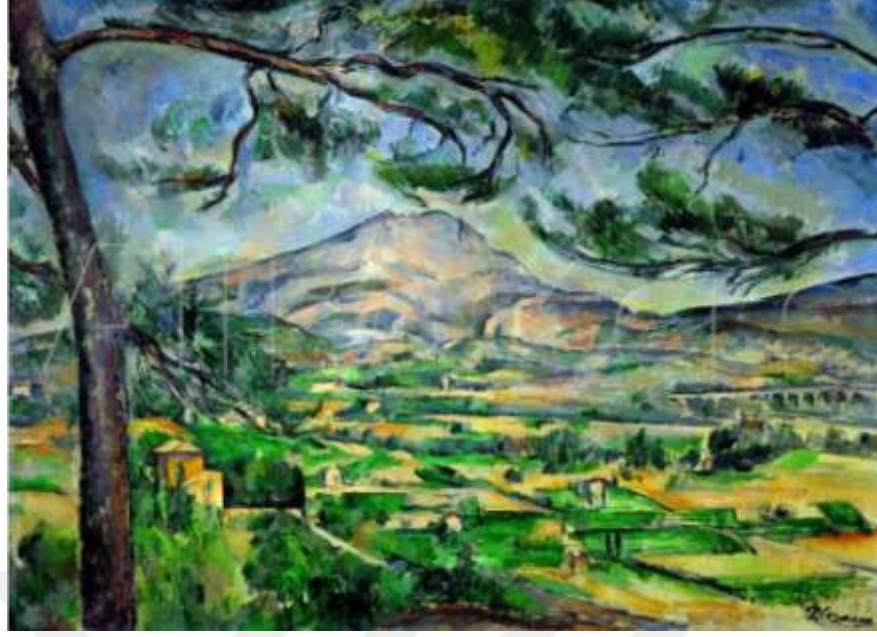
“Empresyonizm’de Monet’in giderek eriyen biçimlerini geometrik, yapılanmaya ulaştıran Cezanne’dır. Cezanne’da koni, silindir ve küpler nesnelerin özünü oluşturur. Klasik resim anlayışında ışık-gölge ile volüm verilirken, Cezanne geometrik planlarla sonuca gitmeye çalışmaktadır ( Kavukcu, 2006, s. 56).”

Doğada şekillenen nesnel görüntüleri kendi duyum algısıyla geometrik formlar geniş renk lekelerini bir araya getiren Cezanne, geleneksel form anlayışı içerisinde renk kullanımını reddederek kendi çıkarmış olduğu teknikle uygulama içerisinde olmuştur. Genellikle formlarda dinamik, hareketli bir anlayışın dışında daha statik bir görüntüyü benimsemiştir. Bu görüntüyle beraber doğada bulunan nesnelerin gerçek biçimlerin ayrıntısına girmeden yoğun bir soyutlamaya giden nesnenin özünde olan geometrik şekilleri renk ile ön plana çıkarmaktadır (Beksaç, 1995, s. 96). “Cezanne için önemli olan nesnenin olduğu gibi değil gözün algıladığı şekilde tuale aktarılmasıdır (Beksaç, 1995, s. 96).”

Cezanne resimlerinde doğada bulunan nesnel birer koni, silindir, kare olarak görmüştür. Sanatçı her ne kadar izlenimlerindeki objeler üzerine gelen ışık etkilerini aynı yansıtırsa da, nesnelerin kendi varlığı içinde kütlelilik etkisini kaybetmemiştir. Bu yüzden Cezanne’nin bu kütlelilik anlayışı, Kübizm akımının doğmasına öncülük etmiştir ( Uzunoğlu, 2014, s. 27).

“Cezanne’ın, nesnelerin formunu eksiksiz olarak verdiği gerçeği aslında önemli değildir, fakat önemli olan tek tek cisimlerin kimliğini yansıtmak isteği ve bunda başarılı olduğu, aynı zamanda onları yaratıcı gücüne göre düzenlediğidir (Eroğlu, 2015, s. 73).”

“Cezanne çalışmalarını gözlem ve hayali birleştirerek oluşturmaktadır. Eserlerinde derinliği kaldırıp katlama perspektif kullanarak objeleri biçimlerini kaybetmeden kullanmıştır ( Uzunoğlu, 2014, s. 27).”



Resim 1.12. Paul Cezanne, Sainte- Victoire Dağı ve Büyük Çam Ağacı, 1882, T.Ü.Y.B, 67x 92.5 cm, The Coultauld Gallery, Londra, Birleşik krallık

Resim sanatın tarihsel sürecinden Cezanne'e kadar hiç bu şekilde biçimlerin geometrik şekillere indirildiği manzara resmi yapan sanatçı görülmemiştir. Ancak Cezanne ile beraber, Cezanne'nin "Sainte Victoire Dağı" adlı çalışmasında doğada nesnelere üzerine gelen ışığı yansıtıran nesnenin küteselliğini kaybetmemiştir. Aksine nesnelere temel formunda, özünde şekillenen kare, silindir, küp olarak resmetmiştir. Bu şekillerin ayrıntısından çok, doğadaki nesnelere bir bütün içinde görmüştür. Özellikle buna örnek verirsek resim içinde ağacın dalları ve arkasında mavi renginde olan gökyüzünde bulut etkileri ile bir bütünlük içinde resme hareket etkisini vermiştir. Hemen onun arkasında duran dağ görüntüsü bulunmaktadır. Ancak bu formda dağın şekli sadece dağı gösterecek biçimde dış hat çizgileriyle resmedilmiştir. Sanatçının buradaki amacı dağı geometrik şekiller içinde en temel formunda vermektir. Ayrıca resimdeki manzara empresyonistler gibi anlık izlenimi yansıtmaktadır (Farthing, 2014, s. 332,333).

Güney Fransa'daki Sainte-Victoire dağının görüldüğü manzara, her ne kadar ışık içinde olsa da, küteselliğini kaybetmez. Resim kolay anlaşılabilir bir motif oluşturmanın yanı sıra, derinlik ve uzaklık izlenimini vermeyi de başarmıştır. Sanatçı, ortadaki su kemeri ve yolun yataylığını, ön plandaki evin ise dikeyliğini vurgulayarak bir düzen bir huzur duygusunu yaratmıştır (Gombrich, 2013, s. 540,541).

Bu resmin oluşturduğu geometrik şekillerin resim kompozisyonunda tam olarak yerini alması, aynı zamanda kübizm akımına öncülük etmesine neden olmuştur. Nesnelerin ayrıntılarına girmeden resmedilmesi soyut resmin habercisi olmuştur. Yine aynı şekilde resimdeki renklerin etkisi ve fırça vuruşlarıyla dışavurumculuk akımına öncülük etmiştir. Kısacası Cezanne ve onun resimleri 20. Yüzyılın temellerinin oluşmasına neden olmuştur.



Resim 1.13. Cezanne, Meyve Tabaklı Natürmort, 1880, T.Ü.Y.B, 46x 55 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

### 1.5. 20.YY SANATINDA NESNENİN ANLAYIŞI

20. yüzyıl resim sanatı, 19 yüzyılda empresyonizmin katkısıyla temelleri atılan bu dönem, resim sanatında en yoğun, hareketli bir dönem olduğu görülmektedir. “Sanat Tarihinin belki de en çok yoğun bir biçimde tezahür eden bütün sanat akımlarının tek ortak noktası hepsinin çağın hızlı yaşam biçimi ve hızla yükselen teknolojik seviyesiyle irtibatlı olarak yeni ifade biçimleri arayışında yarış halinde olmasıdır (Beksaç, 1995, s. 105).” Özellikle burada teknoloji, sanayi devrimi ve yeni reformların 19. yüzyılda etkin rol oynaması, bu döneme de yansımıştır. Yaşanan bütün bu yenilikler, resim sanatında da gelişim göstermiştir (Beksaç, 1995, s. 105).

20. yüzyıl’ın başlarında resim sanatına öncülük eden akım Fovizm akımıdır. “Fovizm, 20. Yüzyılın ilk ve 1905 ile 1907 arasında zirveye ulaşan en kısa süreli avangard akımıdır. Yüzyılın başında toplumsal ve teknolojik değişimler meydana

gelmiştir. Otomobil ve radyo gibi icatlar ile elektriğin yaygınlaşması insanların günlük yaşamlarını dönüştürmeye başlamıştır (Farthing, 2014, s. 370).”

Fovist ressamlar, doğada gerçekte bulunan renklerin dışında, kendi duygu ve düşüncelerinde seçtikleri renk anlayışıyla çığ, parlak renkleri kullanmışlardır. Fovistler renkleri, resmin yüzeyinde olsun veya derinlik etkisinde, ışık gölge etkilerinde olsun resimde vazgeçilmez ilke olarak sürekli vurgulamışlardır. Ayrıca resimlerinde düz, kaba olmayan sade bir etkiyle, izleyicinin duygusuna hitap edecek şekilde göze çarpan renkler kullanmışlardır.

Fovistler resimde derinlik etkisini yaratmak için renkleri, geleneksel ve akademik anlayışta nesnelerin formunda olan gölgelenme ve hacimsellik etkisiyle kullandıkları renk tonlamalarıyla değil, farklı renkleri yan yana getirerek, kendi başına bir ifade unsuru olan, ancak renk perspektifine de gidilmeden derinlik etkisini oluşturmuşlar ve nesnenin dış kontur çizgilerini renklerle belirtmişlerdir. Yani bu renk çizgisiyle bir deforme, süslemeci anlayışta vermişlerdir. Resimde nesnelerin formunu verirken, uzaklık yakınlık ilişkisinde geleneksel resim anlayışında olan “Valör tekniğini” kullanmamışlardır. Valör resmindeki nesnelerin uzaklık yakınlık ilişkisini belirtmek için renkleri siyah ya da beyaz renk ile karıştırarak farkı tonlarla işlerdir. Ancak Fovistler, boyayı kirletmemek için derinlik etkisinde kullanmamışlardır. Fovist resimlerde, önceki resim sanatında olan natürmort, manzara gibi konuları işlemişlerdir. Ayrıca bunların yanı sıra günlük hayata dair sıradan, basit bir konuyu da ele almışlardır (Ayaydın , 2016, s. 104,105) . Dolayısıyla Fovist resimlerde genel anlamda doğada gerçekte olan nesnenin kendi renginin dışında olan herhangi bir renk o nesnede olabilir. Yani mavi olan deniz pembe, veya mavi bir elma olabilir.

“Fauvistler’in en önemli ismi olan Henri Matisse (1869-1954) ise, resim tarihinin en büyük ustalarından biri olup, renkçi bir ressam olarak önem taşımaktadır. Geleneksel form, mekan ve ışık kullanımını bir tarafa bırakan Matisse kendi özgün üslubunu yaratmıştır (Beksaç, 1995, s. 108).” Sanatçı çalışmalarında nesnenin biçimi, varlığından ziyade nesnenin rengini vurgulamıştır. Ancak nesneyi renklendirirken de doğada gerçekliği olan renginin dışına çıkararak, kendi seçtiği herhangi bir rengi yansıtmaktadır.

“Matisse doğu halılarının ve kuzey Afrika manzaralarının renklerini inceledi ve modern tasarım anlayışına büyük etkisi olan bir üslup geliştirdi (Gombrich, 2013, s. 573).”



Resim 1.14. Henri Matisse, “La Desserte” ( Yemek sonrası), 1908, T.Ü.Y.B, 180x220 cm, Hermitaj, St Petersburg

Fovist resimlerin temelinde tuval yüzeyinde vazgeçilmez özelliklerinden olan kendi kişisel duygularındaki renk anlayışı ve akademik geleneği reddeden biçim anlayışı, Matisse'nin “La Desserte” ( Yemek sonrası) adlı çalışmasında izlenebilir. Resmin bütününe hakim olan kırmızı renk, resim yüzeyinde ne bir derinlik etkisi ne de nesnelerin üç boyutlu biçimindeki hacimsellik etkisi görülmemektedir. Resimde en bariz örneklerden birisi vazoda duran çiçek nesnesi, masadaki dekoratif süslemeler duvardaki vazo ile bir bütün halinde yüzeyde iki boyutlu etki ve kendine özgü renk anlayışıyla resmetmiştir. Bunun yanı sıra resmin içinde pencereden görünen manzaradaki ağaçlar, arkasında duran ev, masadaki nesnelerin hepsinde biçimi, ikinci plana atarak yerine rengi ön plana almaktadır.

“Duvar kağıdındaki ve masa örtüsündeki motiflerle masanın üstündeki nesnelere arasındaki etkileşim, tabloya hakim olan deseni oluşturmaktadır. İnsan figürüyle pencereden görülen manzara da, bu desenin bir parçası olmuştur (Gombrich, 2013, s. 573).”

“20. yüzyıl içinde doğan ve önemli ölçüde etkinlik kazanan bir akım olan Kübizm, Cezanne'in doğadaki her şeyin geometrik bir biçimle ifade edilebileceği fikrinden kaynak almaktadır (Beksaç, 1995, s. 116).”

Paris'te 1908'den itibaren İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) ile Fransız ressam Georges Braque'ın (1882-1963) öncülüğünde gelişen yeni bir sanat akımı, eleştirmen Louis Vauxcelles'in yazdığı bir yazı sonucu "Kubizm" olarak adlandırılmaya başlanmış, 1909'dan itibaren Bağımsızlar Salonu'nda, sonraki yıllarda da Sonbahar Salonu'nda Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956) ve Fernand Léger (1881-1955) gibi sanatçıların bu tarzda resimler sergilemesiyle yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Antmen, 2010, s. 45).

Kübizm, doğada bulunan nesnelere betimlemek için değil, nesnelere kavramsal boyutu üzerinde sorgulamaya gitmektir. Özellikle kübistler çalışmalarında nesnelere üç boyutlu biçimde resmedilmelerinden ziyade bir tuval yüzeyinde iki boyutluluğunu vurgulama ihtiyacı duymuşlardır. Aynı zamanda nesneyi tek bir açıdan göstermenin yanında nesnenin birçok açıdan çizerek, nesnenin dördüncü boyutunu da kavramışlardır (Antmen, 2010, s. 46).

Kübistler, klasik resim anlayışındaki form anlayışında tam tersi olarak, doğada gerçekte görünen somut nesnenin direkt şeklini çizmek değil, onların değişik biçimde bölünen parçalarındaki farklı açıları bir araya getirerek kendi düşündüğü biçimde bir bütün içerisinde resmetmişlerdir. Bunları da geometrik bir form içerisinde resim yüzeyinde iki boyutlu şekilde yansıtmışlardır (Bektaş, 1995, s. 116).

Kübist resimler, nesnelere bakış açısında Giotto'nun resimlerindeki tek bakış açısındaki anlayışı reddettiler. Nesnelere birçok bakış açısıyla resmettiler. Resimlerinde konuyu, geleneksel perspektifi, renk anlayışını ikinci plana atarak, biçimi ön plana aldılar. Bu biçimleri de Cezanne'nin savunduğu görüşte, nesnelere geometrik biçimlerle resmettiler (Ayaydın, 2016, s. 162). "Kübistler, nesnelere dış görünümünü değil, özünü, değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Nesnelere değişmeyen yanı duyularla algılanamazdı, ancak akılla kavranabilirdi (Sezer, 1993, s. 56)."

"Kübizmi etkileyen önemli olgularından biri de Afrika sanatıydı (Farthing, 2014, s. 389)." Afrika Sanatından etkilenen Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" adlı resminde, figürlerin yüzlerindeki mask etkisinde bu durum görülebilir.





Resim 1.15. Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon (Avignonlu Kızlar), 1907, t.ü.y.b, 244x234 cm, Museum Of Modern Art, New York, ABD.

Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" adlı çalışmasında, resim bir genelevdeki kadınları göstermektedir. Sanatçı, bu resmi yaptığında bu döneme kadar hiç böyle bir figürlerin çizimine alışık olmadıklarından dolayı birçok eleştirilere maruz kalmıştır. Eleştiriler, hem resimdeki işlenen konuya, hem de resmin içindeki biçimler eleştirildi. Buradaki biçimlerde keskin geometrik şekiller ve nesnelerin üzerindeki renk tonlarıyla nesnelerin biçimini farklı bir konuma getirmiştir. Resimdeki figürlerin yüzleri, sanatçının Afrika'daki gezisinden gördüğü masklardır. Ayrıca bu resim, Cezanne'nin "Nehirde Yıkananlar" adlı resminde figürlerin anıtsallık etkisiyle aynı şekiller görülmektedir. Resimdeki figürler ve nesnelere birçok bakış açısıyla resmedilmiştir. Resmin ön kısmında duran meyve nesnelerinin kesik biçimde resmetmesi, resmin içinde çıplak keskin biçimde duran figürlerle benzetmiştir (Farthing, 2014, s. 392).

Picasso, izlenimciler gibi renk ve ışık manipülasyonu yerine formları belirlemek için çizgileri kullanarak ve kasıtlı bir renk paletiyle çalışarak vurguladığı hacimsiz düzlemler yaratmıştır. Picasso'nun daha önceki yapıtlarıyla ve sanat tarihiyle bağı olmayan bu resim, 20. Yüzyıl sanatının çoğunda görülen "parçalama" yaklaşımının ve kolaj gibi yeni tekniklerin ön bildirim niteliğindedir (Farthing, 2014, s. 392).



“1908-1912 yıllarına rastlayan ve “Analitik Kübizm” olarak adlandırılan dönemde Cezanne ‘ın adım attığı yoldan ilerleyen Picasso ve Braque, nesnelere adeta optik bir parçalanmaya tabi tutarak radikal bir görsel tavır sergilemiştir. Parçalanmış yüzeylerin giderek küçüldüğü, nesnenin farklı açılarından adeta keskin cam kırıkları gibi üst üste bindiği bu resimlerde nesnelere seçmek güçleşmiş, resim yüzeyinin tümünü kaplayan imgenin içinde geleneksel anlamda bir “espas”la karşılaşmak olanaksızlaşmıştır (Antmen, 2010, s. 48).” Bu dönemde sanatçılar daha geleneksel anlayışından tamamen çıkmamışlar biçimlerin tek bakış açısıyla değil, birçok açıdan görerek somut olan nesnelere kendi düşünce algılarıyla soyut biçimde geometrik formlarını çizmişlerdir. Renklerde yeşil, gri, ve kahverengi tonlarla Cezanne’nin renk tonlarına benzer renkler hakimdir.



Resim 1.16. Georges Braque, Gitar Çalan Adam, 1911-1912, T.Ü.Y.B, 116x81 cm, Museum Of Modern Art, New York, ABD.

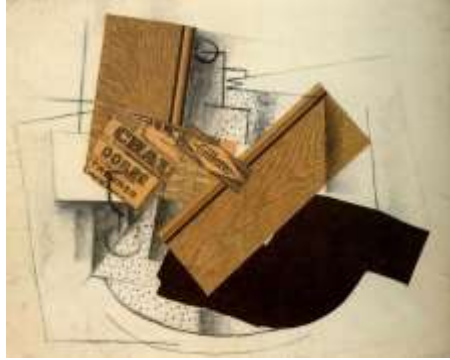
Kübizmin ilk dönemindeki resim anlayışıyla şekillenen Georges Braque’nin “Gitar Çalan Adam” adlı çalışmasında genellikle kahve rengi toprak tonlar, sarı renkler hakimdir. Resimde konudan ziyade, biçim ön plandadır. Resimde nesnelere geometrik şekilden birçok açıdan nesnenin göremediği alanlar çizilmiştir.

“Braque, bir imgenin, daha önce hayal edilmemiş, soyut bir forma nasıl indirgenebileceğini göstermiştir.” İlk bakışta izleyici resimdeki nesnelere üzerinde düşündüğünde resimdeki biçimlerden şaşırabilir. Ancak sanatçı, “Gitarın öğeleri –

gövde ve telleri- seçebilmektedir; merkezden sola uzanan köşegen figürün kolunu göstermektedir. Braque, bir dizi düzlem kullanarak hacim yaratır. İmgenin son görüntüsünü soyutlamak amacıyla katmanlar halinde boya sürer (Farthing, 2014, s. 394,395).” Bu resim tamamen akademik resim anlayışı dışında olan bir resimdir. Resimdeki nesnelere geleneksel anlayıştaki gibi nesnelere üzerinde ne ışık-gölge etkileri ne de bir derinlik etkisi kullanılmaktadır. Böylece resimdeki nesnelere her açıdan çizimi görülebilir.

Önce Braque, ardından Picasso'nun resimlerinde şablon harfler kullanmaya başlaması ve resimsel dokuyu zenginleştirmek için boyaya kum, talaş gibi malzemeler katılmasıyla, “Sentetik Kübizm” olarak adlandırılan yeni bir evreye geçilmiştir. 1912-1914 arasında tarihlenen bu sürecin en önemli yeniliği, önce Picasso'nun, ardından Braque'ın kullanmaya başladığı kolaj tekniğidir (Antmen, 2010, s. 48).

20. yüzyılda artık geleneksel anlamda sanatçılar tuvallerine fırça resmi boyamak yerine, sentetik kübizmle artık doğada bulunan gerçek objeler resmin içine katmışlardır. Kâğıt, gazete, cam parçaları, kumaş vb. nesnelere direk tuval içerisinde nesne olarak yapıştırmışlardır. Kolaj tekniğinin, kübizmle başlamasıyla, kübizmden sonraki resim sanatında birçok akımı da etkilemektedir. Fütürizm, Konsütivizm, özellikle Dada akımına öncülük etmiştir.



Resim 1.17. Georges Braque, Masa Üstünde Natürmort: “Gillette”, 1914, Karakalem, Hamur, Kağıt ve Guaj, 48x62 cm, Musée National d’Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa

Kübizm ayrıca sanat nesnesinin statüsüne ilişkin soruları gündeme getirmiştir. İlk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının ögesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmiş; kolaj, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların bir ölçüde erimesinde etkili olmuştur (Antmen, 2010, s. 48,49).

“Çizilmiş, boyanmış ve yapıştırılmış kağıt ögeleriyle yapılan eser, kolaj simyasının ve dönem sanatçılarının atıkları güzel ve devrim yaratan imgelere dönüştürme yeteneğinin mükemmel bir örneğiydi. Bir tıraş bıçağının sarılı olduğu kağıt, trompe l’oeil meşe süpürgelik ve füzüle çizilmiş bazı serbest çizgiler, tanıdık gelen ancak müzik kadar soyut olan bir imge üretecek şekilde beyaz bir yüzey üzerinde bir araya getirilmişlerdi (Farthing, 2014, s. 399).” Resim artık boyanın tuvale sürmesinin yanında resimde doğada bulunan herhangi bir nesneyi tuvale yapıştırarak kolaj tekniğini kullanmışlardır. Resimde özellikle yazının bulunması kübizmin, kendinden sonraki kavramsal sanatta öncülük ettiğini gösterir. Böylece kübizmle beraber ortaya çıkan kolaj anlayışıyla, doğadaki nesnelere, gerçek nesne olarak resmin içine girebilmektedir. Buradan hareketle Kübizmden sonra artık gerçek nesnelere tam olarak yerini aldığı Konstrüktivizm hareketi ortaya çıkmıştır.

“Hareket Rusya’da doğmuş ve 1917 devrimini müteakiben etkinlik göstermiştir. Yeni doğan dünya düzeninde sanatçının bir bilim adamı ve mühendis olduğunu kabul eden bu harekete bağlı sanatçılar, yeni kurulmakta olan düzenin yeni biçimlere ihtiyaç duyduğuna inanmaktadır (Beksaç, 1995, s. 133).”

Rus Konstrüktivizm’in önde gelen sanatçılarından Vladimir Tatlin (1885-1953), Aleksandr Rodçenko (1891-1956), El Lissitzky (1890-1941)’dir. “Bu dönemde üretilen üç boyutlu, heykelsi nesnelere genel olarak temel biçimsel öğelere indirgenmiş geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin teknolojisinin el verdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiştir (Antmen, 2010, s. 104).” Sanatçılar endüstri, teknolojik malzemelerin sanat nesnesi olarak kullanıldığı bu dönemde, artık geleneksel biçimde alışılmış olan malzemelerin kullanıldığı yöntemler, kendi varlığını yitirmiş durumuna düşmüştür. 20. Yüzyılda modern olarak kullanılan nesnelere seri bir disiplin içinde resim sanatında aranmaya başlandı. Bu modern konstrüktivizm nesnelere, çoğunlukla geometrik şekillerle şeklini aldı (Ayaydın , 2016, s. 234,235).

“Konstrüktivistler geometrik ve soyut biçimlerde uyumlu yapılar oluşturmaya çalıştılar. Her türlü figüratif yapıdan uzak, geometrik ve soyut biçimlerle uyumlu yapılar yaratmaya çalıştılar. Akımın özgünlüğüne katkıda

bulunan etkenlerden biri de eserlerde kullanılan malzeme veya nesnelerin o döneme göre çağdaş malzemeler olmasıdır (Ayaydın , 2016, s. 237,238).” Bu akım önceki avangart sanat akımında savundukları “soyut estetik” hareketi gibi çıkmamıştır. Burada sanatçının oluşturduğu görsel soyut nesnelerin şeklinin savunması değil, toplumun ihtiyaçlarına entelektüel bir yapı oluşturmaktır. Yani Konstrüktivizm, toplumun yeni yaşam alanlarına yeni bir görünüm elde etmenin çabasıdır (Antmen, 2010, s. 104).

“Konstrüktivistler hareket ve zaman kavramlarını birlikte kullandılar. Çalışmalarına dördüncü boyut olarak zaman boyutunu da katmak istediler (Ayaydın , 2016, s. 240).”

Konstrüktivizm, Endüstrinin ortaya çıkmasıyla ve 1917 sosyalist devrimleriyle şekillenerek geleneksel anlayışı tamamen reddeder. Çağdaş düzeyde yeni üretilen nesnelere resim, heykel, mimarlık gibi farklı alanlarda kullanılmışlardır. Böylece toplumun ihtiyaçlarına, ruhuna hitap eden yapıların görselliğiyle, daha çağdaş daha modern şekillerle zihinsel bir etkiyle de oluşturmuşlardır. Kullandıkları ahşap, demir, metal vb. nesnelere geometrik, matematik sınırlar içerisinde kullanılmışlardır.

“Konstrüktivizmin en önde olan sanatçılardan Vladimir Tatlin (1885-1953)’dir. “1913-1914 yıllarında Paris’e yaptığı ziyaret sonrasında ilk konstrüksiyonlarını, ya da “köşe rölyefleri”ni üreten Tatlin, ahşap, metal, tel, kağıt, karton, tutkal gibi malzemeler kullandığı bu üç boyutlu düzenlemelerinde, geleneksel resim ya da heykelle ilişkilendirebilecek teknikleri terk etmiştir. Tatlin’in malzemeye yönelik ilgisi, kullandığı her malzemenin kendine özgü özelliklerini, bir nesnenin endüstriyel bir ürün gibi “imal edilmişliğini” görünür kılmasından anlaşılabilir (Antmen, 2010, s. 105,106).”



Resim 1.18. Vladimir Tatlin, III.Enternasyonal İçin Anıt, Ahşap Maket, 1919- 1921

“Tatlin, Üçüncü Enternasyonal için yaptığı anıtın tasarımında diagonallerin dinamik etkisinden yararlanmışır; küp, piramit ve silindir biçimindeki üç kongre salonu, birbirine dolanan çelik spirallerle çevrilmiştir ( Hollingsworth, 2009, s. 456 ).” Tatlin bu eserinde geleceğin uzay çağı dinanizmini yansıtmak için dev spiral yapının içindeki silindir, küp ve küreyi rotasyonla hareket ettirmeyi planlamış, böylece kinetik heykel ve mimari fikrinin de öncülüğünü yapmıştır (Ayaydın , 2016, s. 236).” Sanatçı bu eseri yaparken endüstüriyel malzemelerle resimde nesne olarak ele almıştır. Bu nesnelere geometrik bir form içerisinde geleneksel resim anlayışı dışında, nesnelere gerçek mekanda bir boşluk içerisinde yansıtılmıştır. Artık nesnelere gerçek bir mekanda yerini almıştır. Sanatçı birtakım atık nesnelere üç boyutlu bir enstelasyon yaparak, izleyici heykel görünümüne enstelasyonun her açısını görebilecek şekilde, gerçek mekanda sergilemiştir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### DADA VE SONRASI NESNE

#### 2.1. DADA

I. Dünya Savaşı ve bu savaşın topluma getirdiği yıkımlara tepki olarak, 1916-1922 yıllarında ortaya çıkan Dadacılar, sanat anlayışında üslup ifadeleri ve yapıtlarındaki biçim, bu tutuma karşı bir tavırlarını çalışmalarında göstermişlerdir.. Bu bağlamda savaşıardan etkilenen bir grup; nihilistler, şairler, yazarlar ve sanatçılar, 1916 yılında İsviçre'nin Zürich kentinde bir araya geldiler. Bu kenttin bir arka mahallesinde “Cabaret Voltaire” isimli bir gece kulübü Alman şair ve düşünür Hugo Ball'in (1886-1927) öncülüğünde, Dada için zemin oluşturan yerdir. Buradaki öncü gruplar; sergiler, şiirler, konserler düzenlediler (Antmen, 2010, s. 21, 23). Dadaistler, politik geleneğe karşı bir tavır içinde, her türlü sanatsal, toplumsal söylemler ile seslerini duyurarak, aynı zamanda bu söylemlerini sergilerinde de göstermişlerdir. Dolayısıyla Dada harekâtı, kısa bir zaman içerisinde Avrupa'nın birçok farklı bölgelerinde ve Amerika'da anti-sanat bir tavır içerisinde etkisini göstermiştir (Tıgın, 2014, s. 27).

1918 tarihli “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...”(Antmen, 2010, s. 122).

Dada sanatçıları, kendilerine özgü üslup anlayışını belirlerken kendinden önceki sanat akımlardan Kübizm, Fütürizm ve Dışavurumculuğun çoğu özelliklerinden etkilenmişlerdir. Özellikle Kübizm'de ortaya çıkan kolaj, Dada sanatında da Kübizmin bir devamı niteliğini taşıyarak bunun yanı sıra hazır nesne, asamblaj, fotomontaj gibi tekniklerini de kullanmışlardır.

“Dadacılar, sanatta, nesnenin tasviri yerine, bizzat kendisini temsil etme anlayışını desteklemişler, nesne, optik görüntüsü yerine, bizzat varlığı ile tam anlamıyla sanatta yerini almıştır. Böylelikle somut yeni bir anlayış doğmuş ve buna “somut sanat” (L'art concret) denmiştir (Turani, 2010:140, aktaran, Kaya, 2015, s.125).”

Dada sanatçılarının, geleneksel resim anlayışında nesnelerin üzerine anlam yükleme ve gerçekçi biçim sorgulaması gibi kaygıları yoktur. Onlar için öncelikle, nesnenin kendi varlığındaki biçimden ziyade nesnenin mekân içerisinde karşı tarafa yüklediği tavrın önemi ön plandadır. Bu bağlamda Dışavurumculuk, Kübizm ve Konstrüktivizm gibi akımların çalışmaları şu kübist ya da bir dışavurumcu şeklinde, nesnelerin biçimlerinden anlaşılabilir, ancak Dada sanatında nesnelere böyle ayırt edemeyiz. Doğada bulunan herhangi bir nesne ele alınabilir ve bu nesnelerin kullanımındaki düşüncenin önemi ön plana çıkartılabilir (Yılmaz, 2006, s. 109).

“...Dada sanatçıları nesnenin anlamıyla ve varlığıyla ilgili bir soruyu gündeme getirmiş ve bu soruyu sıradan nesne üzerinden ortaya atarak sanat nesnenin varlığıyla ilgili bir soruya dönüştürmüştür...( Özşen, 2013, s. 69).” Böylece Dada sanatçıların içerisinde en çok nesnenin varlığı üzerindeki anlamı kavramsal bir dille sorgulamaya götüren sanatçı, Marcel Duchamp’tır.

### **2.1.1. Marcel Duchamp (1887-1968)**

Kültürel ve sanatsal etkinliklere önem veren bir ailenin çocuğu olan Fransız kökenli Amerikalı sanatçı Duchamp, daha çocukken resim yapmaya başladı. Sanatçı, ilk olarak Empresyonist çizimler yapmış ve daha sonra Fütürizm, Fovizm, Kübizm gibi akımlarla bağlantılı çalışmalar da yapmıştır. Sanatçı’nın 1912’de “Merdivenden İnen Çıplak” adlı çalışmasında Kübist bir etki görülmekle beraber, aynı zamanda Duchamp “hazır nesne” kavramına da öncülük etmiştir. I. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle Avrupa’dan çok sayıda sanatçı İsviçre’nin Zürih kentine gitmiştir. Duchamp ise, Francis Picabia (1879-1959) ile beraber New York’a gitmişlerdir. Duchamp burada ilk defa hazır nesne kavramını bulmuştur.

“...Dada’nın yayılmaya başladığı yıllarda New York’ta fotoğrafçı Alfred Stieglitz’in (1864-1946) kurduğu 291 adlı galeri çevresindeki sanatçılardan biri olan Marcel Duchamp hazır-nesne kullandığı ilk yapıtlarına 1913 yılının itibaren “Bisiklet Tekerleği”yle başlamış, ardından “Şişelik”(1914) ve 20. yüzyılın en çok tartışılan “Çeşme”( 1917) gibi yapıtları gelmiştir...(Antmen, 2010, s. 124, 125).” Duchamp’ın kullandığı hazır nesnelere, Kübizm akımında kolaj tekniğini devam

ettirmektedir ama, Sanatçı, Kübistler gibi yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine birleştirmemiştir (Antmen, 2010, s. 125). “Oysa Duchamp’da durum farklıdır; örneğin Picasso’nun bir bisiklet dümeni ve oturağını birbirine tutturarak onları bir boğa başına benzetmesi gibi bir tavır içine girmemiştir. Picasso’nun hazır malzemelerden yaptığı imgeler, hem kendi kimliğini korurlar, hem de dönüşerek başka bir şeye benzerler. Duchamp’ın nesnelere ise işlevlerinden uzaklaşarak basitçe konum ve bağlam değiştirirler, hazır yapıt haline gelirler (Yılmaz, 2006, s. 119).”

Duchamp’ın hazır nesnelere, yaratıcı bir edim sonucunda bir sanat eseri haline gelmiştir. Toplumsal bakış açısıyla da işlevsel nesnelere olmuştur. Bu nesnelere aynı zamanda hem gündelik hayattan işlevini sürdürür, hem de sanatsal açıdan yaratıcı bir izlenim ile zihinde hazır nesne şekline dönüşürler. Ayrıca Sanatçı, hazır nesne yapıtlarında, biçimin anlam ifadesinden ziyade sanat yapıtına yüklediği düşüncenin önemini ön plana çıkartır (Muslu, 2011, s. 28).

Duchamp hazır-yapıt’la retinasal ve elişçiliğine dayalı sanatı eleştirir. Sanatçı bir imalatçı değil, bir eylemcidir onun için. Hazır-yapıt, güzel, çirkin, hoş, ilginç değil, nötr olmalıdır. Oysa nötr bir nesne bulmak çok zordur ve ona alışılmaması için kesinlikle tekrarlanmamalıdır. Sanatçı tüm nesnelere eşit uzaklıktadır. Hiç biri diğerinden üstün, çirkin ya da anlamsız değildir...(Ç. Aydın, 2002, s. 182).

Duchamp, New York’taki bir nalburdan sıradan bir pisuar nesnesini satın alır ve üzerini “R. Mutt, 1917” diye imzalayarak 1917’de “Bağımsız Sanatçılar Topluluğu” adlı sergiye gönderir. Serginin şartnamesine göre; 6 dolar ödeyen herhangi bir şahıs, sanat eserini sergileyebilecektir. Ancak “R. Mutt, 1917 imzalı ters çevrilmiş pisuar, birçok tepkiler sonrasında sergiye alınmamıştır. “Adı daha önce hiç duyulmamış Richard Mutt diye biri tarafından gönderilmişti bu pisuar; adı ise Çeşme idi.” “Çeşme” adlı çalışmasının tartışmadaki yaklaşımına; “Bağımsız Sanatçılar Topluluğu” sergisine maddi destekçi olan üyelerden, en gerçekçi duruş sergileyen Arensberg’dir (Yılmaz, 2006, s. 105).

...Arensberg’in bakış açısına göre, bir sanatçı tuvale beygir tezeği bile yapıştırmış olsa, eğer ona sanat yapıtı diyorsa, yapacak bir şey yoktu. Tartışmada, ders verircesine şöyle demişti: “...eğer R. Mutt’un bu objesine nesnel bir gözle bakacak olursanız, hatlarının güzel ve ılımlı olduğunu görürsünüz. Öte yandan, bunu ters yüz



edilmiş bir şekilde yerleştirmekle, formunun açıklığını ortaya çıkarmış ve aynı zamanda da yeni bir şeye dikkatimizi çekmiş oluyor” (Akt. Michel Sanouillet, Enis Batur(haz.), A.g.e.:313, aktaran, Yılmaz, 2006, s. 105).



Resim 2.1. Marcel Duchamp, La Fontaine-Çeşme, 1917

Sanat tarihin tüm geleneklerini alt üst eden Duchamp'ın “Çeşme” adlı çalışması, nesneyi tavsir etmek yerine doğrudan nesnenin kendisini kullanmıştır. Sanatçı, günlük yaşamda kullanılan endüstriyel bir ürünü, fiziksel ortamından, kendi işlevselliğinden uzaklaştırarak ona yeni bir anlam, yeni bir görev yükleyerek, nesnenin kendi varlığından ziyade nesnedeki zihinsel etkinliğin önemini vurgulamıştır. “...Sanatçı, dış ya da içgüdüsüne dayanarak belli bir nesneyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir nesne seçiyordu- hem de, Duchamp'ın vurguladığı gibi rastgele bir biçimde seçiyordu. Bu nesne yeni ve benzeri olmayan bir eşya olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucu bir ürün oluyordu. Böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliğiydi...(Lynton, 1991, s. 134).” Çalışmada kullanılan nesne, somut bir nesnedir. Ayrıca estetik bir zevk aranmaz, aksine geleneksel resim anlayışında estetik değerlere karşılık bir başkaldırı olan çalışmadır. Dolayısıyla Duchamp'ın bu çalışmasından sonra sanat tarihinde artık gündelik hayatta kullanılan hazır nesnelere, birer sanat yapıtı olarak kabul edilmiştir.

Kavukcu'ya göre: “Sanatçı- sanat nesnesi-izleyici ilişkisinde, nesneye verilen ad ve değiştirilen konumuyla yeni bir boyut kazanıyordu. Sorun derinleşiyordu. Sanatçı ustalık-yaratıcılık gücünü seçmiş olduğu nesneyi kendi sanat problematiği

üzerinden ele alıp, yegane- biricik bir yapıt oluşturma anlayışını kırıyordu ( Kavukcu, 2013, s. 45,46).”

Endüstride üretilen hazır nesnelere başka amaçlar için kullanılır. Ancak sanatsal bağlamda hazır nesneyi ilk defa kullanan Duchamp olmamıştır. Duchamp’tan daha önce Kübizm’de Picasso ve Braque, ilk kolaj çalışmalarında dergi, gazete, bez parçaları ve hasır gibi seri üretimde kullanılan hazır nesnelere kendi bağlamın içine dahil ederek kompozisyonlar oluşturmuşlardır. Bu bağlamda Duchamp ise endüstride üretilen bisiklet tekerleği ile tabureyi bir araya getirerek bir sanat eseri oluşturmuştur (Yılmaz, 2006, s. 119).

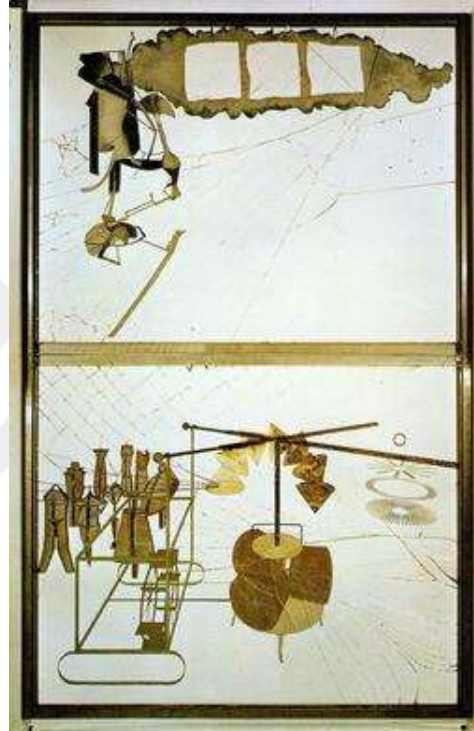


Resim 2.2. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913

Duchamp, “Bisiklet Tekerleği” adlı çalışmasında bütün estetik değerlerin ters yüz edildiğini ve sanatçının kendine olan öz güvenini, cesaretlerini, bir takım şeylere başkaldırdığını net bir şekilde göstermiştir. Esasında buradaki olaya şu şekilde bakarsak, tabure üzerinde oturan bir özne ve aynı şekilde bisiklet tekerleğinin üzerinde oturan da bir öznedir. Sanatçı, burada tekerleği, bütünden ayıran nesneyi, taburenin üzerine koyarak, artık taburenin üzerinde oturanın özne değil bir nesne olduğunu göstermiştir. Dolayısıyla özne ile nesnenin yer değiştirmesi, bir kavramsallaştırma sürecini başlatır ( Eroğlu, 2015, s. 189).

Yılmaz'a göre;

Özellikle Picasso'nun hurdalıkta bulduğu nesnelere nasıl başkalaştırdığını daha önce görmüştük. Oysa Duchamp'da durum farklıdır; örneğin Picasso'nun bir bisiklet dümeni ve oturağını birbirine tuturarak onları bir boğa başına benzetmesi gibi bir tavır içine girmemiştir. Picasso'nun hazır malzemelerden yaptığı imgeler, hem kendi kimliklerini korurlar, hem de dönüşerek başka bir şeye benzerler. Duchamp'ın nesnelere ise işlevlerinden uzaklaşarak basitçe konum ve bağlam değiştirirler, hazır-yapıt haline gelirler...(Yılmaz, 2006, s. 119).



Resim 2.3. Marcel Duchamp, “Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (Büyük Cam), 1915-1923, İki Cam Arasına Yağlıboya ve Kurşun Tel, 277x176 cm.

Duchamp'ın hazır malzemeler ile yapmış olduğu bir başka çalışması da, “Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit” adlı çalışmasıdır. Sanatçının çalışması, uzun bir süre içerisinde eskiz çalışmalar sonucunda şekillenmiştir. Sanatçı eserin kalıcılığını elde etmek için çift cam kullanmıştır. Bununla beraber yapıttaki nesnelere her birinin farklı bir anlamı vardır. Ancak genel anlamda temel konu bekar ile gelinin bir araya gelememesi ve bunun sonucunda cinselliğin başarısızlığıdır (Lynton, 1991, s. 135).

Büyük Cam'ın teması cinselliktir; düş, esin ve hareket sağlayan enerji ile çağlar boyunca birçok gizemci düşünürün manevi özlemlerinin simgesi olan cinsellik.

Örneğin simyacılıkta, gelinin zifaf gecesinde çırılçıplak soyulması, maddenin arıtılmasını ve aklın dikkat dağıtıcı öğelerden kurtarılmasını simgeler. Fakat buradaki cinsellik, sonuçta başarısızlığı yansıtır (Lynton, 1991, s. 136).

Çalışma iki ayrı bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın alt bölümünde kullanılan nesnelere; cinselliği ifade eden kahve öğütücüsü, bunun yanı sıra göz doktoru muayene levhaları, koniler ve çelik teller vardır. Üst kısmında Duchamp'ın kız kardeşi, kraliçeler ve gelinler simgelenmiştir. Ayrıca çalışmadaki çizgi etkileri, geleneksel perspektif yanılması oluşturmuştur. Bununla beraber camdaki saydam özellikler, çalışmaya dördüncü boyut ve gerçek mekanda sonsuza götüren bir perspektif anlayışı getirmiştir. Yani camın öbür tarafında sabit veya hareket halindeki nesnelere çalışma ile beraber bütünlük oluştururlar. Sanatçı, burada izleyiciye hem görsel hem de zihinsel etkiyi sunmuştur. Böylelikle geleneksel estetik değerler değerini kaybedip, düşünselin ön plana çıktığı görülmüştür (Yılmaz, 2006, s. 124).

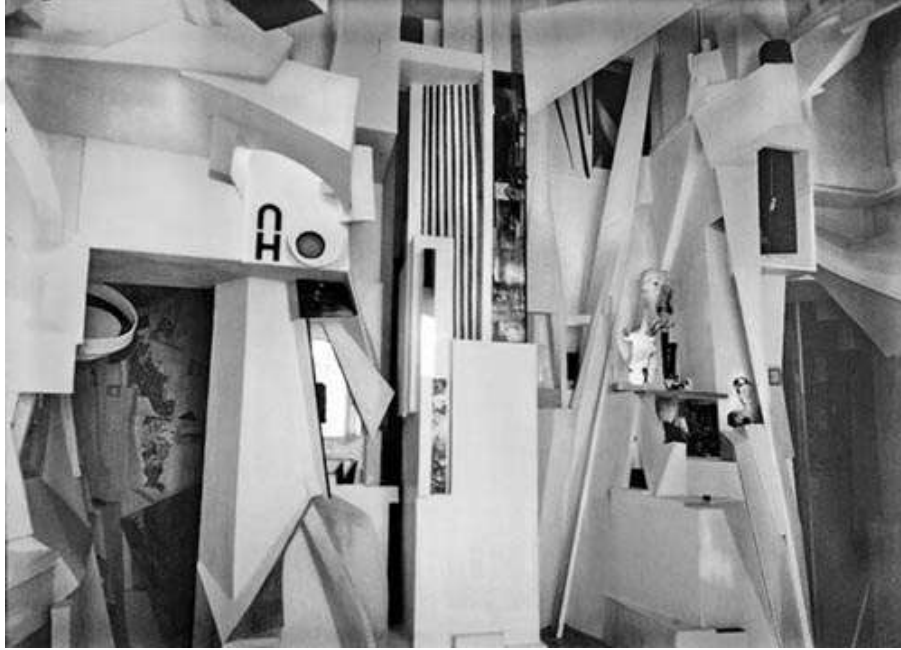
### **2.1.2. Kurt Schwitters (1887-1948)**

Berlin'deki Dada grubuna katılmak isteyen Hanover doğumlu Kurt Schwitters, ancak grup üyeleri, Sanatçı'yı fazla politika dışı buldukları için bu isteğini kabul etmemişlerdir. Sanatçının yapıtlarını; mizahi, anlamsız ve tutarsız çalışma olarak görüyorlardı. Schwitters, değişik anlamlarda oluşan sözcükler ve anlamsız cümleler ile şiirler yazıyordu. Ayrıca sanatçı, anlamlı anlamsız parçalarını yan yana getirerek dergi de çıkarıyordu. Dergi 1923'te "Merz" adıyla çıkartıldı. Buradaki Merz uydurulmuş sözcük değil, sanatçının kolaj çalışmalarından bir kağıt üzerinde bulunmuş "Kommerzbank" sözcüğünün bir bölümünden alınmış bir sözcüktür (Lynton, 1991, s. 143).

İlk kolaj denemeleri, 1912'de Braque'nin yapıştırma kağıtları ve desenleriyle başlar. Daha sonra bu yolu izleyen Picasso'dur. Bu sanatçıların kolaj çalışmalarında boya resimi ile benzer şekilde eşit bir ifadesel içerik anlam yükleyerek, kolajı bir sanat form düzeyine çıkarmışlar ve Sanatçıların kullandıkları malzemeler sınırsız bir boyut kazanmıştır. Ayrıca kolaj çalışmalarını, Klee, Max Ernst, Jean Arp, Joan Miro, Man Ray gibi sanatçılar da kullanmışlardır (Batur, 2007, s. 324, 325).

“Schwitters ile beraber kolaj, sonunda avant-garde içine, diğer bir deyişle, modern ontolojik boyutunun içine girer; anlamlı amacın ilk kez kullanılan malzemeye duyulan meraka üstün geldiği bir dile dönüşmek üzere, bir biçim, renk ve im oyunu olmaktan çıkar (Batur, 2007, s. 325).”

Sanatçı, kolaj çalışmalarını oluştururken; atılmış karton parçaları, gazete ilanları, tahta ve tel örgülü gibi nesnelere kullanırdı ve Sanatçı bu nesnelere ile uğraşırken birdenbire rastlantı halinde şekiller oluştururlardı. Schwitters’e göre bu şekiller, rastlantıların oluşturduğu yaşamın birer parçasını veriyordu ve Sanatçı bu parçalarla bir bütün oluşturmak için kolaj resimlerini tek bir ad altında toplayarak “Merz” resimleri diyordu (İpşiroğlu, 2011, s. 76). “...Ayrıca işlerinin çoğunu Merz adı altında toplaması ve numaralandırması, yaşamın parçalardan oluşmuş bir bütün olduğu düşüncesine bir göndermeydi. Onun gözünde, sanat yapısı da doğan, büyüyen ve sonra da yok olan bir varlıktı (Yılmaz, 2006, s. 113).”



Resim 2.4. Kurt Schwitters, Merz Binası, Hanover'deki Binanın İçi, 1923-1936

“... 1923 ve 1936 yılları arasında Hanover'de “inşa ettiği” ilk Merzbau, yaşamın her alanını tek bir simgesel, mimari temsilde bir araya getirme girişimiydi. Proje, oldukça mütevazı bir şekilde nesnelere ve mobilyaların sanatçının

atölyesinde yeniden düzenlemesiyle başladı ama yavaş yavaş boyutu büyüdü, karmaşıklığı arttı. Schwitters'ın projeyi yarım bıraktığı 1936'da yapıt, ailenin Hanover'daki evinin sekiz odasını kaplayacak kadar genişlemişti...(Thompson, 2014, s. 168)." Sanatçı daha sonra "Merz" çalışmasını Norveç'te ve İngiltere'de de gerçekleştirmiştir. Buluntu nesnelere üzerine sanatçının söyleminde; günlük yaşamda gördüğü, düşündüğü herhangi bir şeyi çalışmanın içine somut olarak yer aldığını söylüyor (İpşiroğlu, 2011, s. 76).



Resim 2.5. Kurt Schwitters, İsimless ( Merz Konstrüksiyonu), 1923, Panel Üzerine Karışık Malzeme, 74.3x60.3 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Buluntu nesnelere kolaj ve montaj tekniği ile şekillenen Kurt Schwitters'in "İsimless, Merz Konstrüksiyonu" adlı çalışmasında nesnelere yerleştirilirken; biçim renk veya dokusuna göre değil, atölyede, sanayide bulduğu hazır malzemeler, çöpler, parçalar ile rastlantı şeklinde oluşturmuş biçimlerdir. Ancak gerçek biçimlerin yeri değiştirildiğinde renklerin yeri de değişirler (Thompson, 2014, s. 168).

Sanatçı, Dada hareketinin karakteristik özelliğini, buluntu nesnelere karmakarışık ruh arasında harika bir denge etkisini elde etmiştir ve sert dokulu odunlar, geometrik şekillerde nesnelere, renk şeritleri, yapııştırma ya da çivi yardımıyla nesnelere sabitleştirmiştir. Sanatçı'nın bu yapıları yapmasındaki amacı; tüm türleri, sanatsal bir birliğe dönüştürmek olduğunu söylüyor (<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/schwitters-kurt/merzbild-kijkduin>, Erişim:22.02.2018).

## 2. 2. SÜRREALİZM (GERÇEKÜSTÜCÜLÜK)

Sürrealizm, Avrupa'da 1. ve 2. Dünya Savaşları'nın arasında gelişen, Dada sanat akımından ayrılan, şair ve sanatçıların oluşturmuş olduğu bir akımdır. Sürrealizm teriminin tanıtılmasına ilk rol üstlenen Fransız şair Guillaume Apollinaire ve Sürrealizm'in en etkili kuramcısı ve babası sayılan, Fransız şair-yazar Andre Breton (1896-1966)'dur. 1924 yılında ilk "Gerçeküstücü Manifesto"yu yayımlanan Breton, daha sonra Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu kurulmuş ve burada Breton'nun yönlendirdiği Gerçeküstücü sanatçıların yapıtların yer aldığı "La Révolution Surréaliste" dergisi ortaya çıkmıştır (Antmen, 2008, s. 133-135).

"...Sürrealizm, ruhla ve ruh hastalıkları ile yakından ilgilendi. O dönemde ruh ve ruh hastalıkları ilminin otoritesi Sigmund Freud idi. Freud ile önemli bir gelişme kaydeden psikanalizin tekniği Sürrealistlerin de işine yaradı. Daha öncesinde de neredeyse gelmiş geçmiş bütün akımlar varlıklar arasında ilişkiler üzerine kafa yoruyordu. Sürrealizm ise daha çok kişilik, insan ruhu ve bilinç arasında ilişkileri sorguladı... (Ayaydın, 2016, s. 276)."...Sürrealistler bilinçaltı dünyasını sanata yansıtırken, geleneksel sanatın biçim-dilini değiştirmeyi gereksinmezler. Hatta böyle bir değişikliğe karşı çıkarlar. Çünkü bilinçaltı dünyasının, bilinçli bir sanat etkinliğiyle değil, akıl ve iradenin işe karışmadığı bir "otomatizm" içinde ortaya çıkabileceğine inanırlar...(İpşiroğlu, 2011, s. 22)."

Sürrealistler, Dada sanatçıları gibi burjuva ve geleneksel akademik değerlere karşı bir tavır içine girmişlerdir. Sürrealistler için sonsuz kaynak olan düşler, sanatçıların özgür bir şekilde nesnelere seçmesine yönlendirmiştir. Sürrealist sanatçılar, kendi düş ve rüyalarını, somut biçimde çeşitli paradoks görüntülerle

birer nesneye dönüştürürler. Eserlerinde, daha etkili bir biçim ortaya koymak için zıt renkler kullanırlar (Ayaydın, 2016, s. 282, Kaya, 2015, s. 126).

Doğada birbiriyle ilgisiz gibi görünen biçimler ve nesnelere, bilinçaltında bulduklarını bir araya getirmek, bir bütün içerisinde sunmak için bu nesnelere bazen geleneksel perspektif derinliği içerisinde bazen de düz bir yüzeyde şaşırtıcı bir biçimde toplamak, Sürrealistlerin belli başlı eğilimlerindedir (Tansuğ, 2014, s. 250).

Sürrealistler dönüştürülmüş objeleriyle gerçeklik anlayışlarını daha somut bir şekilde ortaya koyarlar. Sanat nesnesini anlamlandırma sürecinde nesnenin okunuşunda; ön bilgilerle alışkanlıklarla ya da günlük hayatta kullanılan simge gerçekliğiyle yaklaşmak sanat nesnesinin kendi gerçekliğinden uzaklaşmasına neden olacaktır. Nesneyi anlamlandırma konusunda Klee'nin düşünceleri şöyledir; "Sanatın amacı görünebilir olanı tekrarlamak değil, görünür kılmaktır. Bu görünür kılınacak şey ise duyularla kavranan nesnelere değil, ama onların anlamıdır. Nesnenin soyut düşünsel varlığıdır." (Genç, 1983, aktaran, Ayaydın, 2016, s. 281).

Gerçeküstücü sanatçılardan Salvador Dali ve Rene Magritte gibi sanatçılar gerçekteki gerçeküstü biçimleri keşfetmeleri ve bunu yapıtlarında göstermeleri için Dali'nin söylediği gibi "simgesel bir işlevi olan gerçeküstü nesnelere" i kullandılar (Weyers, 2005, s. 30).

### **2.2.1. Salvador Dali (1904-1989)**

Sürrealist sanatçıların en önde gelen, en çok tanınanı olan Salvador Dali ve onun kendi yaşamı ile eserleri ayrılmaz bir bütün oluşturur. Sanatçının birçok çalışmasını anlamak için, onun yaşamındaki yaşanan birtakım olayları anlamamız gerekecektir (Weyers, 2005, s. 30). Dali'nin resim denemeleri, Madrid'deki Akademi'ye gelmeden önce izlenimciliğin etkisi altındaydı. Akademideki öğrencilik yıllarında Kübizm ve Dadaizm'deki kolaj benzeri kompozisyonlar dikkatini çekti. Bir süre sonra Picasso'nun neoklasik yapıtları sanatçının üslubunu etkiledi ve fotoğraf gerçekçiliğine götüren tekniklere yöneltti. Dolayısıyla artık eski ustaların tekniklerine tamamen hakim olan sanatçı, daha sonra akıldışı düşünceler, rüyalarla alışılmadık biçimler ile yeni bir üslup geliştirdi. Madrid'de



Freud'un psikanaliz çalışmalarını yakından takip ederek Sürrealist çalışmalar yaptı ( Weyers, 2005, s. 18).

Salvador Dali bir zamanlar şu yorumu yapmıştı: “Resim konusunda tüm arzum, mantıksızlığın somut imgelerine mutlak olanın yayılmacı öfkesiyle birer cisim verebilmektir.”Dali, kurgusal bir endişe ve sıkıntı üretiyordu. İçinde bulunduğu paranoid ruh hali sayesinde hayal gücünün dizginlerini bırakacağına ve gerçek nesnelere dayanan, farklı yorumlara açık imgeler yaratabileceğine inanıyordu (Farthing, 2014, s. 430).



Resim 2.6. Salvador Dali, Belleğin Sürekliliği, 1931, T.Ü.Y.B, 24x33 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.

Salvador Dali'nin “Belleğin Sürekliliği” adlı çalışmasında, kendine özgü ve bilinçaltına göre şekillendirdiği nesnelere mantık dışı bir dünya yaratmıştır. İzleyicinin bu çalışmada ilk izlenimi resimdeki engin bir boşluğa yapılan vurgudur. Sonrasında dikkat çeken başka bir nokta ise ön plandaki nesnelere. Özellikle değişik bir dönüşüm içerisinde eriyen saatler göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra; kurumuş ağaç, turuncu saatin üzerindeki karıncalar ve en önde Dali'ye benzetilen tuhaf bir figür bulunmaktadır (Farthing, 2014, s. 430).

Dali bir akşam yemeğinde yediği yumuşak peynirinden arta kalanlara bakarken bu kompozisyonu hayal eder ve bir manzaraya yerleştirir. Çalışmada bir

çok farklı yerlerde saatler bulunmaktadır. Saatler hem yumuşak biçimde, hem de sert biçimde gösterilerek bir zıt ilişki kurulmuştur. Kasvetli, melankolik bir ortamda, sadece tek canlı varlık, turuncu saatin üzerindeki karıncalar ve mavi saatin üzerindeki sinektir. Ayrıca, öndeki figürün uzun kirpikler, düşünen ve uyuyan bir gözü hatırlatır. Dolayısıyla her saat, farklı bir zaman içerisinde gösterilmiş ve Dali'nin düş dünyasında, doğrusal ilerleyen zamanın bir önemi yoktur ( Weyers, 2005, s. 28). “Geçmişimiz belleğimizde depolanır. Öte yandan saatler erir ve sağlam saat bile, Dali için bir çürüme, yani ölüm simgesi olan karıncalarla kaplıdır. Dalinin resminde insan elinden çıkma nesnelere geçici bir nitelik taşır. Yalnızca manzaranın “sert” motifi olan arka plandaki kayalıklar parlak bir ışık altındadır ve kalıcıdır. Belleğin gerçek kalıcılığı buradadır ( Weyers, 2005, s. 28).”



Resim 2.7. Salvador Dali, Bir Yüzün ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali, 1938,T.Ü.Y.B, 114.2x143.7 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

Dali'nin “ Bir Yüzün Ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali” adlı çalışmasında, gerçek dünyanın şaşırtıcı nesnelere ve tutarsız parçaları bir araya getirerek kendi bilinçaltında, hayalindeki kompozisyonu oluşturmuştur. Sanatçı buradaki nesnelere birbirine karıştırırken görünürdeki bu karmaşıklığın bir anlamı olması gerektiğini, unutamayacağımız bir şekli bize hissettirmiştir (Gombrich, 2013, s. 593).

Salvador Dali; bilinçaltı, düşünce ve duygu yorumlamasıyla yaratıcı bir süreç içerisinde seçtiği sıradan nesnelere birden fazla görüntüsü ile görsel bir yanılsama

elde etmiştir. Bu bağlamda Sanatçı, daha önceki resimlerde, her bir biçim, nesne ve rengin sadece tek bir şeyi temsil ettiğini söyler. Örneğin kahverengi ağaç köklerinde, yeşil renk yapraklarda kullanılırdı. Ancak Dali, her biçim ve rengin aynı anda birden çok şeyi betimleyebileceğini bize bu resimde; masadaki beyaz örtü, hem bir yüz ifadesini, hem de bir bardak nesnesi şeklini oluşturmuştur (<https://www.dalipaintings.com/apparition-of-face-and-fruit-dish-on-a-beach.jsp>, Erişim: 27.02.2018).

Gombrich'e göre; "Resim'e daha yakından baktığımızda, sağ üst köşedeki düşsel manzarada, dalga dalga arazi ile içinden tünel geçen dağın, aynı zamanda bir köpeğin kafasını betimlediğini görürüz. Köpeğin tasması, denizin üstünden geçen kemerli köprüğü oluşturur. Boşlukta asılı duran köpeğin gövdesi, içinde armutlar olan meyve kâsesinden oluşmuştur. Bu kâse de bir kızın yüzüne dönüşür. Şaşırtıcı biçimlerle dolu kumsaldaki iki nesne, kızın gözlerini oluşturur. Tıpkı bir düşte olduğu gibi bazı şeyler, örneğin ip ve kumaş, beklenmedik bir şekilde nettir. Buna karşın bazı diğer biçimler belirsiz ve anlaşılmaz kalır (Gombrich, 2013, s. 593, 594).

### 2.2.2. Rene Magritte (1898-1967)

Belçika'lı bir ressam olan Magritte, "Sürrealistlerin filozofu" olarak bilinir. Sürrealist sanatçıların, bilinçaltı, rüya, ya da tamamen hayali duygulara bırakılmış resim anlayışına karşılık, sanatçı; temsil olgusuna yönelik, gerçeklikle yanılısma, nesneyle imgesi arasındaki ilişki üzerine uğraşması, diğer Sürrealistlerden bir ölçüde ayırmıştır. Sanatçı, çocuk iken annesinin bir nehir kenarında çıplak bir şekilde intiharı ile duygusal çöküntüsü, onun tüm yaşamına bir "Giz" perdesinden bakmasına neden olmuştur. Bu bağlamda sanatının kendini oluşturan "Gizem" konusu ile bütünleşerek felsefi bir tarz'a yönelmiştir. Bu yüzden sanatçı, kendisine yakın olan filozoflardan; Hegel, Jean Paul Sartre ve Michel Foucault gibi filozofların düşüncelerini benimsemiştir. Bunların içerisinde de kendisine en yakın olan Foucault'un düşüncelerini çalışmalarında kullanmıştır (Daldaban, 2006, s. 54-58, Antmen, 2008, s. 138). "Foucault'nun özellikle " Kelimeler ve Şeyler" adlı kitabından etkilendiğini belirten Magritte, nesnelere gerçeklik boyutunu, isimlendirilişlerini ve nesnelere ait gizemi kavramsal bir boyutta işlediği görülür. Özellikle "Bu Bir Pipo Değildir" adlı çalışması döneminde ve sonrasında oldukça

dikkat çekmeyi başarmış bir çalışmasıdır (Daldaban, 2006, s. 58).” Sanatçı bu düşünce bağlamında nesnelere anlamlandırmak için farklı nesnelere bir araya getirerek bir katalog oluşturur. Katoloğun her bölümüne bir nesne yerleştirmiş ve altına yazılarla desteklemiştir.



Resim 2.8. Rene Magritte, Düşlerin Anahtarı, 350x533 cm

Magritte, “Düşlerin Anahtarı” adlı çalışmasında, resimdeki illüzyonist benzeri nesnelere altında sözcüklerle izleyiciye bir ileti belirtilmiştir. Resimdeki nesnelere ve altındaki sözcükler ilk başta normal gibi gözükse de aslında resimde bir farklılık vardır. Çalışmanın içerisinde sadece bir tane nesnenin altında yazılan sözcük doğru diğerleri ise nesne ile altındaki sözcük aynı şeyi anlatmamıştır. Örneğin valiz, resmin altındaki sözcük nesneyi doğru tanımlamıştır. Sanatçının buradaki amacı; nesnelere, sözle anlatılmazlık olarak ifade etmiştir. Nesnelere üzerinde gerçekliğin önceden hazırlanmış algılamalarına karşı meydan okumuştur (<http://mitolojivekitaplar.blogspot.com/2015/10/gorme-bicimleri-john-berger-ve-rene.html> erişim:30.05.2018).

“Magritte’in resminde sözcüklerle nesnelere arasında anlam bütünlüğü ve benzerliği kurulmadığı gibi, ele aldığı görüntülerin ve imgelerin gerçek hayattaki nesnelere bir benzerlik kurması da beklenemez. İmgeler insanlara her zaman aynı anlamı taşımazlar saptamasına John Berger, “Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirmemiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır” demektedir (<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=3951>, Erişim:03 .03. 2018).”



Resim 2.9. Rene Magritte, Kişisel Değerler, 1952, T.Ü.Y.B, 80x100 cm

Magritte’nin “Kişisel Değerler” adlı bir başka çalışmasında; Sanatçı günlük hayatta tanıdığımız nesnelere bir odada sunuyor, ancak daha önce bu nesnelere bu kadar büyük bir oranlarla rastlamadığımız biçimde sunuyor ve nesnelere izleyiciye garip bir uyumsuzluk hissi yaratıyor. Ayrıca nesnelere iç mekanda sergilenmiş ve iç mekânın duvarları ile dış mekân görünümünü yansıtmıştır (<https://www.renemagritte.org/personal-values.jsp>, Erişim:04.03.2018). “Nesnelerin mekân içindeki algılayışlarını değiştirdiği gibi uzamda ki hacmin, fiziki yapısının gerçeklik boyutundaki sorgulamasını yapar. Hacim olarak oldukça ağır olacağı düşünülen cisimler, tüm hacim ve ağırlık veren görüntüleriyle birlikte havada asılıdır. Nesnenin kendi varlıksal özellikleriyle mekândaki kullanım şeklinin

farklılığı Magritte'in bilimsel anlamda değişmez olarak kabul edilen fizik biliminin gerçeklerine olan inançsızlığını gösterir ( Daldaban, 2006, s. 62).”

### 2.3. POP ART

Pop-Art sanatı, “popüler” sözcüğünün kısaltılmışıyla ilk defa, 1956'da Londra'da “İşte Yarın” adlı bir sergide yer alan “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” başlıklı Richard Hamilton (1922- )'nun kolaj tekniğiyle yaptığı bir eserde ortaya çıktığı nitelendirilir. Pop Sanat'ın baş yapıtı olarak sayılan Richard Hamilton'nun kolaj çalışmasında; Sanatçı, o dönemin hızlı teknolojisi, sanayisi, günlük çokça tüketilen nesnelere kullanmasındaki amacını, “Toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmak” olarak ifade etmiştir (Antmen, 2008, s. 159). Başka bir deyişle Pop Sanatı, Amerika ve İngiltere'de aynı anda başlayıp birbirinden bağımsız olarak gelişirler ve ikisi de Soyut Dışavurumculuk sanatına karşıdır. Ancak Amerikan Pop Art'çıların, İngiliz Pop Art'çılara göre daha çok ilerleme göstermesindeki neden, 2. Dünya Savaşı sonrasında Amerika'da sanayinin gelişmiş olması, bununla beraber toplumda refah seviyesinin artması, toplumda yeni yaşam biçimleri ve zevklerin farklılıklara zemin oluşturmasıdır. Ayrıca endüstrileşme sonucunda oluşan büyük kent yaşam ihtiyaçları, tüketim özelliği taşıyan nesnelere üretiminde artışlar meydana getirmiştir (Türkmenoğlu, 2007, s. 97).

“Pop Sanat” terimini, ilk kez 1958'de İngilterede İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway (1926-90)'ın dergisinde, “Sanatlar ve Kitle İletişimi” adlı makalesinde popüler ürünü tanımlamak için ele almıştır. Bunun yanı sıra İngiltere'de Çağdaş Sanatlar Enstitüsü çatısı altında bir araya gelen ressamlar, mimarlar, sanat eleştirmenlerin oluşturduğu Bağımsızlar Grubunda; Ressam Richard Hamilton ve Peter Blake, Heykeltıraş Eduardo Paolozzi, Mimar Jhon Voelcher de yer almışlardır (Antmen, 2008, s. 160).

“Pop sanatçıları, elit bir kesimin beğenisine yönelik “yüksek kültür” ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok ederken öncelikle hazır-imgelerden yararlanmışlar, izleyicinin gündelik yaşamının bir

parçası olan nesnelere iki-boyutlu yüzeylere aktarmışlardır. Bu nesnelere arasında Coca Cola şişelerinden konserve kutularına, sigara paketlerinden hamburgerlere çok çeşitli yiyecek-içecek malzemesi yer almış, özellikle Amerikalı tüketicinin gündelik yaşamının sıradan nesnelere, sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanmıştır. Kadın imgesi Pop sanatın başlıca konularından birisi olarak cinsellikle yüklenmiş, seyirlik bir nesne konumundadır... (Antmen, 2008, s. 162).” Bu bağlamda Pop Sanatçıların gerçek hayattan aldığı günlük hazır nesnelere, sanatın içinde konu edinmesini, daha önceki sanatçılardan Brauque, Picasso ve devamında Duchamp’ın “Pisuar” adlı çalışmasıyla ortaya çıkmıştı ve bu nesnelere başkaldırı niteliği taşıması gibi Pop Sanatçıların seçtikleri nesnelere de başkaldırı niteliği taşırlar (Tunç, 2003, s. 115).

Pop sanatçılar; sanattan uzak üzerinde çokça düşünülmüş popüler konular, yapıtlarında resmetmek için birinci öncelikli konularındandır. Örneğin, dergideki herhangi bir konu veya reklam ilanların her yerde asılı olması, yiyecek- içecek ürünler, aşırı süslü nesnelere, film yıldızların fotoğrafları vb. çeşitli konular, Pop Sanatçıların kullandığı nesnelere. Ancak Pop Sanatçıları, bütün bunların kıymete değer, hiçbir kutsallığı ve saygınlığı olan şeyler olmadığını aksine sıradan nesnelere, kişisellikten uzak ve anonimleştirilen şeyler olduğunu belirtmişlerdir (Turani, 2010, s. 728).

Pop sanatlar bir yanıyla da nesnenin tartışmasını açarlar. Günlük yaşamın bir parçası haline gelir nesne. Pop sanatı nesneyi kavramsal olarak sorgulamaktan ziyade gündelik nesnenin izleyici için kategorik bir anlam içermesini hedefler. Böylelikle nesnenin kavramsal ifadesinden öte ortak dilini kullanır. Bu ortak dil ise tüketim çılgınlığının getirmiş olduğu popüler kitle kültürüdür (Sesigür, 2011, s. 65).

### **2.3.1. Claes Oldenburg (1929- )**

İsviçreli Amerikan Pop Art Sanatçısı Claes Oldenburg, sık sık tüketilen nesnelere aşırı büyük ve ironik heykellerinin yanı sıra, resimleriyle de tanınır. Sanatçı, popüler tüketim nesnelere görsel etkiler ile beraber düşünsel bir yapılanmayla üç boyutlu devasa biçimler halinde sergiler ( Kavukcu, 2013, s. 68).

...1962 yılının Eylül ayında, New York’da, Green Galerideki sergisinde Oldenburg, yaptığı dev gibi yumuşak nesnelere ilk kez sergilemiştir. Dev Dondurma



Külâhı ve yatak kadar büyük bir hamburger. Bunu yumuşak ya da sert, çok renkli ya da siyah beyaz nesnelere, bir daktilo, banyo eşyaları, bir otomobil motoru, bir vantilatör, dondurmalar, öteki gıda maddeleri, sigara izmaritleri izler ve hepsi de açık havada sergilenen anıtlar gibi düzenlenmiştir. Zekice ve mizah duygusuyla, temelde gerçeküstü bir büyü etkisi yaratılmış; bu da normal aştan boyutlarda nesnelere ve değersiz birtakım gereçler (sigara izmaritleri gibi) kullanılarak sağlanmıştır (Lynton, 1991, s. 303).

Oldenburg, çeşitli semboller bileşiminde oluşturduğu devasa heykeller, izleyicide ilk bakışta şaşkınlık duygusu yaratır. Sanatçının çalışmasındaki nesnelere insan yaşamını taklit ettiği trajik bir sesiz sinemayı andırır. Sanatçı, çalışmalarında amaçladığı şey; bir zamanlar sanat yapıtları içerisindeki “insan ögesi” artık etkisinin yitirildiği görülmektedir. Çünkü sanatçının yapıtında nesnenin kendi varlığı özne üzerinde damgasını vurarak ön plana çıkmıştır. Yani nesnelere devasa boyutlarla vurgulamak, izleyiciyi hem düşündürmekte hem de imgeyi uzun bir hatırdan bırakmaktadır (Öğüt, 2008, s.104).



Resim 2.10. Claes Oldenburg, Yer Burgeri, 1962, Yelken Bezi Kılıfı İçine Doldurulmuş Sünger ve Karton, 132x213 cm, Ontario Sanat Galerisi, Toronto, Kanada

Amerikan toplumunda öne çıkan ve aşırı tüketilen yiyecek ürünlerindeki olan Burger, Oldenburg’un “Yer Burgeri” adlı çalışmasında toplumun alışık olmadığı devasa boyutlarıyla ve yumuşak biçimiyle geleneksel heykel anlayışındaki sertlik ve hacimsellik anlayışını ortadan kaldırmıştır. Ayrıca Sanatçı, burada



izleyiciye sürekli hatırında tutacağı bir görüntü izlenimi vermenin yanı sıra, toplum içerisinde yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları da yok etmeyi amaçlamıştır (Haydaroğlu, 2004, s. 342).

...Yapıtlarında, yaratılmış olan nesnenin estetik yönüne önem veren sanatçı, sanat ve gerçeklik arasındaki sınırları silmeye çalışır. Sanatçı seçtiği objeleri izole edip onları yeniden bir araya getirirken şok edici ve yoğun etkiye sahip gerçeklikten çok daha güçlü imgeler yaratır. Gerçek ve sanat arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşan sanatçı, orijinal obje ile yaratılmış obje ilişkisinde gerçekliği derinleştirdikçe yaratılmış objenin etkisi ürkütücü ve etkileyici bir boyuta ulaşır...(Özşen, 2013, s. 93 ).



Resim 2.11. Claes Oldenburg, Tank Üzerine Çıkan Ruj, 1969, Çelik, Alüminyum, Dökme Reçine, Poliüretan Emaye İle Boyanmış, Yale Üniversitesi kampüsü, ABD

Sanatçının devasa boyutlarla yapmış olduğu bir başka çalışması olan Yale Üniversitesi Kampüsünde monte edilmiş “Tank Üzerine Çıkan Ruj”, 1969’ yılında öğrencilerin Vietnam Savaşına karşılık yapılan protestoları sırasında yapılmış bir heykeldir. Sanatçı bu heykeli mimarlık öğrencileriyle beraber yapmıştır. “Ruj” un kadını, “tank”ın ise erkeği temsil ettiği eserde, ruj’un yumuşak etkisi, kadının yumuşaklığı, tank’ın savaşla bağlantısı, erkeğin de sert ve kaba olması ile ilişkilendirilmiştir <https://tr.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/oldenburg-lipstick-ascending-on-caterpillar->

tracks, (Erişim:17.04.2018). “...Güzelliği arttıran bir anlam olarak normal ruj resmi, tank gibi savaş makinesi resimlerinden çağrışım olarak ilk bakışta uzaktadır. Ancak, Truva efsanesi akıllara geldiğinde, Oldenburg’un birleştirdiği savaş ve güzellik metaforları anlaşılmazlığını yitirir. Efsanelere konu olan sembolik öğeler, tüketim toplumunda insan boyutlarını aşan ve nesneleşen metalara dönüşür...( Öğüt, 2008, s. 106).”

### **2.3.2. Robert Rauschenberg ( 1925- 2008)**

1925 yılında Texas, Amerika’da doğan Robert Rauschenberg, 1942-1945 yılları arasında ABD Deniz Kuvvetlerinde görev yapmıştır. Daha sonraki yıllarda Kansas City Sanat Enstitüsünde ve Kuzey California’da Black Mountain College’de sanat eğitimi alan Sanatçının, bir çok farklı sanat disiplinleri ( dans, şiir, performans, müzik ) ile diyalogu çalışmalarında büyük etki uyandırmıştır. Bu tür etkiler sayesinde eserlerinde sanat ile günlük hayatı birleştirmiştir. Ayrıca Sanatçı, Neo-Dada, Minimalizm ve Soyut Dışavurumculuk gibi akımlar içerisinde etkin rolü, Pop Sanatında da göstermiştir. “Bileşimler” olarak adlandırdığı çalışmalarında günlük hayattan aldığı hazır nesnelere, kitle tüketim nesnelere, resim ve heykel ile kaynaştırarak üç boyutlu kombinasyonlar yapmıştır (<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=1&articleID=233&bhpc=1> Erişim: 17.04.2018).

Rauschenberg, eylem resminin etkileriyle hareketli fırça darbeleri, akan boyalar, kimi yerde transparan, kimi yerde kapatıcı boya ilişkilendirmeleriyle oluşturmuş olduğu yüzeye, bulup buluşturduğu atık nesnelere yapıştırıyordu. Yapıştırdığı nesnelere rastgelelikten çok ilişkisel bir endişeyle yerleştirdiği aşıkardı. Bu nesnelere yer yer boya ile müdahalede söz konusuydu. Avrupa kökenli bu yeni anlayışa Amerikalı dadacılar da kucak açmıştı ( Kavukcu, 2013, s. 63).

Rauschenberg’in yapıtlarında kullandığı malzemeler, herkesin görmezden geldiği kağıt, eskimiş kumaş parçaları vb. günlük nesnelere ve Sanatçı bu nesnelere ele alırken soyut dışavurumcuların çalışmalarındaki renk ve fırça tekniğini, dadacı sanatçıların kolaj tekniği ile birleştirerek kendi farklılığını oluşturmuştur. Sanatçının birleştirmelerdeki amacı; somut nesnelere ile soyut

sanatın yitirmiş olan nesneliliğin anlamını yeniden yorumlamak ve sanat çalışmalarının çevre ile olan kopuk ilişkisini yeniden ele almaktır (Başdoğan, 2013, s. 59).



Resim 2.12. Robert Rauschenberg, Yatak, 1955, Yorgan, Yastık Üzerine Uygulanmış Yağlıboya ve Ahşaplarla Desteklenmiş Levha Üzerine Konumlandırılmıştır.

Rauschenberg'in en tanınmış olan eserlerinden olan "Yatak" adlı çalışması, Sanatçı bir sabah resim yapma isteğiyle uyandığında ancak maddi imkanlar yoksunluğundan etrafındaki malzemelerden yorgan, tırnak cilası gibi nesnelere başvurduğunu söyleyen bazı görüşler vardır. Sanatçı çalışmasında, geleneksel tuval yerine çeşitli nesnelere bir araya getirip tuval yüzeyine yapıştırarak ve sonrasında duvara monte ederek birçok modern sanatçıyı şaşkına çevirmiştir. Böylelikle sanatçının amaçladığı şey gerçek hayattan alınan nesnelere ile sanat nesnesini birleştirerek aralarındaki farkı eşit düzeye getirmektir (<https://www.artsy.net/article/ellen-tani-rauschenberg-made-his-bed-but-does-he>, Erişim:17.04.2018).

Kavukcu'ya göre;

“...Üzerine boya dökerek duvara çivilediği “Yatak” isimli yapıtında gündelik atık bir nesnenin geleneksel bir boya ile buluşması söz konusudur. Rauschenberg bu çalışmasının öncesinde gezmiş olduğu bazı yönlerden akademik bulduğu Schwitters’in sergisi onun çıkışını sağlayan etkenlerdendir ( Kavukcu, 2013, s. 64, 65).”



Resim 2.13. Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959

Rauschenberg'in “Kanyon” adlı çalışması, resim ve kolajın hibrid birleşimi ile şekillenen eser, altı eşit parçaya ayrılmıştır. Bir gömlek, desenli kumaş, sanatçının küçük oğlunun fotoğrafı, düz bir metal parça, bir yağlı boya tüpü ile kaplanmış kanvas gibi nesnelere birbiriyle karıştırılarak, nesnelere üzerinden yeni bir dil oluşturulmuştur. Çalışmanın arka fonuna soyut dışavurumcular gibi boyalar sıçratılmıştır, çalışmanın ön tarafında ise üç boyutlu hazır nesnelere çivi, ip ve doldurulmuş kartal figürü gibi sıradan nesnelere yerleştirilmiştir. Böylece Sanatçı, geleneksel tuval mantığı dışında kendine has özelliğiyle nesnelere birleşiminde

farklı bir dil geliştirmiştir (Akad, 2008, s. 128), ( [https:// www. moma. org/ collection/works/165011](https://www.moma.org/collection/works/165011), Erişim:18.04.2018 ).

## 2.4. MİNİMALİZM

“Minimalizm”terimi, İngiliz filozof Richard Wollheim’in (1923-2003), çevresindeki sanatçıların eserlerini yaparken minimum düzeyde çaba sarfettikleri fikrini öne sürdüğü “Minimalist”başlıklı makaleden türetilmiştir... (Farthing, 2014, s. 520).” 1960’larda sanat akımı olarak gündeme geldiği zaman, “ABC Sanatı”, “Soğuk Sanat”, “Retçi Sanat”, “Dizisel Sanat” veya “Temel Strüktürler” gibi adlandırmalarla anılan Minimalizm, geleneksel resim anlayışından farklı olarak, sanat yapıtlarında rengi ve biçimi en aza ve temel seviyesine indirgemek, hatta kullanılan malzemenin sadece kendi renginden faydalanmak Minimalistlerin en temel tutumu olmuştur. Minimalizm akımına öncülük eden sanatçılar, Frank Stella (1936- ), Donald Judd (1928-94), Dan Flavin (1933-96), Carl Andre (1935- ), Sol LeWitt (1928-2007), Richard Serra (1939- ) ve Morris’tir (1931- ). Minimalistler; tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas, pleksiglas vb. çeşitli endüstriyel malzemeler, sanat yapıtını elde etmek için kullandıkları başlıca malzemelerdir.. (Antmen, 2008, s. 181, 182), (Küçükler, 2015, s. 58).

Amerikan Soyut-Ekspresyonizm ve Pop Art akımına bir tepki sonucunda ortaya çıkan Minimalizm akımı, daha önceki plastik bir anlayışta yapılan resimlerden farklı olarak nesneyi herşeyden arındırılan ve en aza indirgenen eserler oluşturmaktır. Ayrıca her türlü süsten rastlantıdan arındırılan nesnelere, mekan içerisinde düzenek halinde, mekanla ilişkilendirmenin büyük önemi vardır. Minimal sanat akımında nesnelere, mekan içerisinde herhangi bir kaide üzerine değil de doğrudan esas olan mekan zemini üzerine yerleştirilir (Turani, 2010, s. 744). “Minimal sanatçıların eserlerinde mekan, genellikle eserin bir parçası niteliğinde ve eserle bütünleşen bir öge konumundadır. Eser yalnızca bir resim ya da heykel olmanın dışında tek başına bir nesnedir ve varlığını mekanla ilişkilendirerek sürdürür...( Döl, Avşar, 2013, s. 8).”

“...Duchamp’ın hazır nesnesi, Minimalistlerce en yalın haliyle algılanmış, sanat karşıtı tavrı ya da gündelik nesneyi yücelten boyutunun dışında bir anlam içinde düşünülmüştür. Bu noktayı vurgulamak isteyen Carl Andre, “Duchamp’ın deneylerinin gerçek sonucunun Rauschenberg’in piyasasının yükselmesi olduğunu sanmıyorum” demiştir. Bu açıdan bakıldığında Minimalistler, seri-üretilmiş nesnelere yer verirken kişisel dışavurumdan soyutlanmış bir biçimselliğe önem vermişler, mekânsal yanılsamalar yaratmaksızın gerçek mekanı görünür kılmışlar, üç-boyutluluk söz konusu olduğu için heykelle ilişkilendiren her türlü geleneksel yöntemi (yontmak, modle etmek, yapıştırmak vb.) reddederek malzemeyi kullanmanın yeni yollarını aramışlardır...(Antmen, 2008, s. 184).” Minimalistler, dev yapıtlarını mekan içerisinde malzemenin nasıl kullanacağı ile ilgili tasarımlarını yaptıktan sonra, yapıtı bir tasarımcıya bırakarak ve yaptıkları talimatlar doğrultusunda yapıtı oluşturma süreci, çoğunlukla tasarım, kavramsallaştırma aşamasına indirgenmiş olurlar (Antmen, 2008, s. 184).

#### **2.4.1. Donald Judd (1928-94)**

Minimalizm akımının öncü sanatçılarındaki olan Amerikalı heykeltıraş Donald Judd, Columbia Üniversitesinde Sanat Tarihi ve Felsefe eğitimini tamamlamıştır. Daha sonra 1965’te yayımladığı bir makalede, resim ya da heykel olmayan, üç-boyutlu “şpesifik nesne” olarak adlandırdığı yapılarla bir tanım geliştirmiştir. Böylece sanatçı, Minimalist yapıtları, resim ve heykelden ayırarak geometrik, yalın bir şekil ile beraber geleneksel şeklinin sınırlarından kurtararak özel bir yapıt oluşturmuştur. (Antmen, 2008, s. 182). Ayrıca Sanatçı, Frank Stella gibi simetriyi önemser ve çalışmalarında vurgular ancak Judd ve Stella simetriyi, Avrupa soyut resimlerdeki, daha açık bir ifade ile, Maleviç, Kandisky ve Mondrian’ın çalışmalarında görülen biçimlemeyi ortadan kaldırmayı hedefliyorlardı. Çünkü Avrupalıların yapıtlarında bol renkli bir yüzeyde simetrik olmayan bir denge yapısı vardı ve bu yüzden her iki sanatçı da karşı çıkıyorlardı (Turani, 2010, s. 749).

...Minimalist anlayış doğrultusunda doğaya, figüre hiçbir göndermesi olmayan özen gösterilmiş işler üretmiştir. Anlamsallık ilişkilerden uzak, yalın ve dışavurumcu bir tavra karşı çıkmıştır. En önemli işlerinden “İsimsiz” adlı yapıtı, duvara yirmi cm.

aralıklarla yerleştirilmiş parlak kırmızı kutuların üst üste yinelenmesiyle adeta sonsuza devam eden ritmik bir düzenden alınmış bir kesit izlenimi uyandırır...( Kavukcu, 2013, s. 88).



Resim 2.14. Donald Judd, İsimli, 1989, Bakır ve Kırmızı Pleksiglas, Özel koleksiyon

Donald Judd'un "İsimli" adlı çalışmasında, nesnelere tamamen sanatçıya özgüdür. Çünkü eserin şeklini, ölçüğünü, oranları dikkatli bir şekilde bir mekanda düzenledi. Burada kullanılan nesnelere, süsten abartıdan uzak, daha sade, daha yalın ve matematik kural içerisinde art arda birbirini takip eden şekiller şeklindedir. Ayrıca sanatçı, metal ya da pleksiglas kutularla daha az müdahale etmek için bir fabrikaya götürmüş ve orada spreyle nesnelere boyatmıştır. Daha sonra kendi söylemleri doğrultusunda başkası tarafından bir mekanda sergilenmiştir. Sanatçı, "Bir sanat yapıtının parçaların toplamı değil, bir bütün olarak görünmesi gerektiğine inandığını" söyler (<https://www.huffingtonpost.com/don-bacigalupi/donald-judds-specific-object-3-451022.html>, Erişim: 10.04.2018), (Haydaroğlu, 2004, s. 240 ).

#### 2.4.2. Carl Andre (1935- )

Minimal sanatın öncü sanatçılarından olan Andre, Constantin Brancusi ve Frank Stella'dan sanat eğitimini tamamlamıştır. Andre'nin çocukluğu

Massachusetts'te bir tersanede çalışarak geçti ve Pennsylvania tren yolundaki ilk işinden, metal plakalar, kirişler, tren rayları, taş ocakları vb. malzemeler kullanması, yapıtlarına yansıdığını gösterir (Cumming, 2008, s. 459).

“1950’lerde ahşap kalasalara çentikler atarken, 1960-64 demir yollarında yük kordüktörlüğü yaparken standart, prefabrike gereçlerle çalışmış. Bu çalışma hayatı O’nun tekdüze ve katı sistemlere yönlenmesine etki etmiştir. Modle etmek, yontmak, kesmek, monte etmek gibi geleneksel heykel yöntemlerini reddetmişler. Seri üretilmiş nesnelere yer verirken kişisel dışavurum etkileri taşıyan yapılanmalardan uzak durmuşlardır...( Kavukcu, 2013, s. 89, 90).” Böylelikle sanatçının yapıtlarında kullandığı nesnelere, genelde hazırda bulunan ahşap, tuğla gibi nesnelere. Sanatçı bunları düzenli bir oranda beraber matematiksel hesaplamalar, yüzey biçimi ve hacim etkisini de gösterir ve klasik heykel anlayışında olan bir yapıtın kaidenin üzerinde değilde Brancusi’nin işlerindeki gibi nesnelere bir zemin üzerine yerleştirilerek izleyicilerin üstten de görebileceği şekilde sergilemiştir.

“...Diğer Minimalistlerin aksine, üç-boyutlu yapıtlarına “heykel” demeyi ısrarla sürdüren Carl Andre (1935- ), çoğunlukla yerde sergilediği ve zaman zaman izleyicinin fark etmekte bile zorluk çektiği yer düzenlemelerinde, “Biçim olarak heykel/ Yapı olarak heykel/Mekan olarak heykel” anlayışında yola çıkmıştır...(Antmen, 2008, s. 185).”



Resim 2.15. Carl Andre, Yontulmamış Bloklar, 1975



Carl Andre'nin "Yontulmamış Bloklar" adlı çalışmasında uygulanan nesnelerin minimal bir etki içerisinde gösterilmesinin yanı sıra çalışmada en bariz gösterilen nokta ise, sanatçının burada eşit bir şekilde ölçülü kesilmiş olan hazır ahşap nesneler ve bu nesnelerin keskin bir disiplin içerisinde matematik oranlarından yararlanmasıdır. Ayrıca çalışmada kullanılan nesneler, aynı malzemeden ve aynı boyuttan oluşan biçimlerin tekrarından oluşmaktadır. Böylelikle geometrik bir biçim, yalın bir etki, matematiksel ölçümler ve Sanatçının hazır malzeme kullanımıyla ilgili nesneler üzerine hiçbir kişisel izlenime yer vermemiş olması, Minimalist anlayışın en tipik göstergesi olmuştur (Küçükler, 2015, s. 72,73,74).

"Farklı amaçlar için yapılan objelerin basitliğine ve tekliğine odaklanan ve gündelik endüstriyel malzemeler kullanan Andre heykeli yontuculuk, biçimlendirme ve inşa etme süreçlerinden ayırmıştır (Hodge, 2013, s. 156)."

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE NESNE

#### 3.1. MİNYATÜR SANATI'NDA NESNE

Minyatür, bir kitabı, madalyonu ya da küçük boyutlu herhangi bir objeyi bezemek amacıyla yapılmış olan küçük resimlere verilen bir isimdir. İtalyanca “minyatüre” kelimesinden alınmadır. Minyatür kelimesinin Türkçe’de, Arapça’da ve Farsça’da bir karşılığı yoktur. Türk dünyasında eskiden beri minyatüre nakış nakış yapana da nakkaş adı verilmiştir...(Elmas, 1998, s. 8).

Türk minyatür sanatının tarihsel gelişimine baktığımızda, İslamiyetten önce Orta Asya’da 8. ve 9. Yüzyıllarından kalma Budist ve Maniheist duvar resimleri ile minyatürler Türk Resminin günümüze kadar bilinen en eski örnekleri, Uygurlar’da görülmüştür. Uygurlar minyatür resimlerinde, Maniheist kitaplardan aldıkları dini konuların yanı sıra dünyevi konularına da yer vermişlerdir. Ancak İslamiyetten sonra minyatür sanatı Anadolu’da Selçuklular’a ve sonrasında ise Osmanlı Dönemine geçmiştir. Osmanlı döneminde minyatür sanatı, öncelikle Osmanlı Saraylarında hazırlanan el yazmalı tarih kitaplarını resimleyen Nakkaşlar, Osmanlı Devleti’nin başarıyla sonuçlanan savaşları, şenlikleri ele alırken bu ve buna benzer konular, tarihsel bir belge nitelik taşırlardı (Elmas, 1998, s. 9, 16).

Minyatür sanatın en önemli olan özelliklerden birisi, anlatılmak istenilen herhangi bir olayı, bir konuyu eksiksiz ve tam olarak aktarılmasıdır. Bunun yanı sıra minyatür sanatında; perspektif, ışık-gölge ve nesnelere derinlik etkisi olmayan yüzeysel resimlerdir. Kompozisyonda figürler ve nesnelere arasında uzaklık yakınlık ilişkisi görülmez. Tüm nesnelere veya figürler aynı boyutta arka arkaya dizilir ancak tek farklı olan, konu içerisindeki önemli kişilerin boyutları daha büyük çizilir. Ayrıca renk, minyatür sanatında önemlidir. Nakkaşlar, nesnelere formunu ön planda tutmak için renk perspektifini kullanmamışlar. Onlar uzakta, yakında veya gecede, gündüzde nesnenin rengi ne ise onu yansıtmışlar ve hiçbir şekilde renk oyunları içerisine girmemişlerdir ( Teber, 2010, s. 29,30).

Genel anlamda Türk minyatür sanatında nesnelere, 18. yüzyılın ilk yarısında Lale Devri’nde değişim göstermiştir. Bu dönemdeki değişiklikler, Sultan III.

Ahmet'in ilk kez Batı'ya açılmasıyla, özellikle Avrupa ülkelerine yaptığı; siyasal, sosyal, ekonomik kültürel ilişkiler ile etkilenmiştir. Bu bağlamda 18. yüzyıldan önceki dönemlerde minyatür sanatında çoğunlukla nesnelere, el yazması kitaplardan seçilirdi ve bu nesnelere kompozisyonda belirli bir düzen, perspektif, üç boyutlu olmayan nesnelere olarak ele alınırdı. Ancak 18. yüzyılın ilk yarısında Lale devrinde en öncü Nakkaşlardan olan Levni'nin çalışmalarında bu değişikliği görebiliriz. Levni'nin çalışmalarındaki nesnelere; üç boyutlu şekiller ile artık minyatür resmin arka fonunda manzara, doğa görünümlü etkiler görülür. Bunun yanı sıra insan figürleri, yüzeyde kırılıp bükülen şekiller oluşturur ve nesnelere ise yüzeyin içerisinde perspektife götürürler (Elmas, 1998, s. 47, 48).



Resim 3.1. Nakkaş Osman, Gökbilimciler. 16. Yüzyılın İkinci Yarısı, Kağıt Üzerine Opak Pigmentli Renkli Boya, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, İstanbul

Nakkaş Osman'a ait "Gökbilimciler" adlı çalışmasında en bariz örnek, Türk minyatür resminde üst üste bindirilen nesnelere dir. Bunun yanı sıra perspektif, ışık-gölge, yüzeyde üç boyutlu nesnelere in olmayışıdır. Ayrıca bu çalışmada Nakkaş'ın nesnelere üst üste göstermesindeki amaç resmin içerisinde yaşanan tüm olayların

aynı anda eş zamanlı olarak gösterilmesidir. Nakkaş için zaman çok önemlidir. Bu bağlamda çalışmanın içerisinde her nesnenin bir anlamı vardır. Ancak zaman konusunu en çok vurgulayan, resmin ortasında bulunan kum saatidir. Bunun dışında diğer bütün nesnelere ise Gökbilimcilere yardımcı olan nesnelere veya konuyu eksiksiz biçimde anlatmak için resimde bir simge görevini üstlenen nesnelere.

Osmanlı toplumunda kutlanılan; sünnet, düğün törenleri, zaferler ve eğlenceli şenlikler, Osmanlı devletinden önceki Türk toplumunun kutladıkları bir geleneğin devamıdır. Bu yüzden “Surname-i Hümayun Minyatürleri” de bu geleneğin eksiksiz biçimde Osmanlı Devletinde saraydaki Sultanların eğlence ortamları, sünnet törenleri ve yarışları günümüze kadar bizlere bir belge niteliği taşımışlardır.



Resim 3.2. Nakkaş Osman, Surname-i Hümayun ( Pehlivanlar Güreşirken)

Nakkaş Osman’ın “Pehlivanlar Güreşirken” adlı bir başka çalışmasında, resmin sol üst kısmında oturan Padişah, pehlivanlar güreşirken izlediği bir eğlence sahnesi sergilenmiştir. Çalışmanın en önünde üç başlı birbirine dolanmış yılan nesnesi vardır. Bunun dışında figürler aynı boyutta ve hiçbir ayrıntıya gidilmeden resmedilmiştir. Dolayısıyla Türk minyatür resimlerinde şekillenen nesnelere, batı

resimlerinde; yüzeyde derinlik, perspektif, ışık-gölge vb. gibi arayışlara gidilmeden Nakkaşlar, daha çok o döneme ait yaşanan şenlikleri başka toplumlara da ulaştırmanın gayreti içerisinde olup ve bu yüzden konuyu ön planda tutmuşlardır.



Resim 3.3. Levni, Surname-i Vehbi'den, Haliçte Gösteri

Levni'ye ait "Surname-i Vehbi'den, Haliçte Gösteri" adlı çalışması, 18. yüzyıldan önceki Türk Minyatür Resminden daha farklı olarak yüzeyde derinliğe götüren bir perspektif anlayışı vardır ve resmin arka fonunda artık doğa görünümü manzaralar aktarılmıştır. Nesne üzerinde renkler daha doğal bir şekli almıştır. Işık-gölge etkisi az da olsa vardır. Böylece daha önceki minyatür çalışmalarında yüzeyde nesnelere; keskin çizgiler, iki boyutlu şekiller, üst üste bindirilen nesnelere yerine Levninin çalışmasında nesnelere üç boyutluluk, gerçeğe yakın oran ve daha yumuşak çizgilere bırakmıştır (Elmas, 1998, s. 39).

### 3. 2. 19. YÜZYILDA TÜRK RESMİNDE NESNE

Türk resim sanatı 18. yüzyıla kadar geleneksel bir çizgide ilerlemiştir. Ancak 18. yılından itibaren, yani Osmanlı Devleti'nin son döneminde Sultan III. Ahmet'in ilk kez Batı'ya açılmasıyla ve özellikle Avrupa ülkelerine yaptığı, siyasal, sosyal, ekonomik, kültürel ilişkilerde yenilikler yaşanmıştır. Bu yeniliklerde 18. yüzyılın sonunda matbaanın kurulması ve 19. yüzyılın ilk döneminde Tanzimatın ilanı ile

minyatür resminden yavaş yavaş uzak kalarak, yerine Batı tarzı duvar resimlere geçilmiştir (<https://circlelove.co/turk-resim-sanati-tarihi/> erişim: 12.05.2018). "... İç mekanda uygulanan bu resimler, manzara ve natürmortlarla gelişmiştir. Duvar resimlerinde kullanılan nesnelere; çiçekler, saksılar, meyveler, sepetler, manzara resmine bağlı olarak da; tekneler, mimari öğeler ve ağaçlardır. Duvar resimlerin ardından Türk tuval resmi, Batıya gönderilen ressam ve okullara resim derslerinin koyulmasıyla gelişmiştir. Mühendishane-i Berr-i Humayun'a resim derslerinin konulmasıyla 1860'da Batıya gönderilen ilk asker ressam 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl ortalarına kadar etkisini göstermiştir. Asker ressam çalışmalarını hepsi birbirine benzeyen manzara tarzında oluşan resimlerdir. Resimlerde doğaya bağlı olarak işlenen nesnelere en ince ayrıntısına kadar gidilmiş, teknik olarak kesin çizgili perspektifli biçimlendirmeden yararlanılmıştır (Şen, 2002, s. 41,42)."

1839'da Paris'te fotoğraf makinesinin icat edilmesinden kısa bir zaman sonra XIX yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da kullanılmaya başlanmıştır ve özellikle saray, köşk, kasırlar ve bahçelerinin fotoğrafları sanatçılar için önemli bir kaynak oluşturmuştur. Bu tarzda resim yapan sanatçılar da Pirimitifler veya foto-yorumcular olarak adlandırılmıştır. Foto-yorumcular açık havada manzara, natürmort, mimari yapılar ve günlük hayatta kullanılan nesnelere yağlı boya resimler yapmışlardır. Sanatçılar, doğadaki nesnelere resmederken ayrıntıcı bir fırça işçiliğini sabırla resmetmişlerdir. Bu Sanatçılar başta; Hoca Ali Rıza olmak üzere, Hüseyin Zekai Paşa ve Halil Paşa gibi sanatçılar öncülük etmişlerdir (Olçay, Aliotti, 2013, s. 34-36).

19. yüzyıl Türk Resim Sanatı'nda Foto-yorumcular dışında bir başka önemli grup olan "Şeker Ahmet Paşa Kuşağı" olarak adlandırılan bu grupta; daha çok manzara, natürmort, ölü doğa nesnelere ve klasik batı anlayışta resimleri ile bilinen Şeker Ahmet Paşa'dır (Teber, 2010, s. 45).

19. yüzyılda Asker Kuşak Ressamların en önemli temsilcilerinden ve Çağdaş Türk Resmine öncülük eden Üsküdar doğumlu Şeker Ahmet Paşa(1841- 1907), Paris'te Gerome ile Boulangier adlı kişilerden akademik anlamda sanat eğitimi dersleri almıştır. Ancak sanatçı her ne kadar bu hocalardan akademik anlamda

eğitim olsa da, akademiden bağımsız olan grupların sanatına daha yakından ilgi duymuştur. Bu gruplardan biri de Güney Fransa bölgesinde Empresyonizm öncüsü olan Barbizon Okulu'dur (Akbulut, 2011, s. 95,96).

Türkiye'de 27 Nisan 1873'te İstanbul'da ilk resim sergisini aan, çalışmalarında ağırlıklı olarak natürmort, peyzaj ve l doğa nesneleri kullanan Sanatçı, natrmortlarını şu şekilde ele almıştır: "Resimsel kategoriler arasında natürmort türü sanatçıya modeline direkt olarak müdehale yapabilme imknını sunmaktadır. Sanatçı resimsel ilkeleri doğru kullanabilmek için uygun gördüğü nesneleri, uygun gördüğü estetik düzen içinde kurgulamak gibi bir kolaylığa sahiptir. şeker Ahmet Paşa'nın natürmortlarında perspektif ilkeleri uygulanmakla birlikte, bu Batı resmindeki incelikle hesaplanmış perspektiften ziyade duysal bir perspektiftir. Sanatçı natürmortlarında tek bakış açısına göre düzenlenmiş merkezi perspektifi kullanılmıştır. Natrmortları incelediğimizde kalıp bir kompozisyon şemasının kendi içinde çeşitlendirilerek tekrarlandığını görüyoruz. Sanatçı natürmortlarında kapalı konturlar, kapalı form ve birbirini kesen nesneleri kullanmaktadır. Bu tercih de nesneleri saran boşluğun ifadesini zora sokmaktadır. şeker Ahmet Paşa natürmortlarında özellikle iki kompozisyon şeması ufak değişiklerle devamlı tekrarlanmaktadır. Bunlardan ilki, odak noktasını karpuz veya kavun gibi büyük boyutlu nesnelere oluşturduğu, etrafına farklı nesnelere simetrik ve dengeli biçimde yerleştirildiği şema; ikincisi ise, ayva, nar ve portakal gibi küçük ve birbirine yakın boyutta nesnelere üst üste yerleştirerek betimlediği şemadır (alışır, Ögel, 2005, s. 75,76)."



Resim 3.4. Şeker Ahmet Paşa, Manolya ve Meyvalar

Şeker Ahmet Paşa'nın "Manolya ve Meyvalar" adlı çalışmasında genel anlamda çalışmanın bütününde ölü doğa nesnelere yer verilmiştir. Ancak çalışmanın sağ alt köşesinde bulunan iki tane üst üste konulmuş kitap nesnesi çalışmada bir anlam ifade etmektedir. Buradaki kitapların bir sergi katalogları olabileceğini düşünen Adnan Çoker, Paris'te eğitim çalışmalarına devam eden Semra Germaner'in araştırmasını ister ve araştırma sonucunda bu kitap nesnelere 1869-1870 yıllarına ait bir sergi katalogları olduğu netleşir. Ayrıca buradaki nesnelere; yatay, dikey ve diyagonal olarak üç ayrı kompozisyonda sergilenmiştir. Bununla birlikte resmin sağ tarafı, sol tarafına göre nesnelere daha dolu orandadır ve resmin ön tarafında bulunan iki kavun nesnesi çalışmada dengeyi sağlamıştır. Böylece resimde kullanılan nesnelere, kapalı form şeklinde kesik nesnelere resmedilmiştir. Kompozisyondaki nesnelere izleyiciye daha yakın bir biçimde çizilmiştir (Şerifoğlu, Baytar, 2008, s. 57).

Sanatçının natürmortlarında mekân nesnelere görünür kılındığı bir zeminden başka bir anlam taşımamaktadır. Mekânın temsiline yönelik ifade, nesnelere üzerinden girilen resimsel bir hesaplaşmanın ve öznel bir tercihin sonucudur. Dönem örnekleri paralelinde mekânda derinliğin kısıtlanarak, yüzeyin ön plana alınmasıyla nesneyi ön plana çıkaran bir yaklaşım tercih edilmektedir... Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerinde



meyvelerin dal ve yaprakları nesnelere arasına yerleştirilerek, atmosfer içinde boşlukta ve ileri doğru uzanırken resmedilmiştir. Bunların zemine düşen gölgeleri boşluk içindeki varlıklarının plastik boyutunu artırmaktadır...(Çalışır, Ögel, 2005, s. 76).



Resim 3.5. Şeker Ahmet Paşa, Natürmort

Şeker Ahmet Paşa'nın "Natürmort" adlı bir başka çalışmasında, doğal nesnelere koyu kahverengi bir masanın üzerine ışık ile nesnelere daha açık hale getirmiştir. Nesne üzerindeki ışık, batı resim sanatında, özellikle Barok'ta Rembrand'ın resimlerindeki koyu bir kompozisyonda sadece belli başlı nesnelere için kullandığı ışığın aynısı bu çalışmada da nesnelere üzerinde görülür. Ayrıca sepetteki üzüm salkımının üzerindeki kuş figürü, resimde üzümün gerçekliğini ifade edip bunun yanı sıra masadaki metal bıçak nesne ise bu çalışmada hem resmin yönlerini belirtmiş hem de doğal yumuşak olan meyvelere karşılık kasvetli bir hava bırakmıştır.

Şeker Ahmet Paşa, natürmortlarında genelde ön-arka plan ilişkisi yoluyla derinlik duygusunun elde edilmesinde en yalın çözümlerden biri olan kesişen nesnelere kullanmaktadır. Natürmortlarda yer alan nesnelere yan yana birbirlerine değere, örter ve yakın biçimde resmedilir. Grup içindeki nesnelere ön-arka ilişkisi gölgelendirmeyle sağlanmıştır. Bu durum aynı zamanda nesnelere hacim etkisini de kuvvetlendirmiştir (Çalışır, Ögel, 2005, s. 75).

19. yüzyılda önemli olan bir başka sanatçı ise Osman Hamdi Bey(1842-1910)'dir. Paris'e Hukuk eğitimi için gönderilen sanatçı, resim eğitimine olan tutkusuyla Paris Güzel Sanatlar Okulu'na devam etmiştir. 1860-1869 yılları arasında Gerome'nin öğrencisi olan Osman Hamdi Bey, Türk resim sanatında ilk defa resimlerinde figür anlayışını kullanan, Sanayi-i Nefise Mekteb-i (Mimar Sinan Üniversitesi) ve İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin kurucusu olan önemli Oryantalist Türk sanatçısıdır (Akbulut, 2011, s. 15).

“Osman Hamdi Bey, çoğu Avrupalı ressamda olduğu gibi, tabloları arasında organik bir bağ kurmayı hedefler. Zaman ve mekan farklı olsa da, bazı figür ve nesnelere, aynı şekilde değişik tablolar arasında dolaşır (Akbulut, 2011, s. 23).” Sanatçı resimlerinde; sürekli kullandığı ayrıntılı mimari yapılar, renkli Doğu kültürünü yansıtan giysiler, etnik çeşitlilik ile sunulan figürler ve günlük kullanılan nesnelere ele almasındaki amacı daha çok Osmanlı mimarisini, kültürünü batıya karşı yüceltmek ve tanıtmak arayışı içerisinde.

Sanatçı genellikle çalışmalarında kullandığı ayrıntılı mimari mekanlar ve figürler, çalışmanın konusunu belirler. Figür genelde sanatçının kendisi, oğlu veya kızıdır. Bunun dışında özellikle mekan içerisinde konuyu tamamlayan objeler ise; sanatçı kendisi özel koleksiyonlar ve müzelere gidip seçtiği kandiller, halılar, rahle, Kur'an muhafazası, ibrikler, vazolar ve avize gibi nesnelere. Bu nesnelere sürekli farklı mekanlarda tekrar edilen nesnelere. Böylece tekrar edilen nesnelere, gerçekteki objenin biçimi nasıl ise hiçbir değişikliğe gidilmeden aynı resmedilmiştir (Kul, 2014, s. 20,21).



Resim 3.6. Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, 1906, T.Ü.Y.B, 222x 122 cm, Pera Müzesi, İstanbul.

Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı çalışmasında, Klasik Fransız resimlerindeki gibi mekan vurgusu vardır. Bursa'daki Yeşil Cami'nin üst katında bir odayı resmeden çalışmada; sıcak-soğuk renk ilişkileri ve ışık en iyi şekilde kullanılmıştır. Resmin ortasında düşünceli, Doğulu kıyafetleri giyen bir erkek figürü, yerdeki yeşil lahanaları yiyen kaplumbağaları eğitmektedir. Figürün elindeki ney, sırtında nakkare ve boynunda asılı mızrak gibi nesnelere ayrıntılı ve dengeli biçimde kullanılan nesnelere aittir. Figürün boynundaki mızrak, hemen üzerinde bulunan yazı ile resmi dikey olarak ikiye bölmüştür. Yerdeki kaplumbağanın ovaliği, figürün başındaki kavuk ile bir denge sağlanılmıştır (Kul, 2014, s. 46,47).



Resim 3.7. Osman Hamdi Bey, Silah Taciri, 1908, T.Ü.Y.B, 175x130 cm

Osman Hamdi Bey'in "Silah Taciri" adlı bir başka çalışmasında, Sanatçı; yaşam-ölüm, gençlik-yaşlılık gibi karşıt ifadeler ile birbirine zıt nesnelere ve figürler kullanmıştır. Buradaki zıt ifadeler, resmin ön sol tarafında oturan yaşlı adam yani sanatçının kendisi ve sağda ayakta duran genç adam sanatçının oğlu Ethem tarafından oluşturuluyor. Ön tarafta savaş nesnelere oluşturulan miğfer, tüfek, kılıç gibi nesnelere vardır. İstekli bir şekilde kınından kılıcı çeken Ethem, yerde oturan babasının sol elini işaret ederek oğlunun kılıçtan uzak durmasındaki hareketi, resimde zıtlık oluşturmuştur. Bununla birlikte arkada ayakta olan adamın elindeki bez parçası, kefen bezi olarak ölümü simgelemektedir ve oturan kişinin elindeki kitap ise; ön tarafta bulunan savaş nesnelere ile zıtlık oluşturur. Sanatçının buradaki mesajı insanoğlunun savaş ile değil ancak eğitim ile yükselebileceğidir (<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/10/12/osman-hamdi-beyin-silah-taciri-eseri/erişim:19.05.2018>).

Şeker Ahmet Paşa ile birlikte Paris'e eğitim için giden Süleyman Seyyid Bey(1842-1913), askeri kökenli olup batılı anlamda ilk resim yapan sanatçıdır. Sanatçı, daha çok realist ve natürmort ustası olarak bilinir. Natürmort nesnelere ele alırken sanatçı, düzenli, dengeli ve ince bir fırça işçiliğini kullanır ve nesnelere hiçbir ayrıntısını görmemezlikten gelmeden boyayı, en ince taze bir şeffaflık içerisinde kullanmıştır (Elmas, 1998, s. 68).

...Süleyman Seyyid'in natürmortları, onun gerçek sanatçı kimliğinin ifadesi olan örneklerdir. Ürettiği çok sayıda natürmort, Süleyman Seyyid'in nesnelere kendi duyarlılık süzgecinden geçirerek tanımlama yönündeki yaklaşımını ortaya koyar. Çiçekler, cam objeler, meyvalar ve kumaşlar ışığın ustalıklı tanımladığı biçim ve renk özellikleriyle anlam kazanırlar. Nesnelere tanımlama konusundaki duyarlılığı, onu kendisi gibi çok sayıda natürmort üreten çağdaşı Şeker Ahmet Paşa'dan ayırır. Şeker Ahmet'in natürmortlarında nesnelere kompozisyonu oluşturmaya yarayan öğeler olarak işlev görürlerken, Seyyid'in resimlerinde birer varlık olarak kendi öznel değerleriyle tanımlanmaya çalışılmışlardır. Sanatçının dar bir derinlik boyutu içinde ele aldığı natürmortları ve sade düzenleri katışıksız ve saydam renkleriyle türünün Türk Resminde bu güne kadar aşılamayan örnekleri arasında sayılan natürmortları, nesnelere gölgede kalan bölümleri bile saydam tonlarla işlendiği benzerlerinde pek az görülen bir ışıklılık etkisi yaparlar (Kütükoğlu, 2008, s. 38).



Resim 3.8. Süleyman Seyyid Bey, Kavunlar ve İncirler, 1897, T.Ü.Y.B, 43x60 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Süleyman Seyyid'in "Kavunlar ve İncirler" adlı çalışmasının genelinde seçilmiş olan doğal nesnelere titiz, saydam bir boya işçiliğiyle yansıtılmıştır. Bunun

yanı sıra renkler tam da nesnenin doğal görünümünü, tazeliğini, diriliğini oluştururlar ve gölgede kalan nesnelere bile bu tazeliğini gerçekçi, natüralist tarzda oluştururlar. Özellikle cam bardak nesnesi saydamlığını en iyi şekilde kendini göstermektedir. Ayrıca resimdeki nesnelere, Şeker Ahmet Paşa'nın şema duygusundaki nesne anlayışından farklı olarak resimsel plastik bir dil içerisinde kullanılmıştır ( Kütükoğlu, 2008, s. 38).

### 3. 3. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA NESNE

19. yüzyılın ikinci yarısında Askeri okullardan batıya gönderilen Türk Sanatçıları veya Batı'dan Türkiye'ye gelen yabancı sanatçılar Osmanlı saray ve çevresinde tuval resimleri yapılmıştır, aynı zamanda 1839'da Paris'te fotoğrafın icadı, Türkiye'de de gelişimini göstermesi, Sanay-i Nefise Mektebi'nin kurulması gibi bir çok etkenler Çağdaş Türk resmine yenilikler getirmişlerdir. Bu yenilikler devam ederken resim sanatında da iki boyutlu, ışık gölgenin, perspektifin olmadığı minyatürler yerine perspektif, ışık- gölge, nesnelere üç boyutlu tasvir edildiği, duvar resimleri, manzara, natüremort, figür gibi batıya yönelik resimlere geçilmiştir. Daha sonra Sanay-i Nefise okulunda yetişen bir gurup sanatçı 1910'da batıya gönderilir. I. Dünya Savaşı'nın ortaya çıkmasıyla tekrar Türkiye'ye dönen sanatçılar yeni bir sanat anlayışı getirmişlerdir. İbrahim Çalı ve arkadaşlarının oluşturduğu "1914 Kuşağı", "Çallı Kuşağı" ve "Türk İzlenimciler" olarak da bilinen kuşak ortaya çıkmıştır. İzlenimcilerin anlayışında doğayı resmetmektir. Fırça darbeleriyle boya resmini gerçekleştirirken doğal gerçeklikten ayrılmamışlardır. Çallı kuşağındaki sanatçıların resimlerinde nesnelere, daha önceki kuşağın keskin çizgili perspektifi, ayrıntıcı resminin yerine ışığın renk üzerindeki etkisini yakalamaya çalışılan, doğanın ve nesnelere ayrıntılarına önem vermeyen, rahat çizgiler ve geniş fırça vuruşlarıyla çalışmalarına yer vermişlerdir. Paletlerinde koyu renk yerine daha açık, parlak tonlar koymuşlardır. Böylelikle anlık izlenimler üzerinden hareket eden Türk İzlenimciler, Fransız İzlenimcilerde Monet'nin nesneyi eritmesi gibi etkilerle gitmişlerdir ancak bazı Türk İzlenimciler, kontür çizgileriyle nesneyi kesinleştirerek yolunu ve kendi iç duygularıyla hareket etmişlerdir. Bununu en iyi ifade eden sanatçı ise İbrahim Çallı'dır (<https://circlelove.co/turk-resim-sanati-tarihi/> erişim 22.05.2018).



Çallı Kuşağı'nın önemli sanatçılardan olan İbrahim Çallı (1882-1960), Denizli'nin Çal kasabasında doğdu. Sanay-i Nefise Mektebi'nde eğitim aldıktan sonra Pariste Cormon'nun atölyesinde eğitim almıştır. Sanatçının resimleri genellikle Empresyonist sanatçılar gibi doğadaki ışığın renkleri üzerinde arayışlara gitmiştir. Çalışmalarındaki nesnenin biçimini keskin çizgilerle çizmek yerine nesnenin üzerine düşen ışık değerlerini, geniş fırçanın savruk vuruşları ile boyayı tuvaline sürmüştür. Böylece Sanatçı, açık havada anlık izlenimleri tuvaline yansıtırken nesnelerin biçimindeki ayrıntılara takılmadan nesnelere güneş ışığının parlak şeffaflığının renkleri üzerinde gün içerisinde nasıl yansıdığı, doğal iç yorumu ile ilgilenmiştir (Halıcı, 2009, s. 36).



Resim 3.9. İbrahim Çallı, Avluda Oturanlar, 1913, T.Ü.Y.B

İbrahim Çallı'nın "Avluda Oturanlar" adlı çalışmasında, doğada günlük yaşamdan alınmış bir öyküyü ele almıştır. Çalışmadaki nesnelere günlük hayatta kullanılan; su testisi, el işlemelerinden yapılmış sepetler, kabak vb. gibi nesnelere yer verilmiştir. Ancak Sanatçı, kullandığı nesnelerin biçimine, ayrıntısına önem vermeden nesnelere üzerine düşen ışık değerleri soğuk sıcak renklerle ilişkilendirilerek anlık bir izlenim sergilemiştir. Ayrıca boyayı geniş fırçalar ile hızlı bir şekilde uygulayarak, nesneyi belirgin, kontür çizgilerle çizmiştir.

Bu dönemde savaşların oluşturduğu yıkımlar nedeniyle toplumda oluşan bunalımlar, ekonomik sıkıntılar, toplumda yüksek bir mücadele ruhuna ortam hazırlamıştır. Bu bağlamda dönemin yöneticilerin de bu mücadeleye destek olarak 1914 Çallı Kuşağı'ndaki sanatçıları, savaşın yaşandığı cephanelere göndererek savaş izlenimlerini resmetmeleri istenmiştir. Daha sonra Enver Paşa'nın emriyle 1917 yılında Şişli'de üstü ahşaptan yapılmış Şişli Atölyesi kurulur. Şişli atölyesi grup üyeleri savaşı bizzat izleyerek anlık izlenimlerini resmetmişlerdir. Ayrıca çalışma atölyelerine getirilen top arabası, mermi, silah gibi savaş nesnelere yararlanarak kompozisyonlar oluşturmuşlardır.

Sanatçı, yazar, siyaset kimliği ile bilinen Samsun doğumlu Namık İsmail(1890-1935), Paris'te Fernand Cormon'un atölyesinde eğitim görmüştür. Bu atölyedeki birikimiyle yurda dönen sanatçı "1914 Çallı Kuşağı" grubuna katılır. Daha sonra I. Dünya Savaşının başlamasıyla, Enver Paşa'nın talimatıyla kurulan Şişli Atölyesi grubuna katılır. Savaşta sahneler, hükümet tarafından sanatçılara yaptırılarak Berlin ve Viyana'da sergilenen çalışmalarda Namık İsmail'in de çalışmaları bulunur. Sanatçı genellikle empresyonist bir anlayışla çalışmalar yapmıştır. Savaşta figür hareketleri, nesnelere anlık izlenimlerle resmetmiştir ( <http://www.biyografya.com/biyografi/8540> erişim: 24.05. 2018).



Resim 3.10. Namık İsmail, Son Mermi, 1917, T.Ü.Y.B, 144x204 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Namık İsmail'in "Son Mermi" adlı çalışmasında savaş sahnesini ele alan bir kompozisyonudur. Kompozisyonun genelinde savaş nesnelere yer alır. Bu nesnelere



yumuşak fırçalarla boyanarak anlık izlenimler elde edilmiştir. Çalışmanın ön tarafında belirgin nesnelere yer alırken çalışmanın biraz daha gerisinde flu şekilde pastel tonlarla plastik bir dil tercih edilmiştir. Bu etki ise çalışmada bir derinlik oluşturmuştur.

1927 yılında düzenlenen 11. Galatasaray Sergisi Çağdaş Türk Resminde yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Özellikle Avrupa’da eğitim gören Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi gibi sanatçılar da bu sergide yer almışlardır. Bu sanatçıların sergide yer almasıyla beraber artık İzlenimci etkiler bu sergiden sonra etkisini yitirdiği gösteriyordu. Çünkü bu sanatçılar nesne ve figürlü çalışmalarında renk anlayışından çok, sağlam desen, biçim ve çizgili çalışmalar yapmışlardır. ([https://www.turkcebilgi.com/galatasaray\\_sergileri](https://www.turkcebilgi.com/galatasaray_sergileri) erişim:24.05.2018).

...1928 yılında yurda dönen bu sanatçılar “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” adı altında toplanmıştır. Başta Paris olmak üzere Avrupa’nın bir çok kentinde farklı atölyelerden aldıkları derslerle; Avrupa’da görülen Realizm, Expresyonizm, Kübizm, Fovizm, Konstruktivizm gibi akımları Türkiye’ye taşımışlardır. Ürettikleri yapıtlar; figüratif, potre, peyzaj ve natüremort anlayışlarıyla çeşitlenmiştir. Her sanatçının bireysel üslubu ve nesne kavrayışı da doğal olarak bu anlayışlar doğrultusunda değişmiştir (Şen, 2002, s. 44).

Çağdaş Türk resim sanatına ilk defa renk anlayışından çok, kübizmi dışavurumcu anlayışla biçime önem veren İstanbul doğumlu Zeki Kocamemi(1900-1959), Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin önemli bir sanatçısıdır. Sanatçı, Sanay-i Nefise’de eğitim gördükten sonra Almanya’ya giderek Münih’te Hans Hoffman atölyesinde eğitimini görerek yurda dönmüştür. Resimlerinde Konstrüktivist anlayışta, nesnelere veya figürleri; geometrik biçimler, sağlam desen anlayışı ve belirgin çizgiler ile ifade etmiştir (<http://www.cerezforum.net/konu/zeki-kocamemi-kimdir-biyografisi.91546/> erişim:24.05.2018).



Resim 3.11. Zeki Kocamemi, Genç Kadın, 1946

Zeki Kocamemi'nin "Genç Kadın" adlı çalışmasında Sanatçı; "Kübizm'i dışavurumcu bir anlayışla ele almış, doğa görünümleri ve doğada yer alan nesnelere geometriye indirgemiş, kişisel deformasyonlarıyla nesnelere biçimsel özelliklerini irdelemiş; hacmi belirginleştirerek; renk lekeleri, ışık-gölge dağılımı ve boşlukların dengesiyle anlatıma güç kazandırmıştır (Şen, 2002, s. 44)."

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği grubundan sonra Türk resim sanatında modern sanatı başlatmak isteğiyle, 1933 yılında aralarında da Müstakil sanatçıları olduğu birtakım sanatçılar D grubunu kurdular. Bu sanatçılar Avrupa sanatına paralel gelişmesini düşünerek, Batı'daki sanat akımlarını takip etmeye başlamışlardır. Ayrıca Batıya giden Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Halil Dikmen gibi sanatçılar Pariste Andre Lhote ve Fernand Léger sanatçıların atölyelerinde Kübist ve Konstrüktivist akımlardan etkilenmişlerdir. Çalışmalarında kullanmış oldukları nesneyi kübist, konstrüktivist anlayışla sentezleyerek yorumlamışlardır. Ancak bu gruba daha sonra Bedri Rahmi Eyyüboğlu ve Turgut Zaim gibi sanatçıların katılımıyla ulusal sanat arayışlarına gidilmiş, daha önce gelenekselli reddeden bu grup, yerel motiflere, Türk geleneğini, Anadolu insanını anlatacak konulara ilgi duymaya başlamıştır ve bu bağlamda çalışmalarında kullanılan nesnelere, Türk kültüründe bulunan; destiler, çanak, bakır kaplar, nargileler gibi nesnelere kompozisyonlarında ifade etmişlerdir (Şen, 2002, s. 45).

1906 yılında İstanbul'da doğan Nurullah Berk, Galatasaray Okulu'nu okuduktan sonra Sanay-i Nefise eğitim görmüş ve daha sonra Paris'te Fernand Leger'in atölyesinde dersler almıştır. İzlenimci resim anlayışını karşı olan sanatçı, resimlerini Kübist etkiler içerisinde yorumlamış ve nesnelere dikdörtgen, geometrik şekillerle ifade etmiştir. Ayrıca nesnelere kontür çizgileri ile sert bir şekilde birbirinden ayırmıştır. Böylece nesnelere parçalar halinde tanınmaz şekiller oluşturmuştur.



Resim 3.12. Nurullah Berk, İskambil Kağıtlı Natürmort, 1933, T.Ü.Y.B, 60x80 cm, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi

Nurullah Berk'in "İskambil Kağıtlı Natürmort" adlı çalışmasında yer alan iskambil kartları nesnesi Avrupa Modern resimlerin içerisinde sıkça kullanılan bir nesnedir. Özellikle Kübist sanatçısı Brauge'nin "Oyun Kağıtları" adlı çalışmasına benzerlik gösterir. Resimde masa üzerinde meyve tabağı ve şişe gibi nesnelere vardır. Bu nesnelere kübist anlayışla resmedilmiştir ve Kübizm'in silindirik, geometrik biçiminde gösterilen nesnelere, resimde hacmi ortaya çıkarmaya çalışan keskin hatlı çizgilerin birbirinden ayrılmıştır. (Şimşek, 2010, s. 127,128).

D grubu üyesi olup ancak bu gruptan farklı resim yapan Turgut Zaim(1906-1974), İstanbul'da doğmuştur. Kadıköy Saint Joseph Koleji'nden mezun olduktan sonra Sanay-i Nefise okulunda eğitimini tamamlar. Sanatçı Batı resim anlayışını reddederek, yöresel, Anadolu insanına ait konulara yer verir. Çalışmalarında

kullandığı nesnelere Anadolu insanını, kültürünü anlatan; bakır kaplar, heybeler, destiler vb. nesnelere hemen hemen tüm çalışmalarında görülen nesnelere.



Resim 3.13. Turgut Zaim, Yörükler Köyü

Turgut Zaim'in "Yörükler Köyü" adlı çalışmasında Sanatçı, Anadolu'nun çeşitli yörelerini gezerek, hiçbir dış etmenlerden yararlanmadan yörüklerin yaşam tarzını birebir yansıtmıştır. Çalışmada bulunan bütün nesnelere yerel özelliği olan nesnelere. Figürlerin yüzlerinde, hareketlerinde; ışık-gölge ve detay etkisi olmayan, durağan, sesiz, minyatür etkileri hatırlatan bir üslup içerisinde ifade edilmiştir. Ayrıca resimde figürlerin başlarına, beline bağlamış olduğu ip veya kemerlerle, yörüklerin ait kültür yansıtılmıştır. Böylece Sanatçı, yörüklerin ait ulusal değerleri olan tüm nesnelere çağdaş resim anlayışı içerisinde görselleştirmiştir.

D Grubu Sanatçıları'nın topluma yabancılaştığını ve batı anlayışında resim yapan sanatçılara karşı çıkarak toplumun gerçek değerleri ile ilgilenmesi gerektiğini düşünen bir takım sanatçılar bir araya gelerek "Yeniler Grubu" (Liman Ressamları) adlı yeni bir grup oluşturmuşlardır. Bu grupta yer alanlar: Nuri İyem, Ferruh Başağa, Selim Turan, Avni Arbaş gibi sanatçılardır. Bu sanatçılar toplumun yoksul kesimlerine, özellikle Liman Kenti olan İstanbul'da yaşam mücadelesi içerisinde olan denizcilerin sıkıntıları dile getiren gerçekçi değerlere yönelen

çalışmalarla ilk Liman Sergilerini 1940 yılında, daha sonraki sergilerini ise, toplumun değerlerine yönelik daha farklı konulu sergiler gerçekleştirmişlerdir (Ağyürek, 2011, s. 35).

“Sanatçılar genellikle toplumsal gerçekçi görüşü benimseyerek işçileri, onların mücadelelerini, Türk insanın içinde bulunduğu durumu yansıtmışlardır. Resimlerdeki nesnelere genellikle; günlük yaşantıda görülen kayıklar, çalışan işçilerin kullandığı araç ve gereçlerdir (Şen, 2002, s. 46).”

Yeniler Gurubu'nun kurucu üyesi olan Nuri İyem(1915-20059, İstanbulda doğdu. Sanatçının çalışmasında toplumsal, yerel gerçekçi konular yer alır. Bu konular halkın sıkıntılarını resimleriyle ele alır ve çalışmalarında kullanmış olduğu nesnelere genellikle Anadolu insanının günlük yaşantıları, işçilerin kullandıkları araç ve gereçlerdir. Dolayısıyla Sanatçı nesnelere seçerken özellikle batı akım ve eğilimi içerisinde kopyacı olmak yerine, kendi yöresine özgün resim değerlerine yönelik nesnelere kullanır ve bu nesnelere ile ulusal bir sanatın savunuculuğu içerisinde olmuştur (<http://www.yardimcikaynaklar.com/ressam-nuri-iyem-hayati-ve-sanati/> erişim:26.05.2018).



Resim 3.14. Nuri İyem, Nalbant, 1944, t.ü.y.b, 316x325 cm, Nuri İyem Koleksiyonu

Nuri İyem'in "Nalbant" adlı çalışmasında bir nalbant ustası At'ın ayağındaki nal'ı tamir ederken resmedilmiştir. Çalışmada kullanılan nesnelere çekiç, kelpetin, çivi ve sürahi gibi nesnelere yer verilmiştir. Bu nesnelere, günlük hayattan ustaların, işçilerin çalışma sırasında kullandıkları nesnelere yer verilmiştir. Sanatçı resimdeki konunun odak noktasını vurgulamak için ışığı kullanmıştır. Bunun dışında kalan nesnelere ise; daha gölgeli bir alan ile resmetmiştir. Dolayısıyla sanatçının resimlerinde genellikle toplumun gerçek değerlerini ön planda tuttuğu gibi bu resimde de günlük hayatta kullanılan nesnelere, yöresel bir gerçeklik ile bu resmi yorumlanmıştır.

1946'lı yıllar, Türkiye'de yönetimin çok partili sisteme geçmesiyle, özgürlükçü demokrasinin ve her açıdan yeniliklerin yaşandığı bir dönemdir. Bu yeniliklerle beraber toplumun kültürel ve sanat alanındaki gelişmelerin yanı sıra toplumun dışa bağımlılığı, teknolojinin ilerlemesiyle Batı sanat kaynaklarını incelenmesi ve Batıda gelişen sanat olayları günü gününe takip edilmesi gibi bir çok etkenin yaşanması, Türkiye'de Soyut Sanatı'na ilgi duyulmasına ortam hazırlamıştır (Şen, 2002, s. 47).

"Batı'da 1950'li yıllarda biçim bozmaların, renk soyutlamalarının çözüldüğü ve Soyut resmin dorukta olduğu dönemde, Türkiye'de bu sorunlarla yeni yeni karşılaşmaktadır. Sanatçılar açtıkları sergilerle ve yazılı açıklamalarla Soyut sanatı halka tanıtmaya ve destekleme çabasına girişmişlerdir. Bu amaçla "1953'de Ankara'da Adnan Çoker ve Lütfü Günay, "Sergi Öncesi" adıyla açtıkları sergiyi, resmin bir düşünce işi olduğunu vurgulayarak, yazılı açıklamalarla halka sunmuşlardır (Şen, 2002, s. 48)." Bu bağlamda 1950'li yıllardan günümüze kadar sanatçıların resimlerinde nesne, soyut veya soyutlama gibi biçimler ile şekillenmiştir. Bunlar; Sanatçının doğada bulduğu nesnelere kendi bilinç altında şekillerle "Lirik Soyutlama", harf ve çizginin estetik değerlerine dönüştürülmesi ile "Kaligrafik yansımalar", geometrik, Kübist biçiminde nesnelere ile "Geometrik Soyutlama" ve "Soyut Dışavurumculuk" gibi gruplandırmalara gidilmiştir (Kayapınar, 2016, s. 64).

"Türk Soyut sanatının ilk örneklerini veren sanatçılardan biri olan Hamit Görele (1900-1984), büyük düz yüzeyler haline getirdiği nesnelere resimlemekte,

nesnelerin gerçek renklerini dikkate almadan, geometrik olarak biçimlenen nesnelerin salt renklerle içini doldurmaktadır... (Şen, 2002, s. 47).”



Resim 3.15. Hamit Görele, Görünüm- Peyzaj, 250x164 cm

Hamit Görele'nin “Görünüm- Peyzaj” adlı çalışmasında Sanatçı bir manzarayı geometrik denklem içerisinde analiz etmiştir. Manzara resminde bulunan nesnelere, gerçek biçimi dışında, sanatçının bilinç altında yatan şekiller ve renklerle geometrik, kübist şekilde soyutlaştırılmıştır. Ayrıca resimdeki yelkenler ve çatılı evler gibi nesnelerin üzerindeki boya etkiler, coşkulu ve soyut dışavurumcu bir şekilde kullanılmıştır.

Soyut resim anlayışında geometrik yapı içindeki figür soyutlamalarından sonra Kaligrafik Soyut düzenlemeler oluşturan, daha sonra Geometrik ve Lirik Soyut sentezine giderek Türk Süsleme sanatı motifleri ve Hat sanatından etkilenerek resimlerini sürdüren Sabri Berkel (1906- ), nesneye, resimlerinde dolaylı olarak yer vermektedir... (Şen, 2002, s. 51).

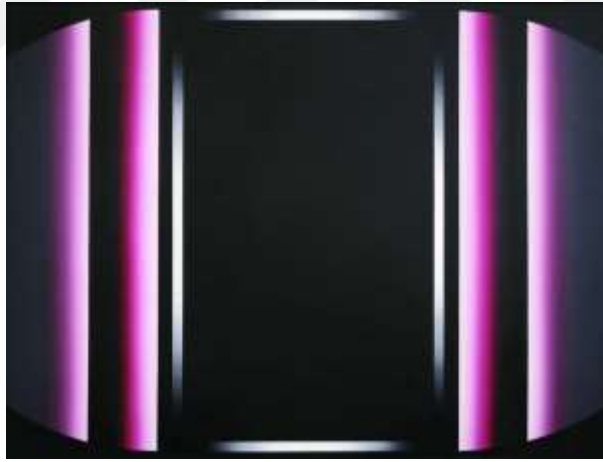


Resim 3.16. Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 881x659cm, Huma Kabakçı Koleksiyonu



Sabri Berkel'in "Soyut Kompozisyon" adlı çalışmasında sanatçı, doğada bulunduğu bir takım nesnelere soyut bir şekilde iki boyutlu bir biçime dönüştürmüştür. Sanatçının çalışmasında konu ve nesnenin biçimi önemli değil, önemli olan nesnenin kompozisyon içerisinde nasıl yer aldığıdır. Bunu ise plastik değerler içerisinde renk, biçim, ritim gibi öğelere başvurarak resimde matematiksel analizlere gitmiştir. Artık nesnelere bir düzlemde arka plan ile ön plan olarak şeklini almışlardır. Renk kullanımını ise üst üste boyanarak lekeler halinde resmedilmiştir. Ayrıca sanatçı, üst üste kullandığı renklerle resimdeki espası yakalamak için arayışlara da gitmiştir (<http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel/> erişim 29.05.2018).

"Adnan Çoker (1927,- ), ise resimlerinde geleneksel Türk mimari öğelerini kullanmış ve pencere, kemer, kubbe gibi organik parçaları kendisine nesne olarak seçerek, bunları siyah zemin üzerine ışık etkisi veren renk değerleriyle işlemiştir. Nesnelere simetrik bir biçimde kompoze ederek tuvaline yerleştirmiştir...(Şen, 2002, s. 55)."



Resim 3.17. Adnan Çoker, Açık Simetri 2, 1975-1988, Tuval Üzerine Akrilik, 720x541 cm

1960'lı yıllar sonrasında kolaj, assemblaj ve hazır nesnenin Çağdaş Türk Resminde ele alınması, bu dönemde endüstri ve sanayinin hızlı bir şekilde devam etmesinden kaynaklanmaktadır. Özellikle Batı Sanatında tüketim kültürüne dayalı 1960 ve 1970 yılları arasında Pop Sanatı ve Yeni Gerçekçilik Akımı gelişim göstermiştir. Tüketim ve endüstrinin hız kazandığı bu dönemde, Çağdaş Türk



Sanatçıları ise, sadece soyut ve soyutlama resim anlayışı etkisinden kalmamışlardır. Çalışmalarında kolaj, assemblaj malzemeleri kullanımının yanı sıra hazır nesnelere, enstalasyonlar gibi farklı ifade tarzları da geliştirmişlerdir (Güneş, 2013, s. 98).

Türkiye’de ilk nesne kullanımları 1977’de yenilikçi bir tavır içerisinde ortaya çıkmıştır. Daha sonra çözümsel yönde araştırmalarla nesnelere işlevlerinden uzaklaştırılarak montaj, assemblaj, enstalasyon gibi yöntem ve tekniklerle uygulanmıştır. Bu sanatsal uygulamalarla nesnelere bizzat eserlerde kullanılmaya başlanmıştır. Kullanılan nesnelere plastik kaygılar aranmamakta, düşünceyi anlatımı için sıradan nesnelere de seçilebilmektedir. Bu nesnelere sayesinde de görüntü resminin dışına çıkılmaktadır. Eserler izleyiciye görüntü resminin biçimsel algılama kurallarıyla değil; düşünsel yönden algılama kurallarıyla sunulmaktadır... (Şen, 2002, s. 104).

Hazır nesneyi biçimsel algılama kuralları dışında, düşünsel açıdan sorgulamaya giden Hale Tenger (1960- ), materyel, ses ve videolar gibi kullanımlarla büyük ölçekli enstalasyonları ve hafıza, güç ve kültür arasındaki ilişkiyle çalışmalarında, zaman ve tarihi sorgular. Ayrıca sosyal-politik, psikososyal gibi referanslardan da esinlenmiştir. Sanatçı, bu gibi kavramlarla farklı hazır nesnelere bir araya getirerek büyük ölçekli kombinasyonlar oluşturmuştur (<http://www.galerinevistanbul.com/artist/hale-tenger/> erişim: 08.06.2018).



Resim 3.18. Hale Tenger, Bu Gibi İnsanları Bilirim, Gaz Maskesi, Paspas, Su, Demir Kafes ve Demir, 1992, 540x360 cm

1970 ve 1975 yılları arasında Paris'e giden Şükrü Aysan (1945- ), Minimal Sanat, Art Povera, Land Art, Kavramsal Sanat gibi akımlar ile ilişkilere girdi ve Türkiye'ye döndüğünde çalışmalarına devam ederken özellikle Kavramsal Sanat'ın tanınmasına yaygınlaşmasına yönelik kitap, makale, sergi gibi etkinliklere çaba göstermiştir ([http://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'nin %20Tarihi.htm](http://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'nin%20Tarihi.htm) erişim: 09.06.2018).

Şükrü Aysan, Türkiyede kavramsal sanat tartışmalarını başlatması bakımından önemli bir sanatçıdır. Üretilen çalışmanın düşünsel kısmına ağırlık veren işler üreterek ve bunu tartışmaya açarak estetiği arka planda tutmuştur. Aysan, sanat alanında sanatın yapısı ve doğası üzerine düşünen ve sorgulayan, çözümleyici, minimalist, kavramsal sanatın bir sentezini sunan “Sanat Tanımı Topluluğu” nu başlatmıştır. Şükrü Aysan, “Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale” (1979) isimli yerleştirmesi ile enstalasyonun en erken örneklerinden birini ortaya koymuştur (Durukan, Taştan, Kurt, 2017, s. 47,48).



Resim 3.19. Şükrü Aysan, Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale, 1979, Yerleştirme, Kilyos, İstanbul.

Şükrü Aysan'ın “Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale” adlı çalışmasında doğada boş bir arazi içerisinde bir takım nesneler yerleştirilmiştir. Sanatçı, sanata yeni tanımlar getirmeyi amaçlarken, tuvalin varlık nedenini de irdelemektedir. Çalışmada yer alan nesneler, biçimsel olarak değil, düşünsel, kavramsal bir dil üzerinde sorgulanmalara gidilmiştir (Şen, 2002, s. 100).

Cengiz Çekil (1945-) ise, tıpkı birçok Çağdaş Türk Sanatçıların kullandıkları hazır nesnelere ve teknolojik ürünler gibi, O da çalışmalarında; beton bloklar, floresan ve en çok saflığı, temizliği temsil eden beyaz kumaş malzemesini kullanmıştır. Sanatçı buradaki hazır nesnelere ile, sanatsal, görsel anlamlar yükleyerek geleneksel anlayışın dışında gerçek mekanda üç boyutlu hazır nesnelere yerleştirerek yeniden yorumlamıştır (Güneş, 2013, s. 153).



Resim 3.20. Cengiz Çekil, Şeyler, 1998, Yerleştirme, Rampa Gallery, İstanbul

Cengiz Çekil'in "Şeyler" adlı çalışmasında, birbirine benzeyen ve birbirinin tekrarı olan nesnelere ile mekân içerisinde dizginlemiştir. Toplumsal olaylara karşı her zaman duyarlılığını gösteren sanatçı, tüketim toplumunun popüler kültürüne haline gelen kola kutuları ve bunların 140 adet kutusunu yakarak demir çubuklarla kaide yapmış ve buradaki hazır nesnelere ile hem sanat nesnelere oluşturmuş hem de tüketim toplumuna bir göndermede bulunmuştur (Güneş, 2013, s. 154).

## SONUÇ

Sanat tarihinde sanatçıların çalışmalarını oluşturma sürecinde temel öge olarak kullanılan nesne, bu tez çalışmasının ana teması olarak ele alınmıştır. Tabiatla kişinin ihtiyaç duyduğu şeylere karşılık gelen nesne kavramı, her bir birey için farklı anlamlar ifade etmeye başlamıştır. Çevresiyle sürekli bir iletişim halinde olan insan, tabiattaki tüm nesnelere doğrudan bir etkileşim içinde olarak toplumla birlikte gelişim ve değişim içinde olmuştur.

Resim sanatının temel malzemelerinden biri olan nesne, sanatçıların eserlerinde, sanat tarihinin başlangıcı olarak değerlendirilen mağara resimlerinden başlayarak sosyal yaşam ve dini etkilerle şekillenirken zaman içerisinde gelişip dönüşmeye başlamış ve bunun sonucunda bireyselleşen bir tutum sergilemiştir. 19. yüzyılın ilk yarısına gelene kadar Batı Sanatı'nda dini ve toplumsal yapıyla şekillenen nesne, simgesel olarak değerlendiriliyordu. Batı Sanatı akımları içerisinde farklı yaklaşımlarla biçimlenen ve Rönesans'ta gerçekçi bir yaklaşımla ele alınmış olan nesne, ideal bir düzen içerisinde verilmiştir. Kasık yapı temellerinin Empresyonizm ile birlikte resim üzerindeki etkisi azalırken, nesne, sanatçıların doğa ortamında ışığın etkisini gözlemleyerek yaptıkları resimlerde erimiş biçimler halinde kullanılmış ve nesnenin önemi ikinci plana atılmıştır. 20. yüzyıl ile birlikte Avrupa'da yoğunlaşan bilimsel ve siyasal hareketlilik sanat üzerinde yoğun bir etki oluşturmuştur. Bu süreç içerisinde Marcel Duchamp'ın hazır nesneyi kullanarak sanata ve sanatçıya karşı gösterdiği eleştirel tavır, sanat nesnesini önemsizleştirmiştir. Bu dönem itibariyle tuval yüzeyinden uzaklaşmaya başlayan sanatçı, mekân içerisinde hazır nesneyi kullanarak kendinden önceki bütün akademik kurallara karşı bir yenilik oluşturmuştur.

Türk resim sanatında, nesnenin ilk kullanımları; minyatürde ışık-gölge ve perspektifin olmadığı, iki boyutlu biçimler halinde görülürken 18. yüzyıla birlikte batıyla yapılan siyasi ve sosyal yakınlaşma sonucu, batıya gönderilen sanatçılar, yeni gelişmelerin etkisi altında kalan Türk Resim Sanatı, minyatürden uzaklaşarak farklılaşmış ve yeni bir boyut kazanmıştır. 1933'e gelene kadar Batı Resim Sanatının etkisi altında kalan Türk resim sanatçıları, Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyyüboğlu'nun ele aldıkları nesnelere yöresel ve geleneksel bir biçimde sunarak

oluşturdukları çalışmalarla, Türk resminde Modern Sanat dönemini başlangıcının en önemli adımları diyebiliriz. 19. yüzyılın ilk yarısı geçerken gerçekleşen siyasal ve sosyal durumlardaki farklılaşmalar sonucu resim sanatında nesnenin ele alınışı, bireyselleşen sanatçılar arasında giderek soyuta kaymaya başlamıştır.

1950’li yıllar sonrası ilk soyut hareketler kendini göstermektedir. Adnan Çoker ve Lütfü Günay’ın ilk soyut resim sergisini bunun en önemli adımlarından sayabiliriz. Sonraki yıllarda hazır nesne kullanımını giderek etkisini göstermiştir. Enstalasyonların etkin olduğu dönemlerde performans hareketlerinin de Türkiye’de Çağdaş Sanatçılarımızın ilgi alanı içerisine girmiştir. Enstalasyon, Performans, Video sanatçılarımızın ulusal ve uluslararası platformlarda etkili izler bırakarak çalışmalarına devam ettiklerini izlemekteyiz. Gelecekte de bilim ve teknolojik etkilerle bize ait değerlerin daha etkili bir şekilde anlam kazanacağı düşüncesindeyim.

Sonuç olarak, nesne her dönem içerisinde sanatçıların farklı ele alımlarıyla çeşitlenerek kavramsal anlamlar yüklenmeye başlanmıştır. Toplumun etkisiyle de şekillenen nesne, günümüzde tek başına bir sanat alanı olarak kullanılabilirken devam eden tüm bu süreç içerisinde anlam olarak çeşitliliğini artırmıştır. Bilimsel gelişmeler ve yenilikler arttıkça sanat nesnesi olarak değerlendirebileceğimiz yeni nesne, devam eden sanat sürecinde farklı boyutlara ulaşarak varlığını devam ettirecektir. Gelecekte yeni teknolojiler, yeni bilimsel alanların doğacağı gerçeği ile sanat-sanatçı ilişkisini ele aldığımızda “nesne”nin farklı anlam ve farklı boyutlar kazanacağı, bulunduğu zaman ve ortam üzerinden görsel ve anlamsal ilişkilerle kendi yapısını yeniden oluşturacağı inancındayım. Dolayısıyla, ister günümüz dünyasının kaos ortamında, insanın, bireyin hiçe sayıldığı bir çok coğrafyada, ister refah seviyesinin üst düzeyde olduğu bölgelerde olsun, özellikle bireyin kendini ifade ettiği en önemli platformlardan birinin sanat olduğu, gelecekte de sanat olacağı düşüncesindeyim.

## KAYNAKÇA

- Ağyürek,G.(2011). Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi(Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
- Akad, A. (2008). Popüler Kültür Ve Pop Art'ta Yazı-İmge Birlikteliği ( Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
- Akbulut, D. (2011). Türk Resminin Öncüleri, (2. baskı), Etik Yayınları, İstanbul
- Antmen, A. (2010). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Ayaydın, A. (2015). Empresyonizm (İzlenimcilik) Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi. Sanat Eğitimi Dergisi, 3. cilt(2), 91.
- Ayaydın, D. D. (2016). Çeşitli Yönleriyle Çağdaş Sanat Akımları (1. Basım b.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.
- Başdoğan, S. (2013). Robert Rauschenberg'in İmge Üretimi Ve Sanatçı Tutumu, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi ), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı
- Batur, E. (2007). Modernizmin Serüveni, (7. baskı). Alkım Yayınevi, İstanbul.
- Beksaç, E. (1995). Avrupa Sanatı'na Giriş. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Bozkurt, A. (2014). Gerçekçilikten Yeni Gerçekçiliğe.( Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Bozoğlan, H. (2014). Avrupa Resim Sanatında Empresyonizm'den Kübizm'e Kadar Figürde Deformasyon. ( Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
- Buchholz, E. L. (2005). Leonardo Da Vinci. (A. Kurultay, Çev.) İtalya: Literatür Yayıncılık.

- Conti, D. F. (1997). Rönesans Sanatını Tanıyalım. (S. Turunç, Çev.) İstanbul: İnkılap.
- Cumming, R. (2008). Sanat, Çevirenler: Ayşe Işın Önoğlu, Aslı Çetinkaya, İnkılap Kitabevi. İstanbul.
- Ç. Aydın, M. (2002). Sanatta Eleştirelilik (1. baskı). İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Çalışır, D, Ögel, S. (2005). Osmanlı resminde mimesis: Şeker Ahmet Paşa'nın resimleri bağlamında bir değerlendirme. İtü dergisi/b sosyal bilimler, sayı:1, cilt (2), 69-79.
- Daldaban, K, H.(2006). Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnesinin Dönüşümüne Bağlı Olarak İncelenmesi (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Döl, A, Avşar, P.(2013). Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi. İdil Dergisi, Cilt(2), 10.
- Durukan, S, Taştan, T, Kurt, E. (2017). İstanbul'da Kamusal Alanda Sergilenmiş Enstalasyonlara İlişkin Envanter Çalışması (1990-2015), İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, Sayı: 8, Cilt (6), 38-72
- Elke Linda Burchholz, G. B. (2012). Sanat (1. Baskı b.). Çin: Ntv Yayınları.
- Elmas, H. (1998). Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri (Yayınlanmış Doktora Tezi), Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
- Eroğlu, Ö. (2007). Sanatın Tarihi. İstanbul: Kolaj.
- Eroğlu, Ö. (2015). Modern Sanat "20. yüzyılda (1. baskı b.). İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Farthing, S. (2014). Sanatın Tüm Öyküsü. Çin: Hayalperest Yayınevi.
- Farthing, S. (2007). Ed. Erkan Doğanay, Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim, Çev. Osman Çeviktay, A. Özkan, D. A. Altan, B. Önal, M. Arık, F.

K. Dişkaya, E. Kemaloğlu, Ö. Kar, P. Gökarı, İ. Şahin, (1. Baskı), Caretta Yayını, Çin.

Gombrich, E. (2013). Sanatın Öyküsü. (Ö. E. Erol Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi

Güneş, N. (2013). Resim Sanatında Kolaj, Asamblaj Ve Türk Resmine Yansımaları(Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Eğitimi Bilim Dalı.

Halıcı, E. (2009). Türk Resmi'nde Onlar Grubu ve Orhan Peker (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Hasanoğlu, A. T. (1996). Barok Çağ ve İçindeki Işık Rembrandt.(Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Haydaroğlu, M. (2004). Sanat Kitabı, (2. baskı). Yapı Yayın. İstanbul

Haznedar, F. M. (2015). 19. Yüzyılda Empresyonizm Akımı ve Fotoğraf İlişkisi. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı.

Hodge, S. (2013). (Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz, Açıklamalı Modern Sanat), (Çevirenler: Firdevs Candil Çulcu, Gökçe Metin), Hayalperest Yayınevi. İstanbul.

Hollingsworth, M. (2009). Dünya Sanat Tarihi. ( Çevirenler: Doç. Dr. Rengin Küçükerdoğan, Banu Ergüder) İstanbul: İnkılap Kitabevi.

İnankur, Z. (1997). 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, (1. Baskı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

İpşiroğlu, N, M.(2011). Sanatta Devrim, (5. baskı). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.



- Kavukcu, M. (2013). Kübizm'den Günümüz Sanatına Nesnenin Seyri (1. baskı).  
Erzurum: Zafer Form Ofset Matbaacılık.
- Kavukcu, M. (2006). Resimsel Mekandan Gerçek Mekana Objenin Seyri,  
Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakülte Dergisi, 54-67.
- Kaya, Y.(2015). Sanatçı-Nesne İlişkisi Bağlamında, Resim Sanatında Nesne  
Sürekliliği, Zorunluluğu, Metamorfozu Ve Manipülasyonu. İdil Dergisi, 5.  
cilt(20), 125.
- Kayapınar, U. (2016). Türk Resminde Soyut Yaklaşımlar, Akdeniz Sanat Dergisi,  
Sayı: 9, Cilt (9), 50-73
- Kınalı, E. (2017). Toplumcu Gerçekçilik Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi ve  
Abidin Dino. ( Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Doğu  
Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kınay, D. C. (1993). SANAT TARİHİ (Rönesan'tan Yüzyılımıza - Geleneksel'den  
Modern'e- ). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Krausse, A.-C. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. (D.  
Zaptıoğlu, Çev.) Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Kul, R. (2014). Osman Hamdi Bey'in Resim Sanatında Potre Tarzı (Yayımlanmış  
Yüksek Lisans Tezi), Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal  
Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı
- Küçükler, T.(2015). Heykelde Minimalizm(Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi).  
Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Anasanat  
Dalı.
- Kütükoğlu, B. (2008). 19. Yüzyıldan Günümüze Türk Resminde Natürmort Ve  
Nesne (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı
- Lenoir, B. (Mart 2005). Sanat Yapıtı. (A. Derman, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi  
Kültür Sanat yayıncılık.

- Lynton, N.(1991). Modern Sanatın Öyküsü, Çevirenler: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, (2. baskı). Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Mant, S. (2014). Resim sanatında nesne. Akdeniz sanat dergisi, 114.
- Meral, E. (2007). Barok Dönem Ölüdoğa Resminde Kullanılan Nesnelere ve Kendi Çalışmalarına Yansımaları( Yayınlanmış Yüksek Lisans Eser Metni), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Muslu, U. (2011). Çağdaş Resim Sanatında Hurdanın Sanat Nesnesi Olarak Kullanılması (Yayınlanmış Yüksek Lisans Eser Metni). İstanbul: : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı.
- Olçay, Aliotti, S. K. (2013). Asker Ressamlar, Çevirenler: Charles Savary, Merve Ünsal, (1. Baskı), Arkas Holding A.Ş. İzmir.
- Öğüt, Ç.G, (2008). Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri Ve Pop Sanat, ( Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Özşen, D. (2013). 20. Yüzyıl Sanatında Nesne Kullanımı ve İmgeye Yaklaşım. (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Eser Metni). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı.
- Rynck, P. D. (2016). Resim Nasıl Okunur ( eski ustalardan dersler), (1.Basım ), (S. Y. Nurdan Karasu Gökçe, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sérullaz, M. (1998). Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi. (D. Erbil, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sesigür, A. (2011). Çağdaşlaşla Sürecinde Sanatçı Nesne İlişkisi. ( Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Sevil, T. (2008). Rönesans Ve Barok Resim Sanatında İnsan Anatomisinin Üsluplara Göre Yorumlanması,(Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi),Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

- Sezer, C. (1993). Kùbizm'de Çizgisel Düzenlemeler Üzerine Bir Araştırma. ( Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi ). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sulku, A. (2016). Rönesans ve Barok Dönemlerde Avrupa Resminde Son Akşam Yemeği Teması. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- şen, S. (2002). 1950 Sonrası Türk Resminde Nesne ( Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
- şentürk, L. V. (2012). Analitik Resim Çözömlmeleri. İstanbul: Ayrıntı.
- şerifoğlu, Ö.F, Baytar, İ. (2008). şeker Ahmet Paşa (1841-1907), Çev. Melahat Behlil, Bilnet Matbaacılık ve Reklamcılık A.ř, İstanbul
- şimşek, S. (2010). 1928-1938 Yılları Arasında Türk Resminde Modernizm Arayışları (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı
- Tansuğ, S. (2014). Resim Sanatının Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Teber, D. (2010). Geleneksel Türk Sanatından, Tezhip, Hat Ve Minyatürün Çağdaş Türk Resmine Yansıması ( Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
- Thompson, J.(2014). Modern Resim Nasıl Okunur, Çev. Firdevs Candil Çulcu,(1. baskı). Hayalperest Yayınevi. İstanbul.
- Tıgın, Y. (2014). Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması (Yayınlanmış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı.
- Tunç, A,Z (2003). Tüketici Toplumun Sanatı Pop-Art Ve Kaynakları Açısından Kitle İletişim Araçları, Kazım Karabekir Eğitim Fakóltesi Dergisi, Sayı:8, s. 113-121
- Turani, A. (2010). Çağdaş Sanat Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitabevi

- Turani, A.(2010). Dünya Sanat Tarihi, (Genişletilmiş On Dördüncü Basım). Remzi Kitabevi. İstanbul
- Türkmenoğlu, D. (2007). Toplumsal Ve Kültürel Değişim Sürecinde Pop Sanatı, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 23
- Tüzün, M. (2004). Rönesans'dan Barok'a Dini ve Tarihsel Konulu Eserlerdeki Natürmort Nesnelere ( Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Eser Metni )İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uzunoğlu, M. N. (2014). Objeye Ve Yanılsama İlgisinde Çözümlenmeler.( Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Ünay, S. (2015). Sanatçının Nesnesi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Weyers, F.( 2005). Salvador Dali( Hayatı ve Eserleri), Çev. Sema Bulutsuz, Literatür Yayıncılık, İtalya.
- Yetişken, H. (2009). Estetiğin ABC'si. İstanbul: Say.
- Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat (1. baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

### **İnternet kaynaklar:**

(<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/schwitters-kurt/merzbild-kijkduin>, Erişim:22.02.2018).

<https://www.dalipaintings.com/apparition-of-face-and-fruit-dish-on-a-beach.jsp>, Erişim: 27.02.2018)

<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=3951>, Erişim:03.03.2018)

[https://www.huffingtonpost.com/don-bacigalupi/donald-judds-specific-obj\\_b\\_3451022.html](https://www.huffingtonpost.com/don-bacigalupi/donald-judds-specific-obj_b_3451022.html), Erişim:10.04.2018)

(<https://tr.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/oldenburg-lipstick-ascending-on-caterpillar-tracks>, Erişim:17.04.2018)

(<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=1&articleID=233&bhcp=1>, Erişim: 17.04.2018)

<https://www.artsy.net/article/ellen-tani-rauschenberg-made-his-bed-but-does-he>, Erişim:17.04.2018)

<https://www.moma.org/collection/works/165011>, Erişim:18.04.2018 )

<https://circlelove.co/turk-resim-sanati-tarihi/erişim> Erişim: 12.05.2018

(<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/10/12/osman-hamdi-beyin-silah-taciri-eseri/erişim>:19. 05. 2018)

<https://circlelove.co/turk-resim-sanati-tarihi/> erişim: 22.05.2018

<http://www.biyografya.com/biyografi/8540> erişim: 24.05. 2018

[https://www.turkcebilgi.com/galatasaray\\_sergileri](https://www.turkcebilgi.com/galatasaray_sergileri)eriřim:24.05.2018)

<http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel/> erişim 29.05.2018

(<http://mitolojivekitaplar.blogspot.com/2015/10/gorme-bicimleri-john-berger-ve-rene.html> erişim:30.05.2018)

TDK,Büyük Türkçe sözlük,<http://tdkterim.gov.tr/bts>

<http://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'nin%20Tarihi.htm> erişim: 09.06.2018

<http://www.galerinevistanbul.com/artist/hale-tenger/> erişim: 08.06.2018

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
<b>Adı Soyadı</b>	Ahmet DEMİR
<b>Doğum Yeri ve Tarihi</b>	Kahta/ADİYAMAN/1991
<b>Eğitim Durumu</b>	
<b>Lisans Öğrenimi</b>	Atatürk Üniversitesi\Güzel Sanatlar Fakültesi\Resim Bölümü
<b>Y. Lisans Öğrenimi</b>	Atatürk Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü/ Güzel Sanatlar Fakültesi/ Resim Ana Sanat Dalı/ Tezli Yüksek Lisans Programı
<b>Bildiği yabancı Diller</b>	İngilizce
<b>Katıldığı Sergiler</b>	<p>2014-Ani Harabeler Gravür Sergisi-KARS.</p> <p>2014-Erzurum Kongresi 95.Yıl Etkinlikleri Tabyalar Gravür Sergisi-ERZURUM</p> <p>2015-Eğitimde 20. Yıl Etkinlikleri Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi-ERZURUM.</p> <p>2015- Mezuniyet Sergis Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu-ERZURUM.</p>
<b>İletişim</b>	
<b>E-posta Adresi</b>	ahmetdemir261291@gmail.com
<b>Tarih</b>	2018