



**GİRESUN**  
**ÜNİVERSİTESİ . UNIVERSITY**



**SOSYAL BİLİMLER**  
**ENSTİTÜSÜ**  
**Graduate School of**  
**Social Sciences**

**RESİM VE BASKI**  
**SANATLARI**  
**ANA SANAT DALI**  
**Yüksek Lisans Tezi**

**Nur Gülsün KURTOĞLU KILINÇ**  
**20152020016**

**2019**

**GİRESUN**



**T.C.  
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM VE BASKI SANATLARI ANASANAT DALI**

**19. YY. BAŞINDA HAYAT BULAN REALİZM AKIMININ  
GÜNÜMÜZ SANATINDA YENİDEN ORTAYA ÇIKMASININ  
SANAT ORTAMINA ETKİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
NUR GÜLSÜN KURTOĞLU KILINÇ**




**Tez Danışmanı:  
DOÇ. DR. TOLGA AKALIN**

**Giresun, 2019.**

## JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 29/04/2019 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-Baskı Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Nur Gülsün KURTOĞLU'nun 19.yy. Başında Hayat Bulan Realizm Akımının Günümüz Sanatında Yeniden Ortaya Çıkmasının Sanat Ortamına Etkisi başlıklı tezini incelemiş olup aday 07/05/2019 tarihinde, saat 10:30 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Dr.Öğr.Üyesi Aytaç ÖZMUTLU	
Üye Danışman	Doç.Dr. Tolga AKALIN	
Üye	Dr.Öğr.Üyesi Erol Murat YILDIZ	

ONAY

...../...../2019

**Prof. Dr. Güven ÖZDEM**  
Enstitü Müdürü

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “19. yy. Başında Hayat Bulan Realizm Akımının Günümüz Sanatında Yeniden Ortaya Çıkmasının Sanat Ortamına Etkisi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

07/05/2019

Nur Gülsün KURTOĞLU KILINÇ



## ÖN SÖZ

İlkel insanların mağara duvarlarına yaptıkları resimlerle başlayan süreç, camera obscura ve gelişimiyle farklı bir boyuta doğru yol almıştır. Her ikisinin karanlık bir ortamdan hareket ettiği düşünülecek olursa, aradaki bağlantının çokta zayıf olduğunu düşünmek doğru olmayacaktır. Gelişen süreç içerisinde teknolojiyle birlikte gerçeklik algısının da farklı bir boyuta doğru yol almasının kaynaklığıyla oluşan realizm akımı, daha önceki dönemlerde olduğu gibi biçimsel olarak gerçekçiliği üslup olarak almasına karşın gerçeklik sorgulamasını farklı bir şekilde ele almıştır. Gerçekçiliğin ve gerçekliğin büyük değişiminin başlangıcı olan realizm, kendisinden sonra gelen ve ileri boyuta taşınan sanat akımlarına öncülük etmiştir. 20. yy.'ın ortasına gelindiğinde gerçekliğin tamamıyla değiştiği soyut ekspresyonizme tepki olarak doğan yeni realist üslup (hiperrealizm) öznel gerçekliğin farklı bir boyuta taşınmasına sebep olmuştur.

Araştırma konusunun belirlenmesi ve araştırılmasında önemli değerlendirmeleri ile katkıda bulunan danışmanım Sayın Doç. Dr. Tolga AKALIN'a, çalışma süresince bana destek olan aileme ve değerli eşim Mehmet Ali KILINÇ'a teşekkür ederim.

## II

### ÖZET

19. Yy. Başında Hayat Bulan Realizm Akımının Günümüz Sanatında Yeniden Ortaya Çıkmasının Sanat Ortamına Etkisi

Nur Gülsün KURTOĞLU KILINÇ

Danışman: Doç. Dr. Tolga AKALIN

Bu araştırmanın amacını 19. yy.'da hayat bulan realizm akımının günümüze geldiğinde farklı bir boyut altında yeniden sanatçılar tarafından ele alınması ve sanat ortamına olan etkilerinin araştırılması oluşturmaktadır. Bu araştırma nitel araştırma yöntem ve tekniklerinden yararlanılarak hazırlanmıştır. Araştırma kapsamında yerli ve yabancı kitaplara, makalelere ve tez çalışmalarına literatür tarama tekniğiyle ulaşılmıştır.

Gerçeklik algısının farklı bir boyutta ele alındığı 19. yy.'a geldiğinde, sanayi devrimi sonucu oluşan ortam içerisinde resim sanatını derinden etkileyen fotoğraf icat edilmiştir. Fotoğrafla birlikte değişen gerçeklik algısının ve toplumsal sınıf ayrımlarının sanatsal bir öge olarak ele alındığı realizm akımının temel amacı, gerçekçi bir ifadeyle biçimiyle gerçeklik sorgulaması yaptırmaktadır. Realizm ve sonrasındaki sanat akımlarıyla birlikte ele alınan gerçeklik sorgusu, soyut ekspresyonizme gelen süreci hazırlamıştır. Soyut ekspresyonizm sonrasında oluşan hiperrealizm de bu akıma olan bir tepkinin sonucunda doğmuştur. Hiperrealizm akımı fotoğraftan hareketle daha gerçekçi eserler verirken, gerçekliğini de yüklediği imgelerle sorgulamıştır. Bu kapsamda literatür tarama tekniğiyle ulaşılan veriler kapsamlı bir şekilde ele alınarak, betimsel analiz yöntemine göre analiz edilmiştir.

Araştırma kapsamında da 1960'lı yıllardan günümüze doğru geldiğinde sanat ortamının disiplinler arası bir dönem olduğu gözlemlenmiştir. Çalışma kapsamında Nur Koçak, Mustafa Sekban, Taner Ceylan, Cömert Doğru, Mustafa Yüce, Ali Özhan Güneş, Rüstem Kasapoğlu, Yıldırım İnce ve Alican Leblebici'nin eserleri incelenmiştir. 'Fotoğraf çekmek' eyleminin bu kadar gelişmiş olması ve sanat dalı olarak benimsenmesine karşın, (hiper)realist tavrın benimsenmesinin nedeninin "resim yapmak"tan kaynaklı oluşan sanatçının nesneye yüklediği öznel gerçekliğin etkisi olduğu sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Realizm, hiperrealizm, soyut ekspresyonizm, gerçeklik

### III

#### ABSTRACT

The Effect Of The Remergence Of Realism Which Aroused In The Beginning Of 19th Century In Contemporary Art To The Artistic Environment

Nur Gülsün KURTOĞLU KILINÇ

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Tolga AKALIN

The aim of this research is the realism movement, which took place in the 19th century, was handled by artists under a different dimension and was researched of their impact on the art environment. In this research, qualitative research methods and techniques were used. Within the scope of the research, domestic and foreign books, articles and dissertations were reached through literature search technique.

In the 19th century when the perception of reality was handled in a different dimension, in the environment which has been created as a result of the industrial revolution, the photograph was invented that deeply influenced the art of painting. The main purpose of the realism movement in which the changing perception of reality with photography and social class distinctions is taken as an artistic element, is question reality in a realistic manner. The realism and the question of reality, taken together with the art movements after realism have been prepared the process of abstract expressionism. The hyperrealism that emerged after abstract expressionism was born as a result of a reaction this art movement. The hyperrealism movement created more realistic works from the photograph and questioned its reality with the images it uploaded. In this context, the data obtained by the literature search technique has been comprehensively discussed and analyzed according to descriptive analysis method.

In the scope of the research, it was watched over that the art environment was an interdisciplinary period from the 1960s to the present. The works of Nur Koçak, Mustafa Sekban, Taner Ceylan, Cömert Doğru, Mustafa Yüce, Ali Özhan Güneş, Rüstem Kasapoğlu, Yıldırım İnce and Alican Leblebi were examined to scope of work. Although the action of 'taking photo' was so developed and adopted as a branch of art, it was concluded that the cause of the adoption of (hyper) realist attitude was the effect of subjective reality consisting sourced from 'painting' which the artist created on the object.

**Key Words:** Realism, hyperrealism, abstract expressionism, reality

## IV

### İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT .....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
KISALTMALAR DİZİNİ.....	VI
RESİM DİZİNİ .....	VII

### BİRİNCİ BÖLÜM

1.) GİRİŞ .....	2
1.1.) Problem Durumu.....	4
1.2.) Araştırmanın Amacı.....	4
1.3.) Araştırmanın Önemi .....	5
1.4.) Araştırmanın Sınırlılıkları .....	5
1.5.) Araştırmanın Yöntemi .....	5
1.6.) Evren ve Örneklem .....	6

### İKİNCİ BÖLÜM

2.) GERÇEKLİK KAVRAMI VE MODERN SANAT AKIMLARI.....	8
2.1.) Gerçek, Gerçeklik, Gerçekçilik Kavramları ve Sanat İlişkisi .....	8
2.2.) Modern Sanat Akımları .....	11
2.2.1.) Romantizm .....	12
2.2.2.) Realizm .....	18
2.2.3.) Empresyonizm .....	27



2.2.4. ) Soyut Ekspresyonizm.....	31
-----------------------------------	----

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.) HİPERREALİZM SANAT AKIMI.....	34
3.1.) Hiperrealizmin Gelişim Süreci .....	34
3.2.) Hiperrealizmin Tekniği.....	36
3.3.) Hiperrealizmin Konusu.....	37
3.4.) Hiperrealizm ve Popüler Kültür İlişkisi.....	41

### DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.) GÜNÜMÜZ TÜRK RESMİNDE HİPERREALİST TAVIRLAR SERGİLEYEN SANATÇILARA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLAR....	45
4.1.) Nur Koçak .....	46
4.2.) Mustafa Sekban.....	50
4.3.) Taner Ceylan .....	54
4.4.) Cömert Doğru.....	58
4.5.) Mustafa Yüce.....	63
4.6.) Ali Özhan Güneş .....	66
4.7.) Rüstem Kasapoğlu.....	71
4.8.) Yıldırım İnce.....	74
4.9.) Alican Leblebici.....	77
SONUÇ VE ÖNERİLER .....	79
KAYNAKÇA.....	82
ÖZ GEÇMİŞ .....	91

## VI

### KISALTMALAR DİZİNİ

Bkz.	: Bakınız.
Cm.	: Santimetre.
Çev.	: Çeviren.
M.Ö.	: Milattan önce.
Vd.	: Ve diğerleri.
Yön.	: Yönetmen.
Yy.	: Yüzyıl.

## VII

### RESİM DİZİNİ

Resim 1: Raffaello Sanzio, Portre, Desen, 22x15 cm., 1505 (Solda); Albrecht Dürer, Annesinin Portresi, Desen, 42x30 cm., 1514 (Sağda).....	9
Resim 2: William Turner, Calais İskelesi, Tuvale yağlı boya, 172x240 cm., 1803.....	13
Resim 3: Caspar David Friedrich, Karda Cloister Mezarlığı, Tuvale yağlı boya, 110x171 cm., 1818.....	14
Resim 4: Francisco Goya, 3 Mayıs 1808 Katliamı, Tuvale yağlı boya, 266x345 cm., 1814.....	15
Resim 5: Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Tuvale yağlı boya, 260x325 cm., 1830.....	16
Resim 6: Eugène Delacroix, Yararlanılan fotoğraf (solda), Odalık (sağda), Ahşaba yağlı boya, 35,5x30,5 cm., 1857.....	17
Resim 7: John Constable, Flatford Değirmeni, Tuvale yağlı boya, 127x101 cm., 1817.	19
Resim 8: Gustave Courbet, Günaydın Bay Courbet, Tuvale yağlı boya, 129x149 cm., 1854.....	21
Resim 9: Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, Tuvale yağlı boya, 359x598 cm., 1855.....	22
Resim 10: Gustave Courbet, "Sanatçının Atölyesi" İsimli Resminin Detayı (solda), Villeneuve, Nude Study Fotoğrafları (sağda), 1854.....	22
Resim 11: Jean - François Millet, Başak Toplayanlar, Tuvale yağlı boya, 83x110 cm., 1857.....	23
Resim 12: Honore Daumier, Trende Üçüncü Sınıf Vagon, Tuvale yağlı boya, 66x90 cm., 1862-1864.....	24
Resim 13: Vatanım Sensin Dizisi (Kanal D), Yön: Yağmur Taylan, O3 Medya, 2016..	25
Resim 14: Mucize 2 Aşk (Sinema filmi), Yön: Mahsun Kırmızıgül, Boyut Film, 2019.	25
Resim 15: İlya Repin, Volga Nehrinde Gemi Çekenler, Tuvale yağlı boya, 281x131 cm., 1873.....	26
Resim 16: İlya Repin, Beklenmedik, Tuvale yağlı boya, 167x160 cm., 1884-1888.....	26
Resim 17: Edouard Manet, Balkon, Tuvale yağlı boya, 170x125 cm., 1868-1869.....	28
Resim 18: Claude Monet, İzlenim: Gün Doğumu, Tuvale yağlı boya, 48x63 cm., 1872.....	29
Resim 19: Eadweard Muybridge, Atın Hareketi, Fotoğraf, 1878 (Solda); Edgar Degas, Yarış Atları, Ahşaba pastel boya, 30x40 cm., 1885-1888 (Sağda).....	30

## VIII

Resim 20: Jackson Pollock, Number 5-1948, Tuvale yağlı boya, 240x120 cm., 1948. ..	32
Resim 21: Mark Rothko, No 8, Tuvale yağlı boya, 254x173 cm., 1952.....	33
Resim 22: Ralph Goings, Airstream Karavan, Tuvale yağlı boya, 152x213 cm., 1970 (Üstte); Airstream Karavanı'nın Fotoğrafı (Altta). .....	36
Resim 23: Malcolm Morley, On Deck, Tuvale akrilik boya, 212x161 cm., 1966. ....	37
Resim 24: Gerhard Richter, Ema, Tuvale yağlı boya, 200x130 cm., 1966. ....	38
Resim 25: Chuck Close, Büyük Otoportre, Tuvale akrilik boya, 273x212 cm., 1967-1968. .....	39
Resim 26: Don Eddy, Yeşil Volkswagen, Tuvale akrilik boya, 167x241 cm., 1971. ....	39
Resim 27: Richard Estes, Otobüsün Yansıması, Tuvale yağlı boya, 101x132 cm., 1972. .....	40
Resim 28: Amerikan bayrağı ve logolar. ....	41
Resim 29: Oscar Selfie'si, 2014. ....	42
Resim 30: Coca cola ve isimler. ....	43
Resim 31: Taner Ceylan, Ruhani, Tuvale yağlı boya, 140x200 cm., 2008. ....	44
Resim 32: Mike Dargas, Siyah ve Altın, Tuvale yağlı boya, 102x122 cm., 2018. ....	44
Resim 33: Yusuf Taktak, Kendi Portresi, Tuvale yağlı boya, 100x100 cm., 1973. ....	45
Resim 34: Nur Koçak, Vivre, Tuvale akrilik boya, 162x130 cm., 1974. ....	47
Resim 35: Nur Koçak, Pınar ve Ben I-II, Kâğıda kurşun kalem, 100x70 cm., 1979. ....	48
Resim 36: Nur Koçak, Chanel Rujlar, Tuvale akrilik boya, 130x195 cm., 1987. ....	49
Resim 37: Nur Koçak, Dördü Bir Yerde, Kâğıda akrilik boya, 25x25 cm., 2000. ....	49
Resim 38: Mustafa Sekban, Balık Tutan Çocuklar, Tuvale yağlı boya, 89x116 cm., 2007. .....	51
Resim 39: Mustafa Sekban, Çengelköy'de Kayıklar, Tuvale yağlı boya, 73x92 cm., 2007. .....	52
Resim 40: Mustafa Sekban, Balıkçı Tezgâhı (Bitmemiş Hali), Tuvale yağlı boya, 114x146 cm. ....	53
Resim 41: Mustafa Sekban, Balıkçı Tezgâhı, Tuvale yağlı boya, 114x146 cm., 2014. ..	53
Resim 42: Taner Ceylan, 1881, Tuvale yağlı boya, 140x200 cm., 2010.....	55
Resim 43: Taner Ceylan, 1879, Tuvale yağlı boya, 170x180 cm., 2011.....	56
Resim 44: Taner Ceylan, Teslimiyet, Tuvale yağlı boya, 200x140 cm., 2016.....	57
Resim 45: Taner Ceylan, Otoportre, Tuvale yağlı boya, 140x200 cm., 2016. ....	57
Resim 46: Cömert Doğru, Küçük Lokma, Tuvale akrilik boya, 130x180 cm., 2011.....	59

## IX

Resim 47: Cömert Doğru, Çıglık, Tuvale akrilik boya, 180x130 cm., 2011.....	60
Resim 48: Cömert Doğru, Cadmium, Tuvale akrilik, 130x180 cm., 2013.....	62
Resim 49: Cömert Doğru, Beta Yükselişi 5, Tuvale akrilik, 130x180 cm., 2013.....	62
Resim 50: Mustafa Yüce, Yaşlı Adam ve Elveda, Ahşaba pastel boya, 130x150 cm., 2013. .....	64
Resim 51: Mustafa Yüce, Çocuklar ve Oyun Serisinden, Tuvale yağlı boya, 200x160 cm., 2016. ....	64
Resim 52: Mustafa Yüce, Ehl-i Zevk, Tuvale yağlı boya, 200x140 cm., 2017.....	66
Resim 53: Ali Özhan Güneş, Çiftler Dizisi, Tuvale yağlı boya, 220x180 cm., 2010.....	67
Resim 54: Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, Tuvale yağlı boya, 89x116 cm., 2012. ....	68
Resim 55: Ali Özhan Güneş, Çiftler Dizisi, Tuvale yağlı boya, 220x180 cm., 2016.....	69
Resim 56: Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, Tuvale yağlı boya, 92x73 cm., 2018. .....	70
Resim 57: Rüstem Kasapoğlu, İsimsiz (Şafak Sayarken), Tuvale yağlı boya, 120x170 cm., 2008-2009.....	71
Resim 58: Rüstem Kasapoğlu, İsimsiz (Çalınan Çocukluk), Tuvale yağlı boya, 90x120 cm., 2013. ....	72
Resim 59: Rüstem Kasapoğlu, Güz, Tuvale yağlı boya, 200x140 cm., 2017. ....	73
Resim 60: Yıldırım İnce, Metropol ve İtfaiye, Tuvale yağlı boya, 130x81 cm., 2013....	74
Resim 61: Yıldırım İnce, Yeşil Volkswagen, Tuvale akrilik boya, 30x24 cm., 2013.....	75
Resim 62: Alican Leblebici, Otoportre, Tuvale karışık teknik, 180x120 cm., 2015.....	77
Resim 63: Alican Leblebici, Yarı Açık, Tuvale akrilik boya, 70x100 cm., 2015. ....	78

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1.) GİRİŞ

İlkel insanlar ilk dönemlerde mağara duvarlarına ve kayalar üzerine dışarıdaki dünyanın betimsel bir yansıması olarak resimler yapmışlardır. Her ne kadar ilk dönemlerde yaptıkları bu çalışmalar sanat adına olmasa da dış dünyada yaşadıkları durumu olağan gerçekliğiyle göstermeye çalışmışlardır (Turani, 2010a, s.30).

İlkel insanların yapmış olduklarından farklı olarak gelişen dünya içerisindeki sanatçılar, 'sanat' adına sergiledikleri ya da yaptıkları şeyi gerçeğine en uygun şekilde yapmaya çalışmışlardır. Sanat tarihinin ilk dönemlerinden beri yapılan bu uygulama, gelişen süreçler içerisinde olduğu gibi kalmamış ve ilerlemiştir. Rönesans hareketinin getirmiş olduğu düşünce ile de orta çağda yaşanan baskı bir anlamda azalmıştır. Kısmen de olsa sanatçıların özgürlüklerine kavuşmaları ve bilimsel çalışmaların artmasıyla birlikte resim sanatında da 'doğa'nın ve 'doğal olan'ın çözümlenmesi gelişmeye başlamıştır. Süregelen zaman içerisinde biçimsel ve teknik olarak bazı sorunlar çözülmüş olsa da anlamsal olarak sanatçılar istediklerini tam anlamıyla yansıtamamışlardır. 19. yy.'a gelindiğinde 'modern sanat' teriminin ilk hareketleri görülmüştür. Bu bağlamda sanatçılar bireyselleşmeye başlamışlar ve istedikleri şekilde resimler üretmişlerdir. Romantizmle başlayan süreçte eleştirel gerçekliğin temeli atılırken; realizmin içerisinde, nesnel gerçeklikle birlikte anlamsal gerçeklik sorgusu da ortaya çıkmıştır. Empresyonizmin yaşandığı süre içerisinde de doğada resim yapılmasıyla, nesnel gerçekliğin öznel gerçeklik üzerinde bıraktığı etki ele alınmış ve soyut ekspresyonizmle birlikte bu gerçeklik sorgusu, tamamiyle öznel gerçekliğe dönüşmüştür (Fischer, 1995, s.106).

19. yy. içerisindeki teknolojik gelişmelerden olan fotoğraf, görüntünün anlık olarak kopyalanmasından dolayı ilk dönemlerde resim sanatına yardımcı bir araç gibi görünse de daha sonraları bir sanat dalı olarak kabul edilmiştir. Ayrıca bu icat, çıkış döneminde yardımcı rolde olmasına rağmen, 1960'lı yıllara gelindiğinde resim sanatı içerisinde bir sanat akımının doğmasına neden olmuştur. Bu sanat akımının oluşturduğu resimler o kadar gerçekçiydi ki ilk görenler resim olduğunu kabul etmeyip, fotoğraf olduğunu zannetmiştir. Bu nedenle de bu akım için ilk başlarda fotorealizm tanımı kullanılsa da süreç içerisinde süperrealizm ve günümüzde de kabul

gören ismi hiperrealizm olmuştur. En basit ifadeyle, görüneni olabildiğince detaylandırarak en gerçek haliyle yapmak, bu hareketi benimseyen sanatçıların temel amacı haline dönüşmüştür. Felsefi olarak düşünecek olunursa hiperrealizm, gerçek olanı iki boyutlu yüzey üzerinde en gerçekçi haliyle var ederek, izleyiciye bu gerçek mi sorgulaması yaptırmaktır. Bu akımın konularını günlük hayattan alarak çarpıcı bir gerçeklikle sunması, bir anlamda popüler kültür ürünü oluşu ve hayatın gerçekliğinin yüzey üzerinde sorgulanması dikkat çekmektedir (Germaner, 1997, s.65).

Bu durumdan hareketle hazırlanan bu tez çalışması dört ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar şu şekilde sıralandırılmıştır;

Çalışmanın birinci bölümünde; çalışmaya ilişkin problem durumu, araştırmanın amacı, önemi, sınırlılıkları, yöntemi ve evren ve örneklem hakkında bilgiler verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde; "*Gerçeklik Kavramı ve Modern Sanat Akımları*" ana başlığı iki alt başlığa ayrılmıştır. Birinci alt başlık olan "*Gerçek, Gerçeklik, Gerçekçilik Kavramları ve Sanat İlişkisi*"nde; gerçek, gerçeklik ve gerçekçilik kavramının anlamlarına ve kullanımlarına ilişkin açıklamaları ve sanat tarihiyle olan bağı hakkında bilgi verilmiştir. İkinci alt başlık olan "*Modern Sanat Akımları*" ise; romantizm, realizm, empresyonizm ve soyut ekspresyonizm olarak dört alt başlığa ayrılmıştır. Konumuza ilişkin olarak realizm sanat akımından bir önceki sanat akımı olan romantizm, bir sonraki sanat akımı olan empresyonizm, gelişen dünya, teknoloji ve sanat dönemleri içerisinde gerçekçilik sorgulamasının bir anlamda "yıkılması"yla birlikte oluşan ve gerçeklik sorgulamasının tamamen değiştiği soyut ekspresyonizm sanat akımı hakkında bilgiler verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde; 1960 sonrası oluşan ve günümüzde de birçok sanatçı tarafından benimsenen "*Hiperrealizm Sanat Akımı*" dört alt başlığa ayrılarak; gelişim süreci, tekniği, konusu ve küreselleşen dünya içerisinde çok önemli bir yere sahip olan popüler kültür ve hiperrealizm ilişkisi hakkında bilgilere verilerek açıklanmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde; 1960 sonrası sanat ortamı içerisinde oluşan hiperrealizm sanat akımının Türkiye'deki ilk örneğinin nasıl oluştuğu hakkında bilgi

verildikten sonra, günümüze gelene kadar süreçteki (hiper)realist tavırlar sergileyen ve amaçlı olarak seçilen Türk sanatçılar ve eserleri açıklanmaya çalışılmıştır.

### **1.1.) Problem Durumu**

Fotoğrafın icadı ve gelişmesiyle birlikte geleneksel kalıplar altında varlığını sürdüren resim sanatı farklı bir sorgulama içerisine girmiştir. Fotoğrafın etkisi ve sanatçıların bireyselleşme istekleriyle birlikte de konuları ele alış biçimleri değişmiştir. Klasik bir üslup içerisinde gelişmesine rağmen konularını mevcut yaşam içerisinden alan realizmle başlayan süreç, soyut ekspresyonizme gelene kadar çeşitli aşamalardan geçmiştir. Soyut sanatın gelişmiş olduğu bir dönem içerisinde fotoğrafı da kullanan hiperrealist sanatçılar, gerçeklik sorgulamasını realizm döneminde olduğu gibi toplumsal yaşamın içerisinden almışlardır.

Bu bağlamda da bu araştırmanın ana problem alanını 1960 sonrası oluşan sanat ortamı içerisindeki sanatçıların yeniden gerçekçi tavırlar içerisine girme istekleri ve (hiper)realist tavrın günümüz Türk Resim Sanatı ortamına etkilerinin olup olmadığının sorgulaması oluşturmaktadır. Alt problem durumuna ilişkin sorular ise şu şekildedir;

1. Günümüz Türk resmi içerisinde hiperrealist tavırları benimseyen sanatçılar var mıdır? Varsa bu sanatçılar kimlerdir?
2. Varsa bu tavırları benimseyen sanatçıların eserleri üretirken konularını ele alış biçimleri ve sorgulama durumları nasıldır?

### **1.2.) Araştırmanın Amacı**

Bu çalışmanın amacını, 19. yy.'da gelişen realizm akımının farklı bir boyut altında tekrar sanatçılar tarafından benimsenmesinin günümüz Türk resim sanat ortamına olan etkisinin araştırılması ve sanatçıların kullandıkları teknik ve öğelerden hareketle, yeniden bu realist tavır içerisinde yer alma isteklerinin çözümlenmesi oluşturmaktadır.



### **1.3.) Araştırmanın Önemi**

Fotoğraf, icadından günümüze gelene kadar çok büyük teknolojik gelişmelerden geçmiştir. Bu durumdan hareketle de günümüzde artık fotoğrafa ve fotoğrafı çekecek cihazlara herkes çok kolay bir şekilde erişmektedir. Bu gelişmeler sonrasında yaşadığımız dönem itibariyle günlük hayatımızda sık sık fotoğraflamalar yapılmaktadır. Her ne kadar çekilen bu fotoğraflarda sanatsal özellikler aranmasa da popüler kültür ürünü olarak çeşitli alanlarda yerleri almaktadırlar.

İslam dininin etkisiyle birlikte Türk resmi yüzyıllar boyu geleneksel kalıplar içerisinde varlığını sürmüştür. Bu geleneksel kalıplar, resimsel bilginin de temelini oluştursa dahi, çağdaş anlamda bir gelişim 19. yy.'dan itibaren olan ilişkilerle sağlanmıştır. Avrupa ülkelerine eğitime giden ve dönen sanatçılar, ülke içerisinde resim sanatının da gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

Bu bağlamda, alanda yapılan araştırmalar sonucunda günümüz Türk resmi içerisinde hiperrealist tavırlar alan sanatçılar çok fazla bilinmemektedir. Bu durumdan hareketle amaçlı olarak seçilen sanatçıların tanınması ve yapmış oldukları çalışmaların incelenmesi, alanda ilerde yapılabilecek olan çalışmalara faydalı olması ve yön göstermesi adına bu çalışmayı önemli kılmaktadır.

### **1.4.) Araştırmanın Sınırlılıkları**

Bu araştırma, 19. yy.'da ve sonrasında oluşan sanat hareketlerinin araştırılması ve çağdaş Türk resmi içerisindeki amaçlı olarak seçilen Nur Koçak, Mustafa Sekban, Taner Ceylan, Cömert Doğru, Mustafa Yüce, Ali Özhan Güneş, Rüstem Kasapoğlu, Yıldırım İnce ve Alican Leblebici ve seçilmiş bazı eserleriyle sınırlıdır.

### **1.5.) Araştırmanın Yöntemi**

Bu çalışmada; nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Literatür taraması; verilerin toplanması, toplanan verilerin sınıflandırılması ve probleme ilişkin bağın kurulmasıyla oluşan süreç olarak karşımıza çıkmaktadır (Şen, 2005, s.347).

Bu kapsamda da verilere literatür tarama tekniğiyle ulaşılmıştır. Araştırma kapsamında yerli ve yabancı kitaplar, makaleler, tez çalışmaları ve internet kaynakları araştırılmıştır. Bu kaynaklardan hareketle arşiv oluşturularak sistemli bir şekilde çalışılmış ve elde edilen yorumların gerçekçi ve bütüncül bir şekilde ifade edilmesine yönelik süreç izlenmiştir. Kaynak araştırması esnasında kütüphanelerden, çeşitli basılı ve çevrimiçi dergilerden, üniversite veri tabanlarından, Yüksek Öğretim Kurumu tez merkezinden, Salt Galata Araştırma merkezinden ve internet sayfalarından yararlanılmıştır.

Betimsel analiz yöntemine göre; ulaşılan veriler daha önceden belirlenen konu kapsamında özetlenir ve yorumlanır. Bu yöntem dört aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşamada, verilerin hangi konuya göre düzenleneceği belirlenir. İkinci aşamada, belirlenen konuya göre veriler düzenlenerek işlenir. Üçüncü aşamada, düzenlenerek işlenen veriler uygun bir dille anlatılırken, sık sık doğrudan ya da dolaylı alıntılara yer verilir. Dördüncü ve son aşamada ise, ulaşılan tüm bu veriler anlamlandırılır (Şimşek, 2012, s.186).

Bu kapsamda da literatür tarama tekniğiyle ulaşılan veriler, betimsel analiz yöntemine göre analiz edilmiştir.

### **1.6.) Evren ve Örneklem**

Evren, kavramsal olarak benzer özellikleri taşıyan bireylerin ya da öğelerin oluşturmuş olduğu bütündür. Bir başka ifadeyle araştırmaya ilişkin sorulara cevap aranan büyük alandır. Örneklem durumu ise, evreni temsil eden alt alan olarak ifade edilmektedir. Amaçlı örnekleme yöntemine göre; araştırmacı, belirlemiş olduğu amaç doğrultusunda evren içerisinde seçim yaparak örnekleme belirler (Şimşek, 2012, s.110, 121).

Bu kapsamda da çalışmanın evren alanını modern sanat hareketleri ve çağdaş Türk resmi oluşturmaktadır. Örneklem grubu ise amaçlı örnekleme yöntemine göre; çağdaş Türk resmi içerisinde hiperrealist tavırlar sergiledikleri görülen Nur Koçak, Mustafa Sekban, Taner Ceylan, Cömert Doğru, Mustafa Yüce, Ali Özhan Güneş,

Rüstem Kasapoğlu, Yıldırım İnce ve Alican Lelebici seçilmiştir. Seçilen sanatçıların eserleri, ilk dönem yabancı hiperrealist sanatçılarla konu benzerliklerinin olup olmadığına ve popüler kültür ürünleriyle olan ilişki durumlarına göre belirlenmiştir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2.) GERÇEKLİK KAVRAMI VE MODERN SANAT AKIMLARI

#### 2.1.) Gerçek, Gerçeklik, Gerçekçilik Kavramları ve Sanat İlişkisi

Gerçek; felsefi bir kavram olarak, düşüncede var olan ya da düşünülen şeye karşıt anlamda var olan nesnel bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır (www.tdk.gov.tr).

Gerçek kavramına sanat literatürü içerisinde bakıldığında ise birçok anlamı bulunmaktadır. Çernişevski'ye göre; doğa, "gerçek" sanatın ölü bir taklidi olmakla birlikte, sanatın içerisinde barındırdığı gerçek, temsilini ettiği biçim ve formdan ziyade anlamdır. Sanatçının resminde kullandığı bir insan figürü gerçekçi iken, asıl olan gerçek insandır. Bu nedenle, sanat yapıtı soyut bir çalışma olsa dahi içerisinde gerçeklikle bağlantısı olmayan bir nesnenin bulunması imkânsızdır (Çernişevski, 2018, s.54).

Gerçek kavramının bir devamı olarak gerçeklik de evrende cisim olarak var olabilen her şeyin düşünce boyutunda oluşturduğu ifade durumuna karşılık gelmektedir. Materyalist düşünceye göre insan, nesnel dünya içerisinde deney ve gözlem sonucu bilgiler edinmektedir. Bu doğrultu da sanat yapıtı içerisindeki gerçeklik, bilinç dışı ya da imgelem dünyasından bağımsız olmayan somut bir nesneyi ifade etmektedir. Kısacası bir sanat yapıtı, nesnel dünya üzerinde kapladığı alan ile gerçeği ifade ederken, temsil ettiği ve içinde barındırdığı düşünce gerçekliği ifade etmektedir (Ergüven, 1998, s.209).

Gerçekçilik ise 19. yy.'ın ortasında hayat bulan bir sanat akımı olması haricinde felsefe, edebiyat ve estetiğinde içerisinde yer almaktadır. Sanat yapıtı içerisindeki gerçekçilik, kabaca her şeyi olduğu gibi göstermek olarak ifade edilse de idealizmin karşıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha doğrusu sanat yapıtındaki gerçekçilik, nesnel dünyaya açıklık getirerek idealizmin getirdiği ve 'mış' gibi olan yaşamın haricinde gerçek olanı ele almasıdır. Bu bağlamda da gerçekçiliğin ana öğelerinden birisi doğa iken; diğeri, doğa içerisindeki toplumsal yaşamı devam ettiren varlık olan, insandır. Sanat yapıtını da insan oluşturduğu için yapıttaki gerçeklik, insanı ve yaşamı içerisindeki her şeyi oluşturmaktadır (Timuçin, 2010, s.17).



Resim 1: Raffaello Sanzio, Portre, Desen, 22x15 cm., 1505 (Solda); Albrecht Dürer, Annesinin Portresi, Desen, 42x30 cm., 1514 (Sağda).

Rönesans ile başlayan süreçte resim, yüzey sanatı olmaktan çıkmaya başlamış ve doğayı, doğal olanı amacı haline getirmeye başlamıştır. Raffaello Sanzio'nun (1483-1520) eserlerinde ise doğadan çok doğal olan görülmektedir. Çünkü Raffaello'nun portreleri, günlük hayatta rastlanan biçimlerden çok süzgeçten geçilerek yalınlaştırılmış ve mekân ayrıntılarından arındırılmıştır. Raffaello'nun silmeye çalıştığı bireysel özellik ve ayrıntılar, kuzeyli sanatçı Albrecht Dürer'in (1471-1528) eserlerinde görülmektedir. Raffaello'da portre kendi içinde yeterli bir duruş sergilerken; Dürer'in portrelerindeki her çizgi, yaşanmışlığı ve gerçekçi bir ifadeyi yansıtmaktadır. Bu nedenle Raffaello'daki anlam, biçimde kaybolurken; Dürer'deki anlam, izleyicinin hayal gücünü zorlayacak bir anlatımcılığa dönüşmüştür. Her iki sanatçıda 15. yy. sonu 16. yy. başında yaşamış olsa da aralarındaki bu farkın, Reform hareketlerinin temelini atılmasından kaynaklı olduğu düşünülebilir. Raffaello ve Dürer'den sonra 16.yy'ın neredeyse ortalarında yaşayan bir başka Rönesans sanatçı olan Pieter Brugel'in (1525-1569) eserlerindeki gerçekçilik ise, daha çok yaşanan hayat ve üzerinde düşünülendir. Brugel, köy yaşamını geliş güzel kalabalık bir kompozisyonundan çok düşünsel olarak ele almaktadır. Bu bağlamda İtalya'daki

gerçekçilik, tuval yüzeyinde biçimde sınırlı kalıp, ideal olanı betimlerken; Almanya'daki gerçekçilik, biçimi aşarak ifadeyi de ele almış; Hollanda'daki gerçekçilik ise Reform hareketlerinin artan etkisiyle birlikte ifadeyi daha da öne alarak, öznel gerçekçiliği vurgular bir hale dönüşmüştür (Eyüboğlu ve İpşiroğlu, 2013, s.40, 58, 71, 97).

17. yy.'ın başından 18. yy.'ın sonlarına kadar devam eden barok dönem ise, Rönesans ve Reform hareketleri doğrultusunda resim sanatına yeni bir şekil ve anlayış biçimleri ortaya koymuştur. Bu anlayış ve biçimler coşku, heyecan, korku, abartı vb. olarak karşımıza çıkmaktadır. Barok resminde Rönesans resmindeki konunun tuval sınırları içerisinde bitmesi kalkmış, kompozisyondaki kapalı form anlayışı yerini, açık forma; çizgisellik ile gelen obje ve figürlerin keskin duruşu yerini, ışık ve gölgeyle birlikte, belirsizliğe; kendi başına bir yapıt olan obje ve figürler yerini birliğe bağlılık içinde bütüne hizmet etmeye; Giotto ile gelen doğal olana yakınlık düşüncesi de yerini öznel gerçekliğe bırakmıştır. Barok dönem için çok şey ifade eden ve öncüsü olan Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) için de gerçeklik farklı bir anlam ifade etmektedir. Gombrich'e göre; Caravaggio için korkmak, aşağılanması gereken bir güçsüzlüktür. Caravaggio, idealizmden uzak bir biçimde gördüğü gerçeğin peşinden giderek, resimlerindeki figürleri üst düzey bir gerçekçiliğe ulaştırarak çarpıcı bir şekilde betimlemiş ve aynı zamanda da 'doğalcı' (naturalist) bir tavır sergilemiştir (Gombrich, 2009, s.392). Caravaggio'dan sonra Barok dönemin önemli sanatçıları olan Diego Velazquez (1599-1660) ve Rembrant Harmenszoon van Rijn'nin (1606-1669) resimlerinde ise Dürer'in erişmeye çalıştığı elle tutulacak gibi olan gerçekçilik, o kadar üst düzeye çıkmıştır ki neredeyse resimlerdeki insan figürlerinin saçları ya da sakallarına adeta dokunulacak gibidir (Wölfflin,1990, s.62).

Her kavramın bir dili olduğu gibi sanatın da kendine ait bir dili vardır. Bilimsel olarak gerçek yaratılamasa da sanatsal olarak ifade edilebilir. Sanat yapıtı gerçek olmakla birlikte, içinde barındırdığı anlam gerçekçi ya da gerçeklidir. Bir başka söyleyişle sanat yapıtı bir şeyi ya yansıtır ya da yansıtmaz. Bu bağlamda gerçekçilik sadece görüneni değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel olarak yaşananları ve sezgileri de içine almaktadır. Sanat yapıtındaki gerçekçiliği de yaşanan dünyanın haricinde bir şey olarak algılamamız mümkün değildir. Sanatçı çalıştığı insan figürünü

çevresiyle, üzerindeki giydikleriyle, duruşuyla, yüzünde ve bedeninde ifade ettiği duruşla da ele alır. Dolayısıyla tüm bunları ele aldığında izleyiciyle bağ kurarak mesajlarını iletir. Örneğin; Francisco Goya'nın (1746-1828) "3 Mayıs 1808" (Resim 4) isimli resmi ne kadar gerçekse, içinde barındırmış olduklarıyla da gerçekçidir demek yanlış olmayacaktır (Soykan, 2013, s.143).

## 2.2.) Modern Sanat Akımları

Modern kelimesi dilimize, Fransızca "moderne" kelimesinden gelmekte ve daima çağdaş bir görüşü ifade etmektedir. Aynı şekilde "Modern Sanat" da geleneksel olmayan sanat anlayışını ifade etmektedir. Ayrıca Herbert Read'e göre anti-akademik olarak tanımlanmaktadır (Turani, 2010b, s.98).

Modern sanat kavramının temeli ise ilk olarak Charles Baudelaire'nin 1863'te yayımladığı "Modern Yaşamın Ressamı" başlıklı kitabında modern ve modernite kelimelerini kullanmasıyla atılmıştır. Bu kitapta, modernin bir yarısının geçici, diğer yarısının da kalıcı olduğundan bahsetmiş ve bu bahsi geçen açıklama doğrultusunda modern kelimesi 19. ve 20. yy.'ın bir kısmını içine alan sanat akımlarının temel açıklamasını oluşturmuştur (Turani, 2010b, s.99). Modern sanatın nasıl oluştuğunu anlamak için tarihsel süreçlere bakmak gerekmektedir. Sanayi devrimi ile başlayan süreç içerisinde köklü değişimler olmuştur. Bunların en başında ulaşım ve iletişim gelmektedir. Kırsal kesimlerden kente başlayan ağırlıklı göç, kentsel yaşam içerisinde sıkışıklığa yol açmış ve beraberinde çeşitli sorgulamaları da getirmiştir. Bu duruma ek olarak fotoğrafın icadı sanatçıların yaratma güçleri ve süreçleri içerisinde çok büyük değişikliklere yol açmıştır. Sanatçılar, önceleri tuvali konunun önüne taşırken, konuyu tuvalin önüne taşımaya başlamışlardır. Romantizmle başlayan süreçten sonra, realizm dönemi ve empresyonizme geçiş süreci içerisinde sanatçılar, ağırlıklı olarak mitoloji konularını ve ücret karşılığı portreleri yapmak yerine, sıradan yaşamın içerisinde ve peyzajlardan örnekler vermeye başlamışlardır (Lynton, 1991, s.274).

### 2.2.1.) Romantizm

“Romantik” sözcüğü 19. yy.’dan önce sıfat olarak Fransızca ve İtalyanca’daki *romanzesco* sözcüğünden gelmiş ve roman üslubunu belirten romanesk sözcüğüyle karıştırılmıştır. Sanat ve edebiyatın haricinde, felsefe ve mimarlık gibi dalların içinde gelişen ve yayılan düşünceden dolayı bu romanesk isimlendirmesi, yerini İngilizce olarak *romantic* sözcüğüne bırakmıştır. Hareketli geçen ve devrimlerin devam ettiği süreç olan 18. ve 19. yy. Avrupası’nın içerisinde, bütün bölgeleri etkisi altına alan ve 19. yy. başlarında akım olarak isimlendirilen romantizm, heyecanı, duyguları, coşkuları ve özgürlüğü ifade etmektedir. Romantizm, akıldan daha çok duygulara hitap etmektedir. Bu doğrultuda da romantik sanatçılar İncil ve mitoloji konuları yerine, kendi gerçeklikleri olan ve çevrelerinden etkilendikleri konular üzerine eserler üretmeye çalışmışlardır (Claudon, 1988, s.7-9).

Sanayi Devrimi ile birlikte büyük keşifler ve icatlar yapılırken, 1789 Fransız Devrimi’nden 1815’e kadar yapılan savaşlar ve baskınlar nedeniyle Avrupa’da sürekli olarak kan dökülmüştür. Fransız Devrimi, romantizm adına bir katalizör etki görevi görerek, romantik düşüncüyü daha da perçinlemiş ve sanatçıların gelişimleri adına ağır bir tecrübeyi oluşturmuştur. Toplumun gelişmesi, kendini yenilemesi ve kendi beklentileri doğrultusunda yönetilmek istemesiyle oluşan bu devrim, aynı zamanda sanat ve siyaset kavramları arasındaki ilişkiyi de ortaya koymaktadır. Her iki kavramın da insanlar üzerinde birleştirici ve ayrıştırıcı etkileri bulunmaktadır. Çünkü sanat, bir yandan insanların kendi duygu ve düşünceleri üzerinden hareketle özgün bir bakış açısı üretirken, diğer yandan da bu bakış açıları üzerinden farklı yorumlamalar eşliğinde kişisel farklılıkları ortaya koymaktadır (Akalin, 2013a, s.354).

Romantizm, Avrupa kıtasının tamamını etkisi altına almış ve resim, heykel, mimari, edebiyat, müzik ve felsefeye kadar her şey bu düşünce doğrultusunda şekillenmiştir. Romantik resim ise; geçmiş dönemlerden gelen klasik düşüncelerin baskıcı tutuma karşı, insan ve doğayı yeni bir biçimde yeniden kavramaya yönelik bir harekettir. İngiltere, Fransa ve Almanya’da oluşan romantizm akımı içerisindeki sanatçılar, konularını kendi yaşadıkları ortamdan hareketle ele almışlardır. Bu doğrultuda ağırlıklı olarak, İngiliz sanatçı William Turner (1775-1851) ve John Constable (1776-1837), peyzajı; Fransız sanatçı Eugène Delacroix (1798-1863),



geçmiş olayları; Theodore Gericault (1791-1824), peyzajı ve insan figürlerini; Honore Daumier (1808-1879) ve İspanyol sanatçı Goya, güncel olayları; Alman sanatçı Caspar David Friedrich (1774-1840) ise peyzaj içerisindeki ıssızlığı ele almıştır (Claudon, 1988, s.35).



Resim 2: William Turner, Calais İskelesi, Tuvale yağlı boya, 172x240 cm., 1803.

Romantizmin öncüleri arasında yer alan Turner, tıpkı Alman Freidrich gibi doğaya sıkı sıkıya bağlı bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çok genç yaşlarda peyzaj ressamı olarak adını duyuran Turner, yıllar boyunca doğup büyüdüğü toprakları karış karış gezmiştir. Bu gezileri sırasında sayısız eskiz ve suluboya resimleri yapmıştır. Bu eskiz ve suluboyaları atölyesinde tuvale dökerken, onları eskizlerindeki gibi değil de yeniden o anı yaşıyormuşçasına çalışmıştır. Bir anlamda almış olduğu o eskizler Turner'ın anılarını tazeleyerek, doğa taklitleri olmaktan çıkmaktadır. Turner'ın genel olarak resimlerinde yerle göğün bir doğa olayıyla birbirine karıştığı görülmektedir. Bu haliyle Turner, romantizmin temeli olan coşkuyu resimlerine yansıtmaktadır. Tuvale yüzeyine coşkusunu yansıtırken fırça darbelerini kullanarak biçimiyle de sanat tarihçiler tarafından empresyonizme giden yolda öncü olarak kabul edilmektedir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017, s.156).



Resim 3: Caspar David Friedrich, Karda Cloister Mezarlığı, Tuvale yağlı boya, 110x171 cm., 1818.

Romantizmin Almanya'daki yansımaları, İngiltere'den farklı olarak daha durağan ve sorgulayıcıdır. Turner ve Constable'daki hareket ve coşku durumu, Friedrich'in resimlerinde ıssız, durağan ve ürkütücü bir ortam halinde karşımıza çıkmaktadır. Friedrich, Kuzey Almanya kıyılarında doğmuş ve Kopenhag Güzel Sanatlar Akademisi'nde okumuştur. Belki de Friedrich'in sanatı içerisinde durağanlık, kuzeyin soğuk ve ıssız yaşamı içerisinde gelmektedir. Friedrich'in eserlerine dikkatli bir şekilde bakıldığında derinlemesine çözümlenmeden daha çok peyzajın doğaüstü bir hal alarak görüntülenmesini içerdiği görülmektedir. Bu durumun nedeni, Friedrich'in kendi dünyası içerisinde yaşadığı sürekli bir ölüm korkusudur. Ayrıca Friedrich'in eserlerinde görülen ve ağırlıklı olarak izleyiciye arkası dönük olan figürler, dikkatli bakılmadığında neredeyse görülemeyecek gibidir. Bu duruma "*Karda Cloister Mezarlığı*" (Resim 3) isimli eseri örnek olarak gösterilebilir. Kompozisyonun solundan ortasına kadar koyu kahverengi leke olan figürler, kompozisyon içerisinde mezar taşı formuna benzemektedirler. Friedrich, eserlerinde bu tutumuyla sanki insan varlığını yok etmeyi amaçlamaktadır (Neu, 2014, s.35).



Resim 4: Francisco Goya, 3 Mayıs 1808 Katliamı, Tuvale yağlı boya, 266x345 cm., 1814.

Fransa yönetiminin başına bulunan Napolyon Bonopart, Akdeniz'e inmek adına İspanya'yı işgale kalkışmış ve savaşı kaybedene kadar bölge halkını katletmiştir. Bu durumdan çok etkilenen İspanyol sanatçı Goya, 2-3 Mayıs 1808'de yaşanan olayların unutulmaması ve tarihsel bir belge olması adına İspanyol hükümetinden izin alarak, "*3 Mayıs 1808 Katliamı*" isimli eseriyle ölümsüz hale getirmiştir (Akalin, 2013a, s.356).

Goya, "*3 Mayıs 1808 Katliamı*" isimli eserini o kadar çarpıcı bir şekilde ele almıştır ki bu ele alış biçimi neredeyse İspanya halkının çektiği acıların bir betimlemesi haline gelerek, anıtsal bir görünümü oluşturmuştur. Gecenin karanlığı içerisindeki kurşuna dizilme sahnesi o kadar etkileyici bir şekilde anlatılmıştır ki adeta kompozisyonun ortasında bulunan figür, dizleri üzerinden ayağa kalkarak diğer insanların yaşadığı acıya son verecekmiş gibi bir his uyandırmaktadır. Bu yönüyle Goya'nın resimleri karşımıza kanlı bir yaşamın gerçek görüntüsü olarak çıkarken

insan, acımasız bir gerçeklik içerisinde resmedilmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017, s.156).

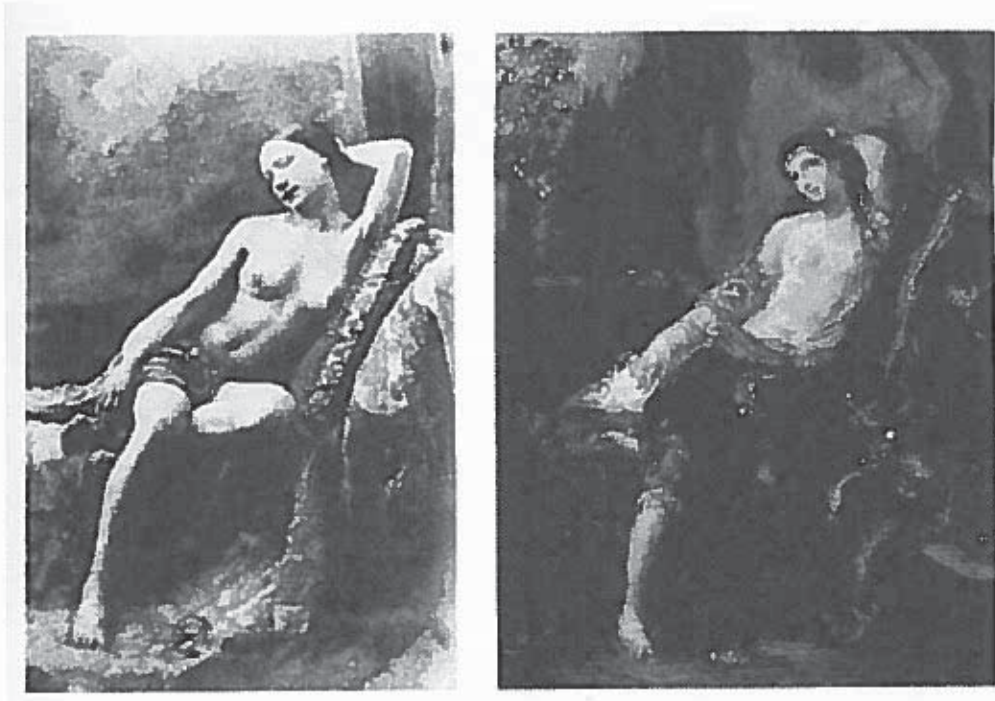
Goya sadece bu anıtsal veya temsili yapıtlarıyla değil, diğer eserleriyle de romantizmi güçlendirmiştir. Eserlerinde bulunan canavarlar, korkulu gözler ve duruşlarıyla olan insan figürleri, Goya'nın evrensel bir boyuta ulaşma çabası içerisindeki sahip olduğu sanat gücüdür. Ayrıca Goya, romantizm içerisinde yer alsada konuları ele alış biçimi olarak ekspresyonizme öncülük etmiştir (Claudon, 1988, s.85-87).



Resim 5: Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Tuvale yağlı boya, 260x325 cm., 1830.

Delacroix, İngiltere gezileriyle Turner ve Constable'ın eserlerinden etkilenerek resimlerinde canlı renkleri çarpıcı bir şekilde kullanmıştır. Goya'dan sonra Delacroix'da yaşadığı dönemin siyasi olaylarından olan 1830 Devrimi'ni konu almış ve "Halka Yol Gösteren Özgürlük" isimli eserini üretmiştir. Delecroix, bu resminde figür ve ifadelerinin kullanımı açısından Goya ve Gericault'tan etkilenmiştir. Turner ve Constable'dan da etkilenerek kullandığı canlı renklerle de eşitlik ve özgürlüğü

imgeleştirmeye çalışmıştır. Kompozisyonun ortasında bulunan kadın figürünün bir elinde Fransa bayrağı, diğer elinde de süngüsü takılmış tüfek bulunmaktadır. İşçiler, burjuva insanları, askerler, öğrenciler gibi halkın içindeki bütün sınıflar resimde kullanılmıştır. Bu yönüyle Delacroix, resminde alegorik anlatım yoluyla, nesnel ve öznel gerçekçiliği romantizmin içerisinde kullanmıştır. Bu eser daha sonraları birçok sanatçı tarafından farklı şekillerde yorumlanmış fakat sanat eserinin biricikliği temelinde olduğu gibi hiçbiri Delacroix'nın verdiği etkiyi vermemiştir (Turani, 2010a, s.562; Clark, 2011, s.25).



Resim 6: Eugène Delacroix, Yararlanılan fotoğraf (solda), Odalık (sağda), Ahşaba yağlı boya, 35,5x30,5 cm., 1857.

Delacroix, İngiltere gezilerinden bir süre sonra Fas ve Cezayir gezileriyle de doğu imgelerini ve yaşantısını keşfetmiştir. Bu keşifler sonrasında fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte eserlerini oluştururken fotoğraftan yararlanmaya başlamıştır. Dönemin sadece siyasi olaylarını ele almanın haricinde günlük yaşam ve oryantalist konular da çalışan Delacroix'nın eserlerinde fotoğraf önemli bir etken haline gelmeye başlamıştır. Read, "Tabiat sadece bir sözlüktür... Tabiatı da ressamın kopya edeceği bir model olarak kabul etmemeliyiz. Ressam tabiattan fikir alır, bilhassa

ana fikrini alır; fakat bu temele dayanan ahenk sadece kendi hayal gücünün eseridir.” sözleriyle Delacroix’ın fotoğrafı kullanması konusuna bir açıklık getirmektedir (Read, 1974, s.134-135).

Doğunun imge ve yaşantılarını Delacroix’ının haricinde birçok sanatçı ele almıştır. En çok bilinenler arasında İngres’in “*Türk Hamamı*” isimli çalışması da sayılabilmektedir. Ayrıca dönemin katı ve toplumsal sorunlarını karikatür etkisinde eserlerine alan Daumier’de önemli bir yere sahiptir. Daumier eserlerinde yoksul halkın yaşantısı, siyaset mekanizmasının ikiyüzlülüğü gibi konuları günlük hayatın içerisinde alarak sıkça işlemiştir. Sanatçıların kendi duygu ve düşüncelerinin ifadesi olarak romantizmle başlayan süreç, fotoğrafın kullanımının artmasıyla birlikte farklı bir gerçeklik sorgulamasına girecek ve realizmin temelini oluşturacaktır (Turani, 2010a, s.505, 511).

### 2.2.2.) Realizm

19. yy.’ın ilk yarısında hayat bulan bu sanat hareketi çıkış dönemi itibariyle etkisi büyük olmuş ve daha sonraki süreçleri derinden etkilemiştir. Kelime anlamı Türkçe’ye “gerçekçilik” olarak çevrilen realizm, güzel sanatlar alanında günlük yaşamı canlandırarak sorgulama içerisine girmiştir. Realizm akımının öncüleri arasında Dürer, Bruegel, Caravaggio, Rubens, Velazquez gibi sanatçılar bulunmaktadır. Bu sanatçıların öncü olarak sayılmalarının nedeni, eserlerinde görülen realist etkilerdir. Fakat bu akımın oluşmasını temel olarak sağlayan Constable’ı farklı bir açıdan ele almak gerekmektedir. 1824 yılında İngiliz sanatçı Constable’ın naturalizm etkisi içerisinde Paris’te sergilenen “*Flatford Değirmeni*” (Resim 7) gibi resimleri, doğal yaşamdan ve sıradan hayatın örneklerini ele almıştır. Bu durum, Paris’teki sanatçıları derinden etkilemiş ve yeni bir arayış içerisine girmelerini sağlamıştır (Turani, 2010a, s.515).



Resim 7: John Constable, Flatford Değirmeni, Tuvale yağlı boya, 127x101 cm., 1817.

Constable'ın peyzajlarından etkilenen bir grup Fransız sanatçı, onun gibi doğadan ve gerçekliği olan eserler üretmeyi istemişlerdir. Bu doğrultuda daha sonraki dönemlerde Barbizon Ekolü adını alacak olan, Barbizon köyüne yerleşen sanatçılar, orada çeşitli tartışmalar içerisinde bulunmuşlardır. 19. yy.'da yaşanan toplumsal gelişmeler ve değişimlerle birlikte realist sanatçılar daha önceki dönemlerde olduğu gibi mitolojik ve özellikle yüksek sınıfların konuları yerine, dönemin toplumsal olayları ve değişimleri üzerinden günlük hayatları, insan yaşamının gerçek görüntüsünü ele alarak izleyiciye gerçekliği sunmaya çalışmışlardır (Turani, 2010a, s.512-513).

19. yy'ın ikinci çeyreğinden itibaren eserlerde naturalizmin doğultusunda realist etkiler görülmeye başlanmıştır. Her ne kadar realist etki ve düşünce ilk olarak Gustave Courbet'nin (1819-1877) eserlerinde ortaya çıkmasa da bu sanat akımının kurucusu olmuştur. Courbet, eserleri 1855 Paris Dünya Sergisi kurulu tarafından seçilmeyince, sergi solunu yakınlarında açtığı sergiye "*Le Realisme, G.Courbet*" adını

vererek, bu sanat hareketinin ismini belirlemiştir. Bu sergi modern sanatın bir anlamda yeni bir öncülüğünü ve temelini oluşturmuştur. Courbet'den sonra, Jean François Millet (1814-1875), Daumier, Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) ve İlya Repin (1844-1930) gibi sanatçılar bu akım içerisinde yer alarak, kendilerinden sonra gelecek olan empresyonizmin de öncülüğünü yapmışlardır (Tükel, 1997, s.359).

Courbet, realizmin içerisinde yer almasını ve kuruculuğunu yapmasını “Ben sadece gördüklerimi çizerim.” sözüyle özetlemiştir (Gombrich, 2009, s.511). Berksoy, realizmi tanımlarken; idealden türeyen her şeyi reddetmekle birlikte bir özgürlüğe ve demokrasiye ulaştığını, bu ulaşılan durumun da aslında demokratik bir sanat olarak ifade etmektedir (1998, s.34). Gelişen teknoloji içerisinde fotoğrafın yaygınlaşması ile birlikte fotoğrafik görüntüye özenmenin sonucu olarak yorumlanan resimleri hakkında ise Courbet; “...ben bir ata, ağaca ya da doğadaki her hangi nesneye nasıl bakıyorsam, insana da o şekilde bakarım. Kendimi başka yerlerde düşünmeden, yaşadığım ortamı ele alırım.” diyerek, o dönem fotoğraflarının getirdiği kaba duruş ve izleyicide etkisinin olmadığı görüntüleri işlemediğini belirtmesine karşın, fotoğraftan yararlanmadığını kesin bir dille reddetmemiştir. Bu reddetmeyi Courbet'nin eleştirilen gerçekçilik başarısı, fotoğraftan yararlanmış olmasına bağlanmaktadır (Scharf, 1974, s.127).

Bu doğrultuda da Courbet, eserlerini tamamen gerçeklik üzerine kurulu olarak, gerçekçi bir biçimde ele alınmıştır. “*Taş Kıranlar (1849)*”, “*Ornans'ta Cenaze Töreni (1849)*”, “*Günaydın Bay Courbet (1854)*” (Resim 8) ve “*Sanatçının Atölyesi (1855)*” (Resim 9) isimli çalışmaları Courbet'nin eserlerinden en bilinenleri olmanın yanı sıra, realizm akımı içerisinde önemli bir yer teşkil etmektedirler. Realizmin ilk örneklerinden olan “*Taş Kıranlar*” isimli çalışmasında işçi sınıfı içerisinde bir anı ele alırken; “*Ornans'ta Cenaze Töreni*”nde ise sıradan bir cenaze törenini idealleştirmeden, alışılmış bir şekilde geleceğe yönelik bir mesaj vermeden sıradan hayatın içerisinde olan konuyu ele almıştır (Sharf, 1974, s.344).





Resim 8: Gustave Courbet, *Günaydın Bay Courbet*, Tuvale yağlı boya, 129x149 cm., 1854.

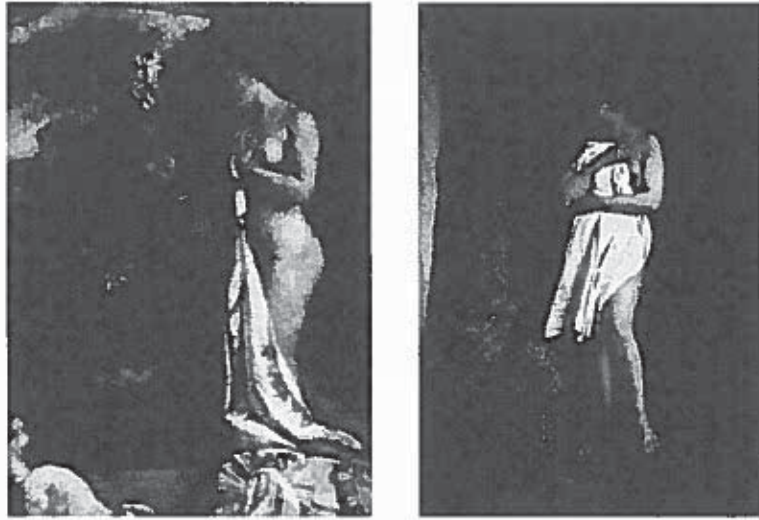
Realizm akımı içerisinde önemli bir resmi olan "*Günaydın Bay Courbet*" de ise; sarı-turuncu ve yeşil-mavi renklerin yanında, yataylar ve dikeylerle birlikte diyagonal hareketleri kullanarak günlük yaşamdan bir örnek sunmuştur. Çalışmanın en sağında bulunan figür, sanatçının kendisidir. Sırtında resim malzemeleri olduğu düşünülen çantası bulunmaktadır. Karşısındaki iki figürden yeşil ceketli olan, soylu bir kişi olarak göz çarpmakta ve arkasındaki yere doğru bakan figür ise, onun çalışanıdır. Courbet'nin birçok resminde bulunan köpek figürü ise, sadakatin simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Karşısındaki soylu kişi ceketliyken Courbet kendisini ceketsiz olarak ele almış ve bu durum toplumdaki soylu sınıfın 'saygın kişilik' kavramının sorgulanmasına neden olmuştur. Figürlerin hareket halleri ve duruşları bir anlamda heykeli çağrıştırmaktadır. Özellikle Courbet'nin kendisinin eğimi ve ağırlığının sol ayağına taşınması alışlagelmiş heykel figürlerini anımsatmaktadır. Aslında bu duruş biçimi bir sorgulama olarak karşımıza çıkarken, resimlerinde görülen fotoğraf etkisini de göstermektedir. Geçmiş dönemlerde yapılan resimlerin çoğu bu şekilde bir duruş üzerine kurulu ve yüksek zümreler tarafından benimsenmektedir. Ayrıca tüm bu zıtlık ve kompozisyonun arka planındaki kırsal kesimde günlük yaşantının devam ettiği görüntüsü kullanılmaktadır. Bu bakış açısı, Courbet'nin realist düşüncesinin alt yapısını oluşturmaktadır. Bu haliyle de geleneksel kalıplardan

çıkarak, sanatı günlük yaşam içerisindeki gerçekliklerden almaya çalışmıştır (Gombrich, 2009, s.511; Turani, 2010a, s.516).



Resim 9: Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, Tuvalde yağlı boya, 359x598 cm., 1855.

1848-1855 arasındaki yedi yıllık sanat yaşamını ele aldığı ve atölye ortamında yani kapalı bir mekân içerisinde ürettiği "*Sanatçının Atölyesi*" isimli çalışmasında ise, fotoğrafçı Villeneuve'ün nü çekimlerinden yararlandığı bilinmektedir (Scharf, 1974, s.131).



Resim 10: Gustave Courbet, "Sanatçının Atölyesi" İsimli Resminin Detayı (solda), Villeneuve, Nude Study Fotoğrafları (sağda), 1854.

Realizm akımının içerisinde yer alan diğer bir sanatçı olan Millet, Barbizon köyünde yaşadığı dönemde peyzaj ve köy yaşamı üzerine kurulu resimler yapmıştır. Köy yaşamını ortaya koyarken zaman zaman figürlerinde dinin etkisi ile birlikte, şükretme ve yetinme gibi özellikler görülmektedir. Özellikle Millet'in "*Başak Toplayanlar (1857)*" isimli resminde, tarım üretimin en temel öğelerinden biri olan ve gerçek yaşamın en önemli göstergelerinden birini ele alınırken; "*Akşam Duası (1857-1859)*" isimli eserinde ise tarım üretimindeki figürlerin duruşlarındaki dinsel etki açıkça görülmektedir. Ayrıca Courbet'deki detaycı yaklaşım, Millet'in resimlerinde yerini neredeyse gölgeselliğe ve belirsizliğe bırakmaktadır (Gombrich, 2009, s.508-509; Tükel, 1997, s.1234).



Resim 11: Jean - François Millet, Başak Toplayanlar, Tuvale yağlı boya, 83x110 cm., 1857.

Millet, "*Başak Toplayanlar*" isimli resminde renklerin açık-koyu ve ışık-gölge etkileri üzerinden güçlü bir zıtlık bulunmaktadır. Kompozisyonun solunda bulunan iki kadın figürü yatay, dikey ve diyagonal hareketlerine ek olarak sağ taraftaki figürde diyagonal ve dikey bir hareket oluşturulmuştur. Tüm bu figür hareketlerinin ve arka planda bulunan öğelerle oluşturulan yatay-dikey hareketlerle resmin zıtlık dengesi sağlamıştır. Bu hareketler doğrultusunda izleyici resme bakarken rahatlıkla içerisinde gezinebilmektedir. Millet, konu olarak sıradan bir günün içerisindeki figürlerin hareketi ele alınırken, fotoğrafın elde ettiği anı ve görüntüyü ölümsüzleştirme

durumunu sergilemektedir. Millet'nin resimleri sanki bir fotoğraf karesinden çıkmış gibidir. Fakat bu başarıyı fotoğrafa bağlamak doğru olmayacaktır. Çünkü Millet, "Fotoğraf iyi bir buluş." sözünü söylemesine rağmen, fotoğrafı resmin ana kaynağı olarak kullandığına dair hiçbir kanıt yoktur (Scharf, 1974, s.92).

Bir başka sanatçı olan Daumier'de realizm akımı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda önemli bir karikatürist olan sanatçının eserlerinde karikatür etkileri de görülmektedir. Courbet'nin nesnel gerçekçilik tavrına göre daha eleştirel ve analizci bir tavırla eserlerini üretmiştir. 19. yy.'da yaşanan olayları ve siyasetçileri eleştirel bir şekilde ele alırken eserlerinde kullandığı ışık ve renk, çarpıcı ve dramatik bir etki oluşturmaktadır. Özellikle "*Trende Üçüncü Sınıf Vagon*" isimli çalışması bir başka gerçekliği gözler önüne sunmaktadır. Çalışmada trenin üçüncü sınıf vagonunda seyahat etmekte olan fakir halkı göstermektedir. Ağırıklı koyu renklerin hakim olduğu ve sadece pencerelerden gelen ışığın oluşturduğu zıtlık kompozisyona hakimdir. Çizgiselliği içeriği vurgularken, figürlerin yüzlerine yansıyan ışıkta ise çaresizliğini anlatmaktadır (Turani, 2010a, s.511).



Resim 12: Honore Daumier, *Trende Üçüncü Sınıf Vagon*, Tuvale yağlı boya, 66x90 cm., 1862-1864.

Ayrıca, Daumier'in bu eseri güncelliğini koruyarak, son dönemlerde Türk dizi ve sinemasında ilham kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 13: Vatanım Sensin Dizisi (Kanal D), Yön: Yağmur Taylan, O3 Medya, 2016.



Resim 14: Mucize 2 Aşk (Sinema filmi), Yön: Mahsun Kırmızıgül, Boyut Film, 2019.

Realizm akımı Repin sayesinde Rus topraklarında da kendisine yer bularak genişlemiştir. Fransa ve İtalya'da bulunduktan sonra Rusya'ya dönen sanatçının eserlerinde ağırlıklı olarak psikolojik gerilim ve sosyal düzen ilişkileri çarpıcı bir şekilde gözler önüne sunulmaktadır. Ağırlıklı olarak taşra insanın yaşamını anlatmaya çalışmış ve eserlerinde yüz ifadeleri izleyiciyi çok derinden etkilemektedir. "*Volga Nehrinde Gemi Çekenler*" (Resim 15), "*İvan ve Oğlu İvan*", "*Beklenmedik*" (Resim 16) gibi eserleri en bilinenleri ve dikkat çekenleridir (Sternin ve Kirillina, 2012, s.21).



Resim 15: İlya Repin, Volga Nehrinde Gemi Çekenler, Tuvale yağlı boya, 281x131 cm., 1873.



Resim 16: İlya Repin, Beklenmedik, Tuvale yağlı boya, 167x160 cm., 1884-1888.

### 2.2.3.) Empresyonizm

19. yy.'ın başında Delacroix ile başlayan devrimin birinci ayağı, yüzyılın ortasında Courbet ile devam etmiş ve yüzyılın ikinci yarısında ise devrimin üçüncü ayağı olan empresyonizm Claude Monet'nin (1840-1926) önderliğinde başlamıştır. Rönesans'tan beri süre gelen doğanın ve doğal olanın temsili, 19. yy.'da Courbet'nin atölye dışına çıkmasıyla birlikte daha da ileriye taşınmıştır. Edouard Manet (1832-1883) ve Monet'nin ise atölye dışındaki açık havada çalışmaları ve araştırmaları diğer sanatçıları da etkilemiştir. Manet ve Monet'nin dışında bu akıma Edgar Degas (1834-1917), August Renoir (1841-1919), Camille Pissarro (1830-1883), Alfred Sisley (1839-1899) dahil olurken; geç dönemlerde ise post-empresyonistler olarak adlandırılan George Seurat (1859-1895), Vincent van Gogh (1853-1890) ve Paul Cezanne (1839-1906) gibi isimlerde dahil olarak, sanat tarihi açısından çok önemli gelişmelerin temellerini atmışlardır (Şenyapılı, 2011, s.16).

Empresyonizmin Türkçe'ye çevirisi izlenimcilik olarak geçmiştir. Düşünce olarak göz duyarlılığına ve izlenimin sanatçı üzerinde bıraktığı etkiye dayanan bir sanat akımıdır. Bahsi geçen göz duyarlılığı aslında doğal ışığa dayanmakta ve açık havada oluşan renklerin birbirlerine yansımaları temel almaktadır. Atölyelerde kullanılan ışık sanatçının isteğine göre ayarlanmaktadır. Hatta, Barok dönemde doğrudan gelerek zaman zaman güneş ışığı dahi belli bir düşünceye göre süzülmüştür. 1860'ın başından itibaren doğada olan ışık anlaşılmaya çalışılmış, 1874'de Paris Salonu'na sanatçıların eserleri kabul edilmeyince eserler, fotoğrafçı Nadar'ın atölyesinde sergilenmiş ve Monet'nin "*Impression, Soleil Levant (İzlenim: Gün Doğumu) (1872)*" (Resim 18) isimli çalışması bu sanat akımının da ismini oluşturmuştur (Eyüboğlu ve İpşiroğlu, 2013, s.135).

Manet, resim yüzeyine yeni bir anlam kazandırma yolunda Courbet'nin aksine düz bir yüzeyi fırça vuruşlarıyla dokular oluşturarak geliştirmiştir. Şenyapılı'nın aktardığına göre Manet, 'izlenimci olmadığını' söyleyerek, bağımsız bir sanatçı olmayı istediğini belirtmektedir. Her ne kadar Manet böyle söylese de Monet ile birlikte empresyonizmin kurucusu olmuşlardır (Şenyapılı, 2011, s.18).



Resim 17: Edouard Manet, Balkon, Tuvale yağlı boya, 170x125 cm., 1868-1869.

Manet'nin 1860'lı yılların başından itibaren, "*Kırda Öğle Yemeği (1862-63)*" ve "*Olimpia (1865)*" isimli çalışmalarında kullandığı çıplak kadın figürünün etkisi Paris sanat ortamında tepkiyle karşılanmıştır. "*Kırda Öğle Yemeği*", Titian'ın "*Postoral Konser (1509)*" ve Raimondi'nin "*Paris Yargılaması (1510-1520)*" isimli eserlerinden ilham alınmış, "*Olimpia*" ise klasik Venüs'e saygısızca bir hareket olarak algılanmıştır. Aslında tepkiyle karşılaşmasının nedeni, çalışmaların idealleştirilmeden ele alınarak realist etkiler göstermesi ve olağan çıplaklığı ayıplamadan ele almasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca Manet, çıplaklığı daha detaylı ele alabilecekken bir daha konu olarak seçmediğini belirtmektedir. Her ne kadar bu çalışmalarda realist etkiler olsa da ışık, renk ve fırça kullanımıyla birlikte empresyonizmin temelini oluşturmaktadır. Manet, doğada gördüğü ışık ve renklerde obje ve figürlerin etrafında keskin kontur olmadığını fark etmesine rağmen, Goya'nın "*Balkondaki Kadınlar (1810-1815)*" isimli çalışmasından etkilenerken yaptığı, "*Balkon (1868-1869)*" (Resim 17) isimli çalışmasında alışlagelen yumuşak gölgeleme yerine doğrudan siyahı



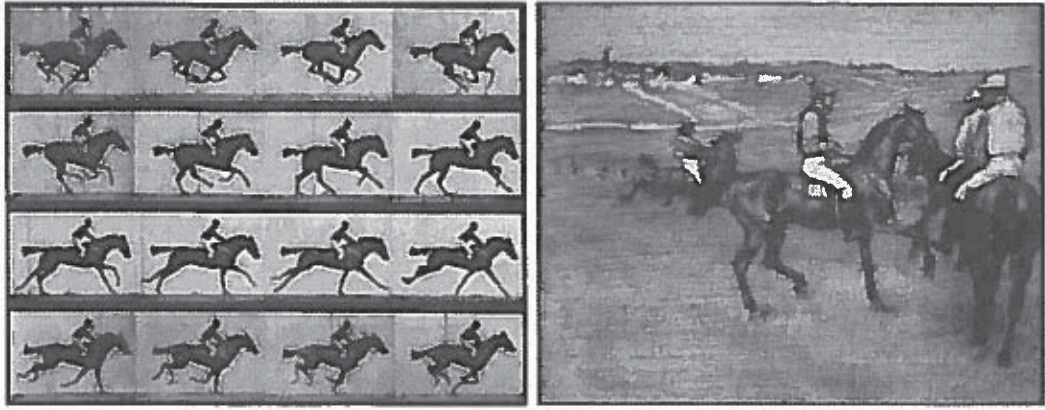
kullanmıştır. Hatta, gün ışığının etkisiyle kompozisyonun sağında bulunan figürün burun kısmına neredeyse hiç form verilmemiştir (Clark, 1990, s.122; Edgü, 1978, s.20; Gombrich, 2009, s.514).



Resim 18: Claude Monet, İzlenim: Gün Doğumu, Tuvale yağlı boya, 48x63 cm., 1872.

Monet ilk başta Courbet gibi realist etkileri olan resimler yapmasına rağmen, Manet önderliğinde doğa araştırmalarına girişmiştir. Courbet'nin ismini verdiği gerçekçilik objektif bir şekilde nesnelliği savunurken, Monet'nin gerçekçiliği ise içeriye dönerek öznel gerçekçiliğe doğru hareket etmiştir. Monet, doğadan yola çıkarken güneşin ve çevredeki yansımaların, nesnelere üzerindeki renklerde nasıl bir etki yaratarak değişikliğe gittiği araştırmıştır. Bu sanat akımının isminin verildiği resmi ise Monet'nin hayatında bir dönüş noktası sayılmaktadır. Açık havada çalışırken nesnelere üzerindeki rengin değişmesi, Monet ve sonraki sanatçılar için yeni bir görme biçimini oluşturmuştur. Manet ile paletlerindeki renklere eğilen sanatçılar, Monet ile titreşimlerin kendilerinde uyandırdığı duygulara yönelmişlerdir. Ayrıca fotoğrafın gelişmesi ve sanat dalı olarak kabul edilmeye başlaması da empresyonistlerin dikkatini

çeken başka bir nokta olmuştur. Resme gelecek olursak; sıradan bir gün ve doğa olayının içindeki hiçbir nesne detaylandırılmamıştır. Belki de o tarihe kadar hiçbir sanatçı tarafından doğa bu şekilde serbest ve cüretkâr bir şekilde ele alınmamıştır. Turner'ın "*Kar Fırtınası (1842)*"ndaki gibi sisli görüntüden yükselen güneşin oluşturduğu gölge, Manet'nin aksine siyahla değil, doğanın kendi renkleriyle gölgelendirilmiştir (Altuna, 2015, s.165).



Resim 19: Eadweard Muybridge, Atın Hareketi, Fotoğraf, 1878 (Solda); Edgar Degas, Yarış Atları, Ahşaba pastel boya, 30x40 cm., 1885-1888 (Sağda).

Empresyonist sanatçılar kendi aralarında bir üslup birliği sağlayamamışlardır. Bunun en büyük örneği ise Degas'dır. İlk zamanlar klasik anlayış içerisinde fakat öznel gerçekçiliğinde oluşturmuş olduğu düşünceyle çalışmalarını üretmiştir. Degas, Manet ve Monet'nin aksine açık havada çalışmayı yapmayı tercih etmemiş, dışarıda iyi bir gözlem yapıp, atölyesinde çalışmalar üretmiştir. Atölyesinde çalışmalar yaparken de fotoğraftan yararlandığı bilinmektedir. Her ne kadar fotoğraftan yararlanmış olsa da özellikle, Amerika ziyaretinden sonraki çalışmalarının kompozisyonlarında hareket ve boya önemli bir yer tutmaktadır. Birkaç peyzaj çalışmasının haricinde çalışmalarının tamamında figür/ler bulunmaktadır. Bu doğrultu da yararlandığı fotoğraflar, ağırlıklı olarak görülebilecek anlık hareketlerdir. Daha sonları ünlenecek olan "*Balerinler*" serisinden önce çalıştığı atlarda da bunun örneği görülmektedir (Serullaz, 1991, s.88).

#### 2.2.4. ) Soyut Ekspresyonizm

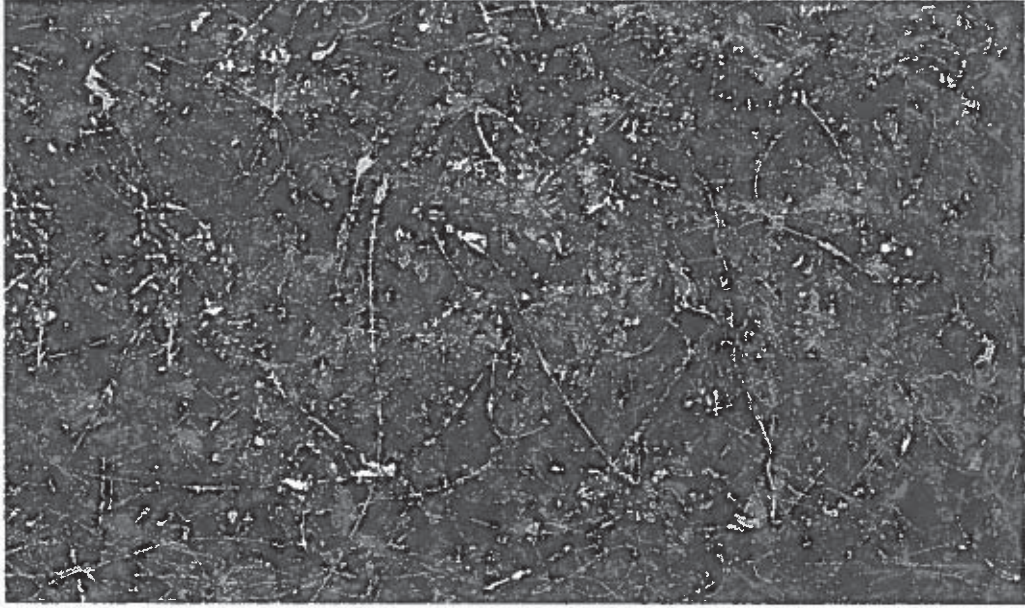
Rönesans'tan beri süre gelen doğanın ve doğal olanın araştırılması, sanatçıların bireyselleşme çabası, gerçeklik sorgulamaları gibi durumlar empresyonizmle beraber sanatçının öznel gerçekliğe doğru yol almasını sağlamıştır. Empresyonizmden sonra 20. yy.'ın başından ortalarına kadar fovizm, kübizm, dada, sürrealizm gibi kısa süreli birçok sanat akımları olmuştur. Bunun nedeni hem teknolojik gelişmeler hem de atlatılan iki büyük savaş olarak sayılabilir (Antmen, 2009, s.80).

Empresyonizmle gelen izlenim durumu, ekspresyonizmle ifadeye dönüşmüştür. Ekspresyonistler sosyal yaşamdan aldıkları konuyu doğal olandan çıkararak, aşırı bir şekilde öznel gerçekliğe taşımışlardır. Wassily Kandinsky (1866-1944), Monet'nin "*Saman Yığınları (1890)*"ınları hakkında; "Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim." diyerek, özneliğin ne kadar ileriye taşındığının açık bir sözü olmuştur (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1993, s.48). Kandinsky, 20. yy.'ın ilk çeyreğinde bir takım soyut resimler yapmış fakat yaptıkları, daha çok kübizmden yola çıkarak non-figüratif ve geometrik biçimlerden hareketle bir soyutlama içerisinde kalmıştır. Daha sonra bu eğilime süprematizm adını veren Kazimir Malevich (1878-1935) ve De Stijl adını veren Piet Modrian (1872-1944) katılmıştır (Tansuğ, 1992, s.248).

20. yy.'ın başından ortasına kadar olan savaş ortamıyla birlikte Avrupa'da baskıcı ve sorunlu bir dönem yaşanmıştır. 20. yy'ın ikinci çeyreğinden itibaren oluşan ağır baskı ortamı nedeniyle sanatçılar Amerika'ya kaçmaya başlamış ve büyük bir 'sanat göçü'yle birlikte uluslararası sanat merkezi Paris'ten New York'a taşınmıştır. Soyut ekspresyonizm ise, Kandinsky'nin öncülüğünde temellerinin atıldığı ve ilk olarak eleştirmen Robert Coates tarafından Hans Hoffman'ın (1880-1966) resimleri için kullanılmıştır. Her ne kadar Hoffman'ın resimleri için ilk olarak kullanılsa da daha sonraları Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970) ve Barnett Newman (1905-1970) bu hareketin en bilinen isimleri olacaktır (Antmen, 2009, s.143).

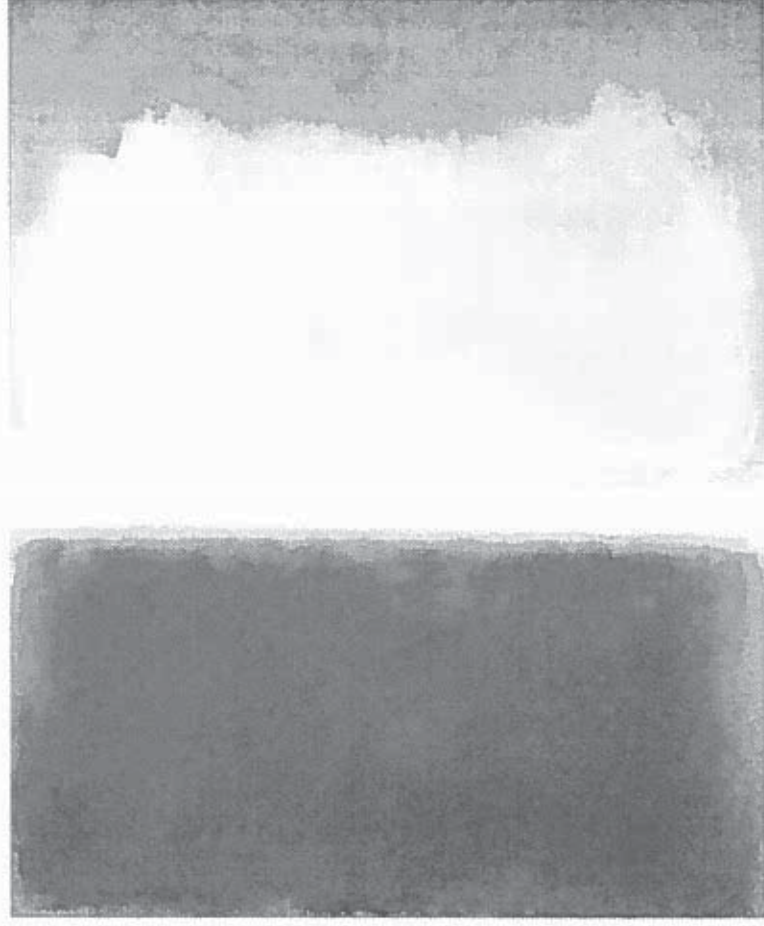
Soyut ekspresyonist sanatçılar, empresyonist sanatçılar gibi kendi araların kesin bir üslup birliği sağlayamamışlardır. Kendi aralarında kesin olarak anlaştıkları

durum; resim yapmaya başlamadan önce resmin ne yöne gideceğini ve neyi anlamlandıracacağını ayarlamadan olağan akış içerisinde resimleri üretmektir. Bu düşüncenin temel amacı, resmin yapılışının ve özgürlüğünün kısıtlanmasının önüne geçmektir. Bu doğrultuda da soyut ekspresyonizmin içerisinde Pollock'un eserleri 'aksiyon resmi', Rothko'nun eserleri ise 'boyasal alan resimleri' ya da 'renk alanı resimleri' olarak isimlendirilmektedir (Tansuğ, 1992, s.251).



Resim 20: Jackson Pollock, Number 5-1948, Tuvale yağlı boya, 240x120 cm., 1948.

Pollock, görünenin ve Kandinsky, Modrian gibi sanatçıların bir nesneden yola çıkarak soyut/lama eserler üretmesinin aksine, kendi içinde yaşadığının bir dışavurumu olarak soyut eserler üretmeye çalışmıştır. Bu doğrultuda da tuvalini alışıla gelen çerçeveden çıkararak, üzerinde daha iyi hâkimiyet sağlayacağı ve istediği hareketleri yapabileceği şekilde yere sermiştir. Adeta bir ritüel ya da dans halinde resim yaparken bütün yaratıcı enerjisini tuval yüzeyinde görünür kılmaya çalışmıştır. Tuval yüzeyine damlalar halinde akıtarak yapmış olduğu resimleri, koleksiyoner ve galerici Peggy Guggenheim'ın (1898-1979) desteğiyle sergilerken, bir şok etkisi yaratmıştır. Pollock'un eserlerini üretirken göstermiş olduğu ekstrem durum, tuval yüzeyini adeta onun bir parçası haline getirmiş ve resmi, 'temsil edilen şey' olmaktan çıkarmıştır (Antmen, 2009, s.150; Lynton, 1991, s. 234)



Resim 21: Mark Rothko, No 8, Tuval e yağlı boya, 254x173 cm., 1952.

Rothko, başka bir renkten oluşan tuval zemini üzerinde, üst üste gelen iki ya da üç renkli ve ağırlıklı olarak dikdörtgenlerden oluşan geometrik şekillerle birlikte kompozisyonu sağlamaktadır. Kullandığı renkler çok koyu bir özellikte olmadığından dolayı alttan gelen renkler rahatlıkla görülürken, arka planda kullandığı renk ise neredeyse belirsiz bir hale gelmektedir. Aslında Rothko, toplum içinde olmakla birlikte olayların ya da nesnelerin nasıl görüldüğünü ele almamıştır. Bir anlamda ele aldığı biçimler arasındaki incelik ve renklerle birlikte oluşturduğu soyut kompozisyon, yaşayan bir varlık haline gelerek içsel bir yansımayı sunmaktadır. Bu varlık durumu içerisinde, insanın en temel duygularını anlamlandırmak ya da kompozisyon içerisinde anlama yakın çağrışımlarda bulunmaya çalışmıştır (Demirkol, 2008, s. 94).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3.) HİPERREALİZM SANAT AKIMI

#### 3.1.) Hiperrealizmin Gelişim Süreci

Modern süreçlerin geleceğe yönelik olarak ileri düşünce temelleri üzerine kurulması gerekmektedir. Bu duruma bağlı olarak eskiyle yeni durumu karıştırıp kullanmak, yeni düşünce süreçleri içerisinde geçmişten ilham almak olarak adlandırılabilir. Fotoğraf makinesinin icadıyla başlayan fotoğraf-resim ilişkisi empresyonizm, fütürizm, dada hareketi gibi sanat akımları içerisinde kendisine bir danışma aracı olarak yer bulmuştur. Yüzyıllardır süre gelen sanat hareketleri içerisinde figür kullanımının çok önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Sanatçıların bireyselleşmeye başlamasıyla birlikte de konumunu kaybetmeyen figür, 1950’li ve 1960’lı yıllarda Amerika merkezli olarak dünya çapında oluşan ve çok hızlı gelişen sanat ortamında geri plana çekilmiş, hatta yok olma aşamasına gelmiştir. Her hangi bir figürün içerisinde bulunmadığı soyut sanatın gelişimiyle birlikte, figürün yeniden resmin önemli bir parçası haline gelmesi Pop-art sanat akımı içerisinde fotoğrafçılık temelinde başlayan ve resim sanatında yeni bir gerçekçilik sorgulaması olan hiperrealizmle olmuştur (Antmen, 2009, s. 157, 163).

Fotoğraf-resim ilişkisi sonucu ortaya çıkan bu akım ilk başlarda; fotorealizm, süperrealizm, yeni gerçekçilik, keskin odak gerçekçiliği gibi isimlendirilse de günümüzde de kullanılan hiperrealizm ismiyle kabul görmüştür. Hiperrealizm isim olarak 1970’lerin başından itibaren kullanılmıştır. 1971 yılı 7. Paris Bienali’nde ve 1973 yılında Brüksel’deki bir sergi için hazırlanan kataloglarda “*Hyperrealisme*” olarak kayıtlara geçmiştir. O dönemlerde hiperrealizm, oldukça gerçekçi, karakterize edilen sanatsal tarz olarak da ifade edilmiştir. İlk dönem sanatçıları olan Ralph Goings (1928-2016), Malcolm Morley (1931-2018), Richard Estes (1932-), Gerhard Richter (1932-), Chuck Close (1940-), Don Eddy (1944-) gibi hiperrealist sanatçılar doğrudan doğaya değil, yeniden üretilen görüntünün gerçekliğine sadık kalarak eserler üretmişlerdir. Bu doğrultuda da gerçeğin bir ‘görüntüsünün görüntüsü’ ya da bir başka ifadeyle reproduksiyonunun oluşturulması hiperrealizmin içerisinde olmuştur. Gerçeklikle ilişkili bir görüntünün teklojik gelişme sonucu optik bir araçla elde edilmesi, gerçek ile o gerçeği gören göz arasında bir ilişki kurulmasını sağlar. Bu

durumdan hareketle fotoğrafın barındırdığı konu, bakış açısı, ışığı, rengi gibi etmenlerin tamamı birer sanatsal öge haline gelmektedir. Bu nedenle, fotoğraf kullanımının optik yanıltıcılığı hiperrealist sanatçıların endişesi haline gelmiş ve bu durumu sanatçılar, iki boyutlu tuval yüzeyi üzerine optik görüntülerden elde edilmiş olan üçüncü boyutu kazandırarak çözme yoluna gitmişlerdir (Thompson, 2007, s.2).

Çağdaş teknolojinin kendisine sağlamış olduğu olanakları bir sanatçı olarak kullanan hiperrealistler, fotoğrafik görüntüleri daha detaylı bir şekilde sanat eseri yaratmak için kullanmışlardır. Çünkü klasik dönem sanatçıları gibi eserlerinde var olanı olduğu gibi değil, ona bir anlam yükleyerek oluşturma çabasına içine girişmişlerdir. Ayrıca her türlü kişisel üslup ve duygusallıktan kaçınmaya çalışan sanatçının seçtiği fotoğraf/lar bile bir anlam yüklü hale gelmektedir. Bu doğrultu da Close şu sözleri söylemektedir; "... bir fotoğraftan bir tek resim yapılabileceğini sananlar var. Oysa, doğaya bakarak ne kadar farklı resimler yapılabilirse fotoğraftan da o kadar yapılabilir." (Koçak, 1983, s.27).

Hiperrealizmin temel amacı insan gözüyle görülemeyen ve ya atlanan bir kesit olarak, titiz ve sanatsal öğeler doğrultusunda eserler üretmektir. İlk başlarda fotoğrafı doğrudan kullansalar da daha sonra bu durum değişmiş ve fotoğraf temelinden hareketle yapılan çalışmalar, konu ağırlıklı ve karmaşık bir odaklanmayı gerektirmektedir. Çünkü fotoğrafı olduğu gibi tuvale yansıtmak, bir nevi fotoğrafı teknik farklar doğrultusunda kopyalamak olmaktadır. Bu durumu sorgulayan sanatçılar, imgenin sanat eserine dönüşmesi gerektiğinin farkına varmaya başlamışlardır. Ayrıca, eserler detaylı bir bakış açısıyla somut bir nesne olarak sunulmuştur. Çalışmalarda yer alan nesnelere dokular, yüzeyler, ışık ve gölgeler referans fotoğraftan ya da gerçek nesnelere daha etkileyici bir hale gelmiştir. Böylece iki boyutlu nesnenin tuval üzerinde üç boyutlu hale getirerek "gerçeğin görüntüsünün görüntüsünü" yaratmış olmalarına rağmen fotoğrafta olan benzerliği, üzerine yüklenen imgeyle birlikte arasındaki farkı en aza indirmektedir (Germaner, 1997, s.65-66).



Resim 22: Ralph Goings, Airstream Karavan, Tuvale yağlı boya, 152x213 cm., 1970 (Üstte);  
Airstream Karavanı'nın Fotoğrafi (Alta).

### 3.2.) Hiperrealizmin Tekniği

Hiperrealist sanatçıların resimlerine ilk bakıldığında konudan çok çalışmanın fotoğrafla benzerliği dikkat çekmektedir. Teknik olarak klasik realist sanatçıların amaçlarıyla benzerlik gösterse de fotoğrafla resim arasındaki hedefledikleri düzey oldukça yüksektir (Meisel, 1989, s.32).

Sanatçılar, kullanacakları fotoğrafı tuvale aktarırken çeşitli mekanik araçları kullanmaktadırlar. Fotoğrafi, çoklu ortam projeksiyonlarıyla tuvale yansıtıp çizmenin yanı sıra, grid tekniği (karelere bölme) ile de çeşitli şekilde tuvale aktarmaktadırlar. Tuvale yüzeyine akrilik boya, yağlı boya ya da her ikisinin karışımı, pastel ve kuru boyaya ek olarak air brush (Kompresör desteğiyle birlikte boyanın mekanik bir şekilde yüzeye püskürtülmesi.) tekniği ile de çalışılmaktadır. Hiperrealizm çalışmaları iki boyutlu bir görüntüyü tuvale yüzeyinde üç boyutlu hale getirebilmek için yüksek teknik bilgi ve beceriye ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle eserlerin yapım aşamaları çok dikkatli bir şekilde ilerlemekte ve eserlerin yapım süresi haftalar, hatta aylarca sürebilmektedir. Ayrıca fotoğraf kullanımından kaynaklı olarak alan derinliği gibi



konuların sanatsal bir bakış açısı içerisinde ele alınması gerekmektedir (Meisel, 1989, s.33).

### 3.3.) Hiperrealizmin Konusu

Görüntünün görüntüsünü oluşturma yolunda her ne kadar teknolojik araçlar kullanılmış olsa da sanatçının müdahalesi yokmuş gibi görünen resimlere aslında sanatçı doğrudan müdahale ederek öznelştirmektedir. Sanatçılar kullandıkları fotoğraf/lardaki görüntüden daha parlak ve daha büyük etkisi olan resimler yaparak fotoğrafı, resmin bir aracı ve konusu haline getirmişlerdir (Giderer, 2003, s.164).

Hiperrealist sanatçıların hemen hemen hepsi kişisel bir belirti ve duygusal hareketlerden kaçmak adına kendi çekmedikleri fotoğraflardan yararlanmaktadırlar. Seçilen konular genellikle güncel hayatın içinde yer almaktadır. Bu bir meyve, bardak, buruşturulmuş bir kağıt parçası, dağılmış kitaplar, insan toplulukları, şişeler ya da şişe kapakları, dökülmüş boyalar gibi konular olabilmektedir. Ayrıca sanatçının toplum içinde yaşayan bir birey olmasından dolayı, sorgulanması ve irdelenmesi gereken kültürel, toplumsal ve siyasal olaylardan hareketle eserler üretilmektedir (Halkes, 2005, s.227).



Resim 23: Malcolm Morley, On Deck, Tuvalet akrilik boya, 212x161 cm., 1966.

Hiperrealizmin ilk temsilcilerinden olan Malcolm Morley, konularını ağırlıklı olarak reklam çalışmalarından seçmiştir. Kartpostal ve turizm afişlerini, takvim görüntülerinden hareketle beyaz paspartulu ve çerçeve süsleriyle birlikte gridlere bölerek büyük boyutlu çalışmıştır. Bir anlamda küçük boyutlu fotoğrafik nesneyi büyüterek, mevcut işlevinin dışında başka bir anlam yüklemektedir (Koçak, 1983, s.28).



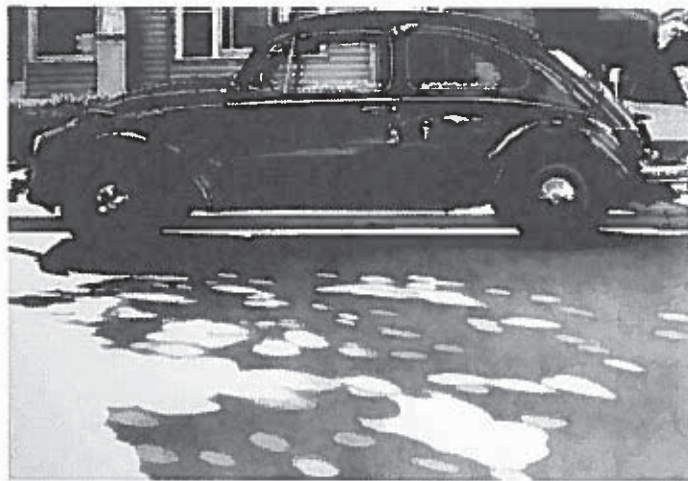
Resim 24: Gerhard Richter, Ema, Tuvalde yağlı boya, 200x130 cm., 1966.

Gerhard Richter, duygusallıktan arındırılmış bir resme ulaşabilmek adına fotoğrafı kullanmaktadır. Resim ve fotoğraf arasındaki etkileşimi araştıran sanatçı, aileler, kentler, bulutlar, ormanlar gibi çeşitli konuları ele almaktadır. Diğer hiperrealist sanatçılardan farklı olarak Richter, fotoğraftan elde edilmiş görüntünün netliğini bozarak izleyici önüne koymaktadır. Bu şekilde de Richter, bireysel nitelikleri silerek detaylardan arındırmaktadır (Germaner, 1997, s.68).



Resim 25: Chuck Close, Büyük Otoportre, Tuvale akrilik boya, 273x212 cm., 1967-1968.

Chuck Close, hiperrealistler arasında fotoğrafa sadık kalan ve bu nedenle Estes'in yaptığına aksine çalışan bir sanatçıdır. Özellikle yakın çekim ve büyük boyutlu portre çalışmalarında figürün psikolojik ya da sosyal durumu hakkında bilgi vermeden, anlık duruşları ele almaktadır. Çalışmalarındaki detaycılığı nedeniyle izleyici fotoğrafın veremediği burun, ağız, çene, göz gibi yüzün üç boyutlu görüntüsü içerisinde dolaşmaktadır (Koçak, 1983, s.29).



Resim 26: Don Eddy, Yeşil Volkswagen, Tuvale akrilik boya, 167x241 cm., 1971.

Don Eddy, Estes gibi kentsel konuları ele almış, vitrin camlarındaki yansımalarından sonra ağırlıklı olarak arabaların metal ve krom yüzeyleri üzerinde de çalışmıştır. Araba ve çevresini çalışma nedeni olarak da çocukluğunu işaret etmektedir. Genel olarak resimlerinde ise gözlemlemiş olduğu çevreyi öznelleştirerek eserlerine yansıtmıştır. Eddy'nin çalışmalarında ağırlıklı olarak huzur ve sakinlik bulunmaktadır (Gökdoğan, 2014, s.1).



Resim 27: Richard Estes, Otobüsün Yansıması, Tuvale yağlı boya, 101x132 cm., 1972.

Morley'in turistik reklam imgelerine karşın Richard Estes, zamanın hızlı geçtiği büyük kent görüntülerini kullanmıştır. İzleyicinin algısını yönlendirme adına basit bir sokak görüntüsünün aksine kurgulanan kompozisyonlarında, vitrin camları ve parlak yüzeye yansıyan nesnelere, otobüsler, duraklar, apartmanlar gibi konuları ele almıştır (Erzen, 1997, s.601).

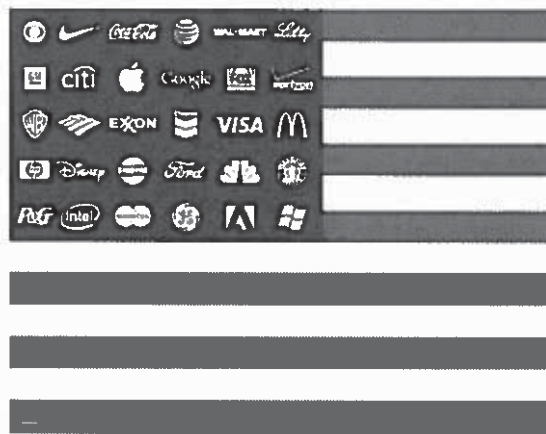
Dönem olarak yaşanan sanat hareketleri, insanlık yaşamı için önemli bir sorgulama ve çözümleme durumunu ele almaktadır. Popüler kültür ürünleriyle iç içe geçmiş olan yaşamı, farklı bir bakış açısıyla insanların görmesini sağlamaktadır. Hiperrealizmin bugün dahi hayati varlığını sürdürmesinin bir sebebi de bu durumdur. Teknoloji merkezli ve sorgulama hareketleri nedeniyle toplumun hassas ve ilgi çekici bir şekilde ilgilenmesine neden olmaktadır.

### 3.4.) Hiperrealizm ve Popüler Kültür İlişkisi

Popüler kültür tanımlaması yakın bir tarih olsa da ne zaman ve ne şekilde başladığı hakkında kesin bilgiler bulunmamaktadır. Bazı araştırmacılara göre geçmişi 17. yy.'a dayanırken, bazılarına göre 19.-20. yy. olarak kabul edilmektedir. Birçok araştırmacıya göre de popüler kültür, 1950'li yıllardan sonra başlı başına bir araştırma alanı olmuştur (Valdivia, 2009, s.229).

Popüler kültür tanımını açıklamak araştırmacılar arasında dahi oldukça çıkılmaz hale gelmiş ve açıklamakta çok zorlanmışlardır. Fakat genel olarak popüler kültür; medyayla ilgili olan, medya önünde yer alıp şekillenen, tüketime yönelik, bazılarına göre olumlu, bazılarına göre olumsuz olan, zamana göre değişip şekillenen ve herkesin ister istemez içerisinde yer aldığı bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca kendi yaşantısını sürdürebilmesi için sürekli olarak yenilenmek ve göz önünde olmak zorundadır (Geçer, 2013, s.28).

Shumway'ın "Genel halka ya da belli bir sınıftan farklılaşmış bir bütün olarak halka ait olanlar." tanımlamasına karşın, geniş anlamda; elit kültür haricinde her şeyi kapsayan ve kitlesel olarak medya tarafından oluşturulan kültür olarak da tanımlanabilmektedir (Shumway, 1999, s.376).



Resim 28: Amerikan bayrağı ve logolar.

Popüler kültürün Amerika'da yoğun olarak yaşanması ve dünya geneline yön vermesi, Amerikan kültürel yapısı, dünya üzerinde küresel güç olarak yöneltme ağırlığının sağlanması ve hızlı teknolojik gelişmelerin genel olarak orada

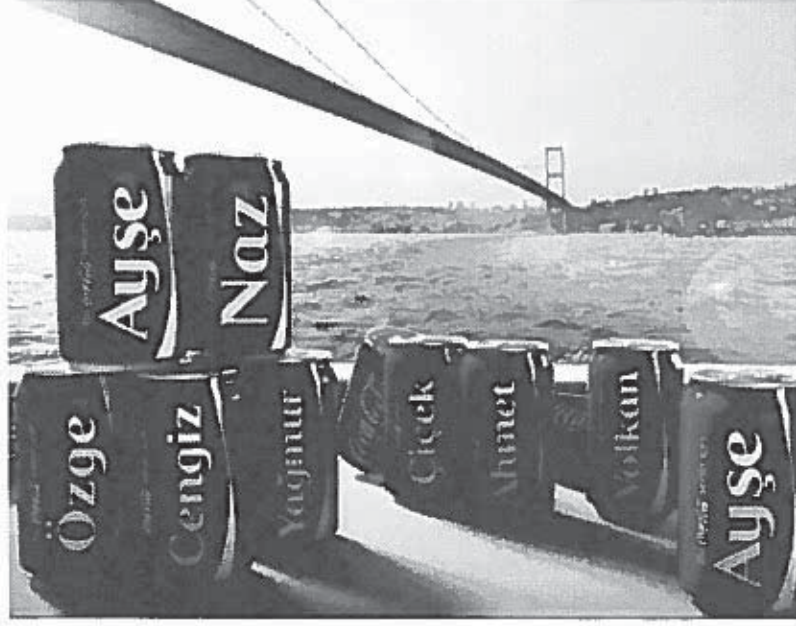
başlamıştı ve kaynaklanmaktadır. Gerek üretim araçları, gerek sanatçıları, gerek caddeleri, gerek yüksek yapılarının yaşam alanları, gerek fastfood yiyecekleri ve alışveriş çılgınlıkları Amerika'yı odak merkezi haline getirmiştir. Öyle ki, Amerikan bayrağı dahi bu kültürden nasibini almıştır (Storey, 2000, s.158).

Popüler kültür ürünü olarak aklınıza ilk ne gelir diye sorulacak olsa, Mc Donalds, KFC, Starbucks, Ajda Pekkan, Tarkan, Hadise, Metallica, The Simpsons, Superman, Spiderman, Batman, O Ses, Instagram, Twitter, Facebook, Google, Hermes, 212, Nike, Adidas, Apple, Samsung, Iphone, Selfie, Survivor, Coca Cola, Nutella, ... gibi sonlandırılmayacak kadar örnek sıralabilmektedir. Genel olarak insanlar bu olgunun içinden sıyrılmaya çalışsa da (ya da sıyrılmaya çalıştıklarını düşünseler de) mevcut yaşam süresi içerisinde bir şekilde popüler kültüre ortak olmak zorundadır. İsteseler de istemeseler de sürekli olarak popüler kültür içerisinde yer aldıkları için gündemin ne kadar çok hızlı ve hareketli bir şekilde değiştiğinin farkında değillerdir. Selfie dahi o kadar hızlı bir şekilde çıkmıştır ki milyonları bir anda etkisi altına almıştır. Tamamıyla bir kurgu ve reklam ürünü olarak başlayan selfie, 2014 yılından bu yana büyük bir çılgınlığa dönüşmüştür (Karaduman, 2017, s.15).



Resim 29: Oscar Selfie'si, 2014.

Pop-art'ın en büyük temsilcilerinden olan Andy Warhol'un dahi kayıtsız kalamadığı Coca Cola firması, dünya genelinde yaptığı gibi ülkemizde de tüketimini artırmak için ürünlerinin üzerine yaptığı isimlendirmelerde bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir.

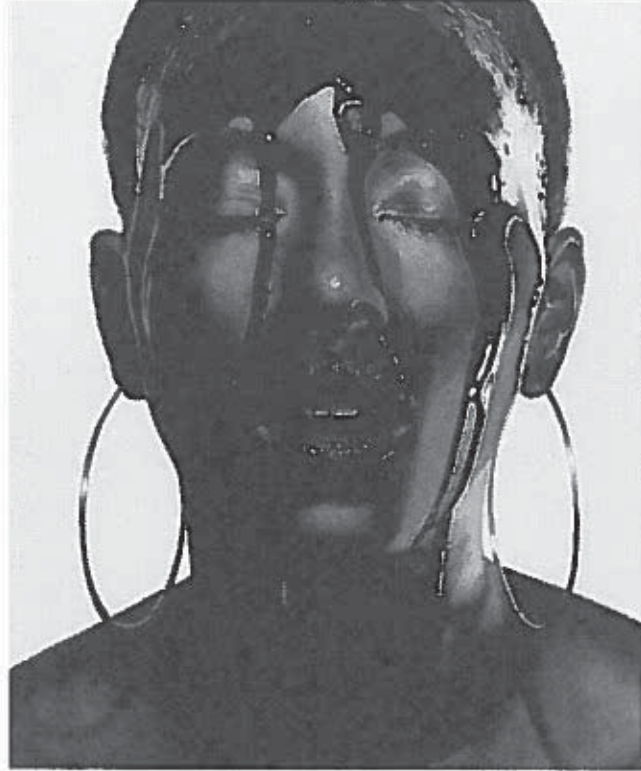


Resim 30: Coca cola ve isimler.

Hiperrealizmin popüler kültürle olan ilişkisi farklı bir boyutta ve sorgulamalar içerisinde gelişmektedir. Popüler kültürde olan ürün ve yaşamların farklı sorgulanmaları iki farklı ülke de yaşayan iki farklı hiperrealist sanatçılarla örneklendirecek olursak; Almanya doğumlu ve Almanya-Amerika arasında hayatını sürdüren Mike Dargas, çalışmalarında bal ve çikolata kullanarak insan doğasının en derinliklerine bakma durumunu izleyiciye sorgulatmaktadır. Türkiye'de yaşayan ve hiperrealist olarak dünyaca tanınan Taner Ceylan'ın *Ruhani* adlı eseri de bu duruma ait bir başka örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Popüler kültür olarak boks maçları insanların birbirlerine üstünlük kurma isteklerinin en önemli göstergelerinden biridir. Bu durumdan hareketle Ceylan'ın bu eserinde kanın, kinin, nefretin ve öfkenin ne kadar önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir.



Resim 31: Taner Ceylan, Ruhani, Tuvalet yağı boya, 140x200 cm., 2008.



Resim 32: Mike Dargas, Siyah ve Altın, Tuvalet yağı boya, 102x122 cm., 2018.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4.) GÜNÜMÜZ TÜRK RESMİNDE HİPERREALİST TAVIRLAR SERGİLEYEN SANATÇILARA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLAR

Türk resmi içerisinde fotoğraf ve resim arasındaki ilişki II. Abdülhamid'in padişahlık döneminde (1876-1909) ülke topraklarının çeşitli yerlerindeki önemli yapıların fotoğraflarının çekilmesi ve Yıldız Sarayı'ndaki fotoğraflardan sanatçıların yararlanarak, eserler üretmesiyle başlamıştır. Bu çalışmaları yapan ilk dönem Türk ressamlarının doğa karşısında resim yapmadıkları bilinmektedir. Bu nedenle yararlandıkları siyah-beyaz fotoğrafları, dışarıdaki gözlemleri sonucu atölye ortamlarında bir anlamda renklendirmişlerdir (Ailen, 1986, s.16).



Resim 33: Yusuf Taktak, Kendi Portresi, Tuvale yağlı boya, 100x100 cm., 1973.

1960'lı yıllardaki hiperrealizmin Türkiye'de ilk örneklerini ise Yusuf Taktak'ın (1951-) sergilediği bilinmektedir. Taktak, hiperrealizmin yayılması ve gelişmesi sürecinde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrencidir.

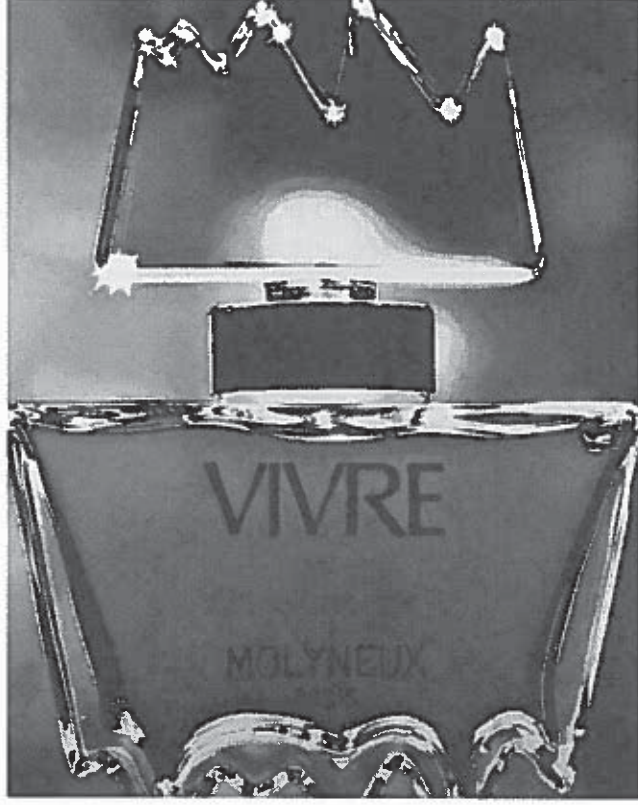
Dergilerden ve yurtdışına gidip, gelen arkadaşlarından öğrendiği kadarıyla bu akımı takip etmiş ve etkilenmiştir. Almış olduğu akademik eğitimin de boya kullanımını geliştirdiğinden dolayı bu akıma yönelerek, Chuck Close'un portrelerinin etkisiyle birlikte hiperrealist çalışmalar üretmeye başlamıştır. Fakat akademide dönem içerisinde istenen resim sayısının sağlanması gerekçesiyle bu akıma devam edememiştir. Çünkü hiperrealizmin tekniğinin detaylı olması ve uzun süreler üzerinde çalışılması gerekmektedir. Bu nedenle Taktak'ın hiperrealist çalışmaları, daha çok biçimsel olarak ilk dönemlerdeki realist çalışmaları hatırlatmaktadır. Taktak, akademideki resim sayısı nedeniyle bu tavrını bırakmış olsa da fotoğraftan yararlanmayı bırakmamıştır (Pelvanoğlu, 2005, s.70).

#### 4.1.) Nur Koçak

1941 İstanbul doğumlu olan Nur Koçak, Ankara Koleji'nde okurken Turgut Zaim'den ders almıştır. Lisenin son iki sınıfı ailesiyle birlikte gittiği Washington'da okumuş ve soyut ekspresyonist bir öğretmen olan Leon Berkowitz'den dersler almıştır. 1960 yılında girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Adnan Çoker ve Cemal Tollu atölyesinde dersler almıştır. Akademiyi tamamlamadan İsviçre'ye gitmiş ve burada çalıştığı süre içerisinde Avrupa'daki sanat hareketliliğini yakından izlemiştir. 1968 yılında tekrar Türkiye'ye dönerek yarım bıraktığı akademiyi Neşet Günal atölyesinde tamamlamıştır. 1970 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın açmış olduğu Avrupa eğitimi sınavını kazanarak Paris'e gitmiş, eğitimini tamamlamasının ardından 1974'de ülkesine dönmüştür. Ülkesine döndükten sonra bir süre akademide görev alsa da daha sonra bırakmış ve hâlâ özel atölyesinde çalışmalarına devam etmektedir (Nur Koçak İle Söyleşi, 1982, s.27).

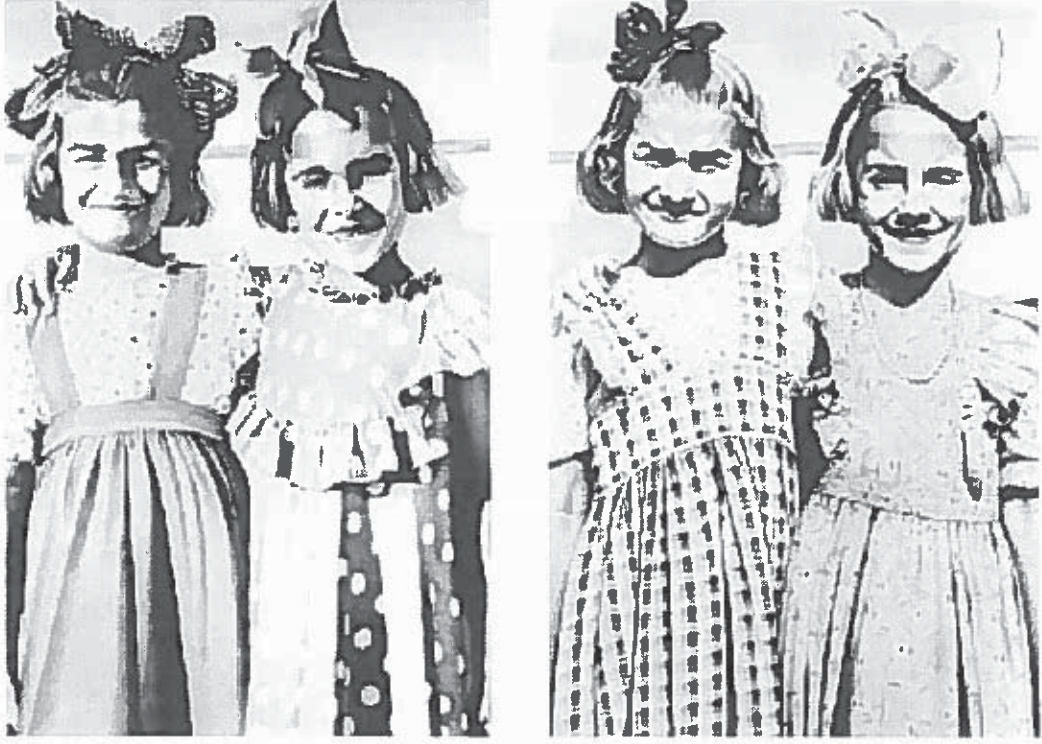
Koçak'ın ilköğretim dönemlerinden beri realist üslubu çalışmalarına yer etmiştir. Bu doğrultuda da 1971'de Paris Bienali'nde gördüğü ilk hiperrealist çalışmalar, onu daha da etkilemiş ve bu yöndeki eğilimlerini artırmıştır. Paris'te yaşadığı süre içerisinde de sanat ortamını yakından takip etmiş ve Pop-art gibi sanat akımlarının çoğaltma ve tüketim eleştirisinden etkilenmiştir. Fotoğraf gibi resim yapmanın yanlış bir şey olmadığını düşünen Koçak, reklamlarda gördüğü kadın

bedenin temsilini durumu "Fetiş Nesnelere – Fetiş Kadınlara" serisiyle birlikte ilk hiperrealist çalışmalarının örneklerinin oluşmasını sağlamıştır (Nur Koçak İle Söyleşi, 1982, s.28).



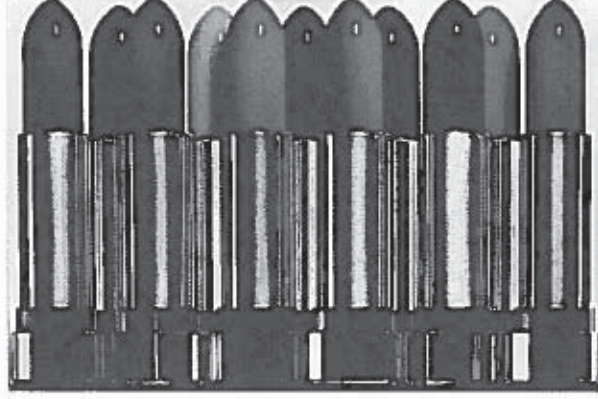
Resim 34: Nur Koçak, Vivre, Tuvale akrilik boya, 162x130 cm., 1974.

Koçak'ın hiperrealist olarak yaptığı çalışmalardaki teknik ve yöntemler Amerikalı sanatılarınkiyle benzerlik göstermektedir. Genel olarak dergi ve gazete sayfalarını kaynak olarak kullanan sanatçı, hiperrealist çalışmalarının ilk rneği olan "Vivre"yi (Resim 34) oluşturmuştur. Dikey bir kompozisyon üzerine kurulu olan bu çalışma, gerçek olan parfüm şişesini normal boyutlarından arındırarak büyük bir şekilde ele almış ve işlevi dışında üzerine farklı imgeler yüklemiştir. Biçimsel olarak camın ve parfüm sıvısının saydamlığı mekân içerisindeki yansımayı göstermektedir. Parfüm şişesinin üzerine düşen işık patlamalarıyla ve şişenin bir düzlem üzerinde olmaması, konunun güçlendirilmesi adına yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu durumu da kadının bir nesne olarak görülmesi ve feminist düşünce içerisinde yaptığı düşünülmektedir (Pelvanoğlu, 2005, s.70).



Resim 35: Nur Koçak, Pınar ve Ben I-II, Kâğıda kurşun kalem, 100x70 cm., 1979.

Koçak, hiperrealist çalışmalarının farklı bir serisi olan "*Aile Albümü*"nü ise kâğıt üzerine kurşun kalemle yapmıştır. Belgesellik yönüyle ele alınan bu fotoğraflara aslında herkes sahiptir. Bu fotoğraflar kimi zaman stüdyo ortamında kimi zamanda doğal ortamlarda çekilmiştir. Fakat dönem itibariyle bu fotoğrafların çoğu olduğu gibi kâğıda basılmamıştır. Baskı aşamasından önce fotoğrafçı kendi bilgi ve düşüncesi içerisinde fotoğraflara müdahale etmiştir. Koçak'ında her ne kadar resmini yaparken bu fotoğraflara bağlı kaldığı düşünülse de fotoğrafçıdan sonra ikinci bir müdahaleyi yapmaktadır. Bu bağlamda da Koçak'ın bu müdahaleleriyle aslında izleyiciye yansıtmaya çalıştığı durum; fotoğraftaki kişilerin giyimi, konumu, duruşu, bakışı, duygu ve düşünceleridir. Bu nedenle bu serideki resimlerin bu yönüyle ele alınması gerekmektedir (Rona, 1997b, s.12).



Resim 36: Nur Koçak, Chanel Rujlar, Tuvale akrilik boya, 130x195 cm., 1987.

“*Fetiş Nesnelere – Fetiş Kadınlar*” serisinin bir devamı olan “*Chanel Rujlar*”da Koçak yine kadına özgü kullanım ürünü olan rujları ele almıştır. Bu çalışma Koçak’ın genel olarak çalışmalarının temelini oluşturan tam cephedenliğin, simetrisinin ve dizinselliğinin en güzel örneklerinden biridir. Çalışmada kompozisyon içerisinde sıcak renkler hakimdir. Parlak ve ağırlıklı olarak kırmızı rengin çarpıcılığı, nesnelere birer haz ögesi olarak sunulduğunun göstergesidir. Çalışmanın boyutu tıpkı “*Vivre*”de olduğu gibi gerçek nesnenin üzerinde bir boyuta sahiptir. Bu yönüyle Koçak izleyiciye, feminist düşünce içerisinde kadın bedeninin algılanış biçimine bir sorgulama yaptırdığını düşünmek yanlış olmayacaktır (Nur Koçak İle Söyleşi, 1982, s.29).



Resim 37: Nur Koçak, Dördü Bir Yerde, Kâğıda akrilik boya, 25x25 cm., 2000.

“*Fetiş Nesnelere – Fetiş Kadınlar*” serisinin bir devamı olan “*Vitrinler*” serisinde ise Koçak, Amerikalı sanatçılar olan Don Eddy ve Richard Estes’in vitrinlerinden farklı olarak, feminist düşünce içerisinde ele almıştır. Daha önceki çalışmalarında kadının dış görünüşünün haz uyandırma öğeleri olan parfüm ve ruj gibi nesnelere alırken, bu seride bedenın çıplaklığına yönelik olan nesnelere ele almıştır. Bu çalışmalarda vitrinlerde erkeğe yönelik hiçbir nesnenin olmayışı ve kadın bedeninin bir haz nesnesi olarak sunulmasının gerçekliği ele alınmaktadır. Vitrindeki nesneyle izleyici arasında bir cam olmasına rağmen Koçak, kadını bir meta gibi süsleyen kumaş görüntüleriyle kadın olma durumunu sorgulamaktadır (Muraz, 2009, s.73).

Türkiye’de hiperrealist çalışmaların ilk örneklerini oluşturan ve devam eden Koçak’ın eserlerini değerlendirirken, konularını ele alış biçimi ve feminist sanat düşüncesi içerisinde gerçekleştirdiği unutmamak gerekir. Bu nedenle Koçak’ın eserleri fotoğraftan hareketle farklı bir gerçekçiliği ele alsada konu ve düşünce açısından üzerine farklı farklı imgeler yüklemektedir.

#### 4.2.) Mustafa Sekban

1950 Trabzon doğumlu olan Mustafa Sekban, ilköğretim ve lise hayatını orada tamamlamış ve 1976’da Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) Tekstil Bölümü’nden birincilikle mezun olmuştur. Resme olan ilgisi ilk olarak otobüs önlerinde gördüğü manzaraları kartonlar üzerine yaparak başlamıştır. İlkokuldan sonra boyayla tanışmış ve lise yıllarında çeşitli yarışmalara katılarak dereceler almıştır. 1960’lı yıllarda başlayan hiperrealist tekniği ise, Trabzon’daki radar üssünde bulunan Amerikalı askerlerin ellerindeki dergilerden görerek gerçekçi resimlere yönelmiştir. Kardeşi Nedret Sekban’la (1952-) birlikte Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Resim Bölümü’nü kazanmasına rağmen, fedakârlıkta bulunarak tekstil bölümüne kayıt olmuştur. Çocukluğundan beri hayalini kurduğu resim yapmaya ve lise yıllarından beri dikkatini çeken hiperrealist çalışmalara ise, 1990’lı yılların sonunda tekrar başlayarak günümüzdeki tavrını ortaya koymuştur (Mustafa Sekban 2010 Sergisi Kataloğu, 2010, s.2).

İlk dönem çalışmalarında başkalarının çektiği fotoğraflardan yararlanırken, daha sonraları fotoğraf bilgisini yükselterek kendi çektiği fotoğraflardan hareketle resimler yapmaya başlamıştır. Eserlerinde kullandığı hiperrealist tekniği “Bir sanat eserinin % 70’ini nakkaşlık, % 30’unu estetik ve fikir tasarımı içerir.” diyerek belirtmektedir. Denizi, kayığı, emekçi balıkçıları, tarihi yapıları kısaca İstanbul’un içerisinde onu etkileyen ne varsa eserlerinde konu edinmektedir. Sekban, diğer hiperrealist sanatçıların aksine, tuval yüzeyini pürüzsüz kullanmak yerine tuval bezinin vermiş olduğu dokuyu da önemsemektedir (Kamış, 2015, s.1).



Resim 38: Mustafa Sekban, Balık Tutan Çocuklar, Tuvale yağlı boya, 89x116 cm., 2007.

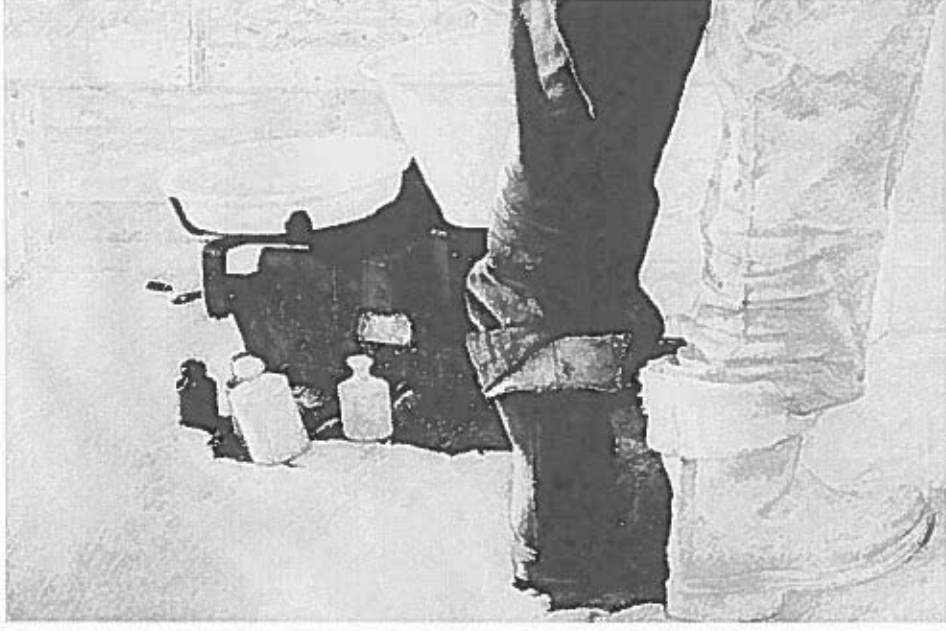
Sekban’ın İstanbul’u konu alan resimlerinden biri olan “*Balık Tutan Çocuklar*”da deniz yaşamıyla ilgili bir kesit sunduğu görülmektedir. Resme ilk bakıldığında izleyicinin gözleri figürleri takip ederek kompozisyonun dışına doğru çıkmaktadır. Fakat kompozisyonun merkezinde bulunan ve arkası dönük olan iki çocuk figürü, hareketleri ve konumları dolayısıyla ilgiyi üzerlerine çekmektedir. Sol ön tarafta bulunan eğilmiş figürün kırmızı rengi ara ara dikkatleri üzerine toplasa da işlerine yoğunlaşan figürler ve kuvvetli güneş ışığı, çalışmadaki izlenimi artırmaktadır.



Resim 39: Mustafa Sekban, Çengelköy'de Kayıklar, Tuval yağlı boya, 73x92 cm., 2007.

Sekban'ı diğer hiperrealist sanatçılardan ayıran bir başka özellik ise, seçtiği konunun önceliğidir. Yani tuval yüzeyi üzerinde diğer hiperrealist sanatçılar konu dahilinde yükledikleri imgelere göre kompozisyonu ve özellikleri belirlemektedirler. Sekban'ın önceliği ise; konuyu vurgulamak olduğundan, düşünülen konu tüm detaylarına kadar ele almaktadır. Daha detaylı olarak; konu ne olursa olsun, fotoğrafı çekmeden önceki gün ışığının durumu, gerekirse saatlerinin belirlenmesi, etrafındaki obje ya da figürlerin konumu gibi kompozisyonu oluşturacak olan öğelerin kendi istediğine göre belirlenmesi önceliğidir. Bu bağlamda "*Çengelköy'de Kayıklar*" isimli çalışmasında Türk oymacılık sanatının bir örneği olan kayıkları tuvaline konu edindiği görülmektedir. Gün ışığıyla birlikte deniz suyunun parlaklığı, kayıkları kompozisyonda öne doğru çıkarmakta ve izleyici sanki kayıkların ipini tutar konumdadır. Bu özelliğiyle de Sekban, izleyiciyi resmin içine dahil etmektedir (İnal, 2013, s.38).





Resim 40: Mustafa Sekban, Balıkçı Tezgâhı (Bitmemiş Hali), Tuvale yağlı boya, 114x146 cm.



Resim 41: Mustafa Sekban, Balıkçı Tezgâhı, Tuvale yağlı boya, 114x146 cm., 2014.

Ayrıca Sekban “*Balıkçı Tezgâhı*” isimli eseri örneğinde olduğu gibi aynı anda birden fazla resme başlayarak, tek bir resmi bitirmeye çalışmamaktadır. Aynı anda birden fazla resme başladığı için resimlerinin bitiş süresi de bu doğrultuda değişmektedir. Kimi zaman ilk başladığı çalışma uzun sürelerde bitmezken, kimi zaman da en son başladığı ilk biten çalışması olmaktadır. Planlanmış olan sergi dönemlerinde ise bu çalışmaları da sergileyerek, hiperrealist tavrının farklı bir yorumunu da izleyiciye sunmaktadır (Kamış, 2015, s.1).

Sekban, denizi ve denize ait öğeleri yoğun olarak kullanmasından dolayı 19. yy. sanatçısı olan İvan Ayvazovski’yi (-1900) hatırlatmaktadır. Ayrıca fırça kullanış biçimiyle ve diğer hiperrealist sanatçılara göre tuval yüzeyinde kullandığı doğal dokuyla birlikte farklı bir ifade biçimini ele almaktadır (Özsezgin, 2013, s.36). Bu bağlamda da Sekban, gerek hiperrealist tavrı gerekse de İstanbul kentinin tarihsel bir arşivini oluşturması bakımından çağdaş Türk resmi içerisinde kendisine yer edinmiştir.

#### 4.3.) Taner Ceylan

1967 Almanya doğumlu olan Taner Ceylan, eğitim hayatının ilk basamaklarını orada tamamlamış ve Türkiye’ye gelmiştir. Türkiye’ye geldikten sonra 1986-1991 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü’nde Özdemir Altan’ın öğrencisi olmuştur. Üniversiteyi kazandıktan sonra eğitim gereği figüratif çalışmalarda bulunmuş ve okulun son yıllarında bu figürü toplumca kabul görmesi zor olan bir şekilde ele almaya başlamıştır. Yaptığı homo-erotik (Homoerotizm aynı cinsiyete sahip insanlar arasındaki cinsel çekiciliktir.) hatta pornografiye varan çalışmaları nedeniyle okulun son yılında ciddi sıkıntılar yaşamıştır. Mezuniyet sonrası çeşitli dergilerde çalışmış ve 2001-2003 yılları arasında Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğretim görevlisi olarak çalışmış fakat eserleri nedeniyle görevi bırakmak zorunda kalmıştır (Akkaya, 2017, s.59)



Resim 42: Taner Ceylan, 1881, Tuvalde yağlı boya, 140x200 cm., 2010.

Ceylan'ın 2013 yılında sergilediği ve "*Kayıp Resimler*" serisi içerisinde yer alan "*1881*" (Resim 42) isimli çalışması dönemin politik ve siyasi olayları sonucunda ele alınmıştır. *Kayıp Resimler* serisi içerisinde yer alan çalışmalarına verdiği isimlerin hepsinin altında bir araştırma ve sorgulama durumu yatmaktadır. *1881* isimli çalışmaya gelecek olursak; kompozisyonun tam ortasında bulunan figür; takım elbiseli, kravatlı ve puro içen bir Osmanlı paşası olarak betimlenmiştir. Figürün bakışları ise doğrudan izleyiciye yönelik rahatsız edici bir düzeyde olup, çeşitli sorgulamalara ve düşüncelere yöneltmektedir. Bu çalışma Ceylan'ın belirttiğine göre; "Politika, güç, iktidar uğruna her şeyi satabilecek bir ifadeye sahip Paşa'yı..." betimleyerek, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu olan Mustafa Kemal Atatürk'ün doğum tarihiyle birlikte 600 yıllık bir geçmişi olan Osman İmparatorluğu'nun yıkılışını işaret etmektedir (Yavuz, 2013, s.1).



Resim 43: Taner Ceylan, 1879, Tuvale yağlı boya, 170x180 cm., 2011.

Ceylan ilk dönemlerden beri eserlerinde erotizmi bir dil olarak kullanarak, gizlenen ya da gösterilmeyen 'şey'leri gözler önüne sermeye çalışmaktadır. Eserlerinin geneline bakıldığında bu tutumunu kendi bedenini kullanmadığı resimlerinde de sürdürdüğü görmek mümkündür. Yine *Kayıp Resimler* serisi içerisinde yer alan "1879" (Resim 43) isimli çalışmasında da bu tutum görülmektedir. Courbet'nin 1866 tarihli "*L'Origine Du Monde (Dünyanın Kökeni)*" isimli çalışmasının diplomat ve iyi bir koleksiyoner olan Halil Şerif Paşa (1831-1879) tarafından sipariş üzerine alındığı bilinmektedir (Davison, 1981, s.208). Ayrıca Ceylan, fotoğrafçı Pascal Sebah'ın (1823-1886) "*Dame Turque Voilée (Peçeli Türk Kadını)*" isimli fotoğraf albümünden yararlanmıştı. Ceylan çalışmasında ise, çıplak bir şekilde sergilenen kadın vajinasının önünde peçeli bir kadın figürünü betimlemektedir. Cinsel bir sorgulama olarak, toplum tarafından oluşan baskıda kadının kapanması ve gizlenmesi durumunu üzerine yüklediği imgeyle birlikte izleyiciye sunmaktadır.



Resim 44: Taner Ceylan, Teslimiyet, Tuvale yağlı boya, 200x140 cm., 2016.

Ceylan'ın "*I Love You (Seni Seviyorum)*" serisi içerisinde yer alan "*Ruhani*" (Bkz. Resim 31) isimli çalışmasının bir anlamda karşılığı olan "*Teslimiyet*" (Resim 44) isimli çalışmasında ismi gibi teslimiyeti ifade etmektedir. İnsanların kanı ve şiddeti son noktasına kadar izledikleri boks maçlarındaki *Ruhani* kin ve nefret içinde hamleye hazırlanırken, sekiz yıl sonra yapılan bu çalışma da ise yenilgiyi kabullenmek zorunda kalan boksörün teslim olduğu görüntüsünü ele almaktadır.



Resim 45: Taner Ceylan, Otoportre, Tuvale yağlı boya, 140x200 cm., 2016.

“*I Love You (Seni Seviyorum)*” serisinin bir başka çalışmasında ise “*Otoportre*” (Resim 45) bulunmaktadır. Tıpkı *Teslimiyet*’te olduğu gibi siyah arka planın önünde güçlü bir ışıkla izleyici karşısına geçmektedir. İzleyici karşısında figürün oluşturduğu ilk izlenim şiddet ve kandır. Sakin bir şekilde sigarasını içen figür, kan içinde görünse de güçlü bir şekilde durmaktadır. Figürün göz hareketinin aşağıya doğru oluşuyla birlikte izleyiciyi de yönlendirmektedir. Bir anlamda Ceylan, *Otoportre* ve *Teslimiyet* isimli çalışmalarıyla birlikte içinde yaşanılan dönemin kan, nefret ve şiddetten beslenen bir dönem olduğu ve genel olarak insanların sadece seyretmek zorunda kaldığını, her iki çalışmadaki figürlerin üzerine yüklediği imgelerle birlikte ele almaktadır.

Türkiye’deki hiperrealist çalışmaların tanınırlığı açısından Ceylan’ın bulunduğu konum çok önemlidir. Çünkü kendisi, yurtdışında çok önemli galerilerle çalışmakta ve eserlerini sergilemektedir. Bu bakımdan eserleri erotizm odaklı gibi görünse de çağdaş Türk resminin tanınmasında önemli bir yere sahiptir.

#### 4.4.) Cömert Doğru

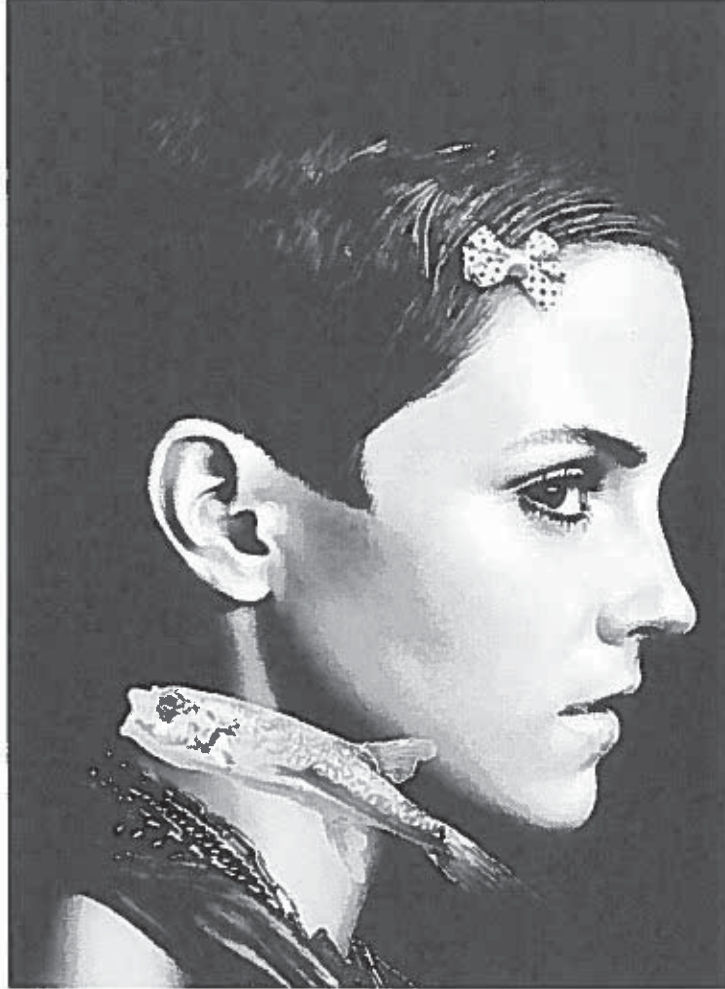
1977 İstanbul doğumlu olan Cömert Doğru, ilköğretim ve lise hayatını orada tamamlamış ve 2000 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü’nden mezun olmuştur. İlkokul yıllarından beri resimle olan bağlantısı sonucu yarışmalara katılmış fakat yarışmalar kapsamında her hangi bir ödül ya da sergileme almadığından dolayı üniversite eğitimini başka bir bölümde tamamlamıştır. Her ne kadar başka bir bölümde eğitimini tamamlasa da mezuniyet sonrasında yurtiçi ve yurtdışındaki reklam ajanları ve yayınevlerinde tasarımcı olarak çalışmıştır. Bu konuda kendini oldukça geliştiren Doğru, 2009 yılında ünlü yazar Stephen King (1947-) için o güne kadar yapılmış en güzel kitap kapakları ve film afişlerinin toplandığı “*Artists Inspired By Stephen King (Stephen King’den İlhan Alan Sanatçılar)*” isimli kitapta yer almıştır. Doğru’nun bu başarısı 2012 yılında Unicef yararına düzenlenen “Stars of İstanbul” için yapmış olduğu yıldız tasarımıyla devam etmiştir (Dolmacı, 2018, s.1).

Üniversite eğitimi sonrası uzun yıllar boyunca grafik tasarımcı olarak çalışan Doğru, çocukluğundan beri ilgilendiği ve başarılı sayılmadığı gerekçesiyle bıraktığı resim çalışmalarına, başarılı bir şekilde dönüş yapmıştır. Hiperrealist tavrını fotoğrafın gerçekçiliği üzerinden ele alan Doğru, eserlerinde üslup olarak hiperrealizmin haricinde, sürrealizm ve pop-art etkileri de görülmektedir. Popüler kültür ürünlerinden beslenen Doğru, aslında ürünlerin ve imajların üretiminden çok, bunların nasıl kullanıldığı sorgulamaktadır. Bu doğrultuda da eserlerinin genelinde görünen kadın figürü ve balıklarla birlikte kusursuz güzelliğe bir göndermede bulunurken; gerçek, hayal, yaşam, ölüm, zaman, zamansızlık gibi kavramları da bir arada sorgulamaktadır. Kadın figürü, geçmiş dönemlerden beri kullanımı ve insan neslinin devamı konusunda yaşam ve ölümü en iyi temsil eden bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Doğru, eserlerinde kullandığı kadın figürünü bazen saf bazen de savunmasız bir haliyle birlikte erotik bir şekilde ele almaktadır. Aslında ele alış biçimiyle kadın figürünün duruşu yüklenen imgeyle birlikte cinsel bir metadan çok, kadının bir dişil olarak geçmişten günümüze kadar çağrıştırdığı kutsal bir imaj olarak karşımıza çıkmaktadır (Dolmacı, 2018, s.1).



Resim 46: Cömert Doğru, Küçük Lokma, Tuvale akrilik boya, 130x180 cm., 2011.

Doğru'nun "*Küçük Lokma*" (Resim 46) isimli eserinde siyah, beyaz ve grilerle birlikte ışık-gölgeyi, barok dönem ışığı gibi kurguladığı görülmektedir. Kurgulanan bu kompozisyonda kadın figürünün gözlerinin ve betimlenen balık figürünün renkli oluşu ilk olarak dikkati çekmektedir. Kadın figürünün bakışları doğrudan izleyiciye yönelerek, sanki dondurulmuş bir zaman dilimi içerisinde gibi bir his uyandırmaktadır. Sürrealist bir etkiyle kullanılan balık figürü, ağzı açık olan kadın figürüne doğru hareket etmektedir. Betimlenen haliyle bakıldığında balığın kırmızı oluşu ve kadın figürünün ağzının açık oluşu bir dinamizm içerisinde erotikmi çağrıştırmaktadır. Doğru'nun eserlerini üretirken metafor olarak kullandığı balıkları konuya göre seçmesi ve balığında küçük oluşu bu erotizm düşüncesini desteklemektedir.

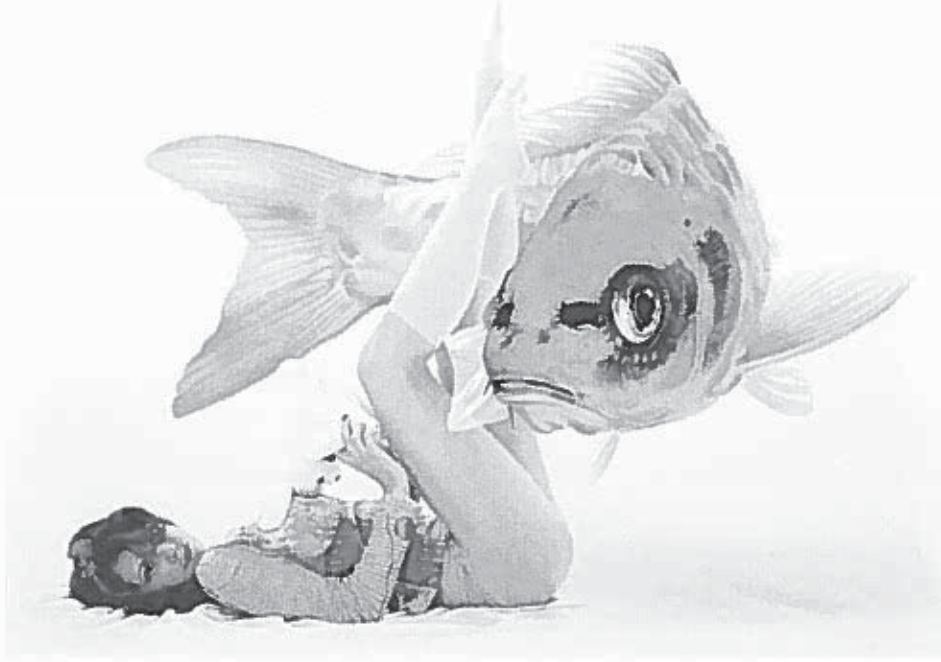


Resim 47: Cömert Doğru, Çığlık, Tuval akrilik boya, 180x130 cm., 2011.



Doğru, popöler költür ürünü olarak referans aldığı Hollywood'un ikonik kadınlarını, farklı bir imgelem dünyası içerisinde eserlerine almaktadır. Resimde görölen kadın figürü önlü Emma Watson'ı (1990-) dikey bir kompozisyon üzerine ve önceki eserleri gibi siyah, beyaz ve griler üzerine kurulu ışık-gölgeyle birlikte renkli bir balık ve kelebeğe benzer bir renkli saç tokasıyla betimlemiştir. Kadın figürünün duruş yönüyle balık figürünün hareketi ters yönlüdür. Kadın figürü yine izleyiciye odaklanırken, balık figürü ağızı açık ve eserin ismini oluşturacak şekilde sanki "Çığlık" (Resim 47) atıyormuşçasına hareket etme anındadır. Kelebek etkisiyle birlikte resme yüklenen imgenin kısa zaman durumundan hareketle yaşam ve ölüme bir gönderme olduğu söylenebilir.

Doğru'nun ilk dönem eserlerinden farklı olarak ele aldığı "Cadmium" (Resim 48) ve "Beta Yükselişi" (Resim 49) isimli eserlerinde erotizmin daha da baskın olduğu görölmektedir. *Cadmium*'daki betimlenen kadın figürü izleyiciye bakarken, *Beta Yükselişi*'ndeki kadın figürü oyuncağıyla oynamaktadır. Bu açıdan bakıldığında *Cadmium*'da izleyici kadın figürü ve balık figürü arasında bir baskı altına alınırken, *Beta Yükselişi*'nde bu durum görölmemektedir. *Cadmium*'daki kadın figürünün el, dudak ve saçlarındaki kırmızı renge ek olarak üzerindeki sarı ve turuncu renkleri ateş düşüncesini çağrıştırmaktadır. *Beta Yükselişi*'nde ise bu durum, kadın figürünün kırmızı renkli dudakları, kıyafeti ve topuklu ayakkabılarına ek olarak saçlarındaki sarı ve turuncu renk geçişleriyle *Cadmium*'daki algıyı oluşturmaktadır. Bu açıdan ele alındığında her iki çalışmada da mekân algısı neredeyse yok denilebilecek kadarken, balık figürlerinin hareketi ve çağrıştırdığı erotizm, ortak bir duruş ve düşünce olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat daha önce de belirtildiği üzere bu erotizmi çağrıştırmaya duygusuna yüklenen imge, kadının bir dişil olarak doğurganlığıyla birlikte yaşam ve ölümü temsil eden metafor örneklerinden birisidir.



Resim 48: Cömert Doğru, Cadmium, Tuvale akrilik, 130x180 cm., 2013.



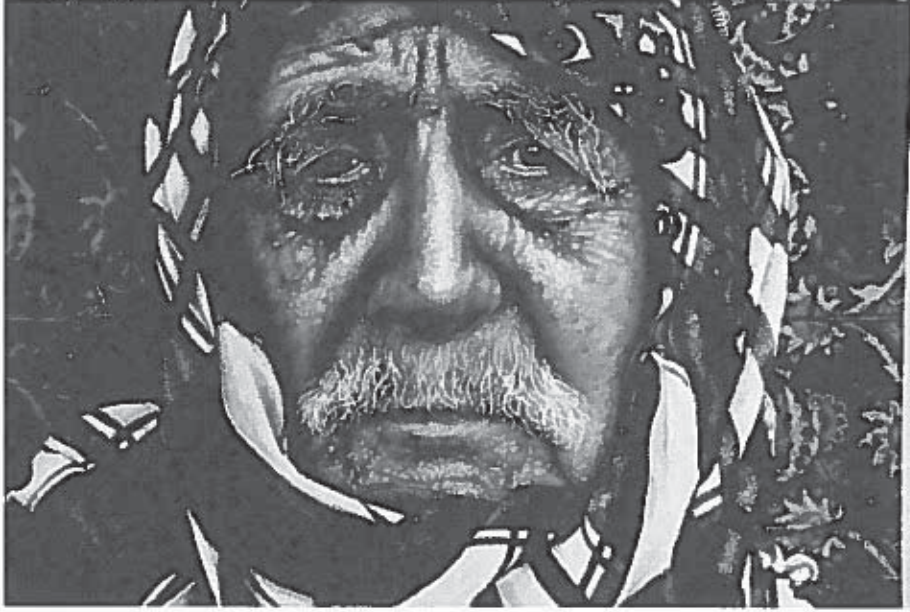
Resim 49: Cömert Doğru, Beta Yükselişi 5, Tuvale akrilik, 130x180 cm., 2013.

#### 4.5.) Mustafa Yüce

1978 Kütahya Simav doğumlu olan Mustafa Yüce, ilköğretim ve lise hayatını orada tamamlamış ve 2001 yılında Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü'nden mezun olmuştur. İlkokul yıllarından beri topladığı kollarla küçük heykeller yapmış ve saman kâğıtları üzerine portre çalışmaları yapmıştır. İlk dönemlerinden beri gerçekçi bir üslupla çalışmalarını yürüten Yüce, lisans eğitimini tamamlamasıyla birlikte öğretmen olarak ülkenin çeşitli yerlerinde görev yapmıştır. 2001 yılında öğretmen olarak göreve başladıktan sonra yaklaşık olarak 10 yıl kadar çocuk psikolojisini çözmeye çalışarak, öğrencileriyle beraber resimler yapmıştır (Dolmacı, 2016, s.1).

Yüce tekrar resim yapmaya başladığı 2010-2011 yıllarında ağırlıklı olarak sürrealist çalışmalar üretmiştir. Fakat ülke sınırları çevresinde oluşan savaş ortamının getirdiği çaresizlik ve bölgede yaşayanların çektikleri zorlukların anlatılması adına farklı bir üslupta eserler üretmesi gerektiğini anlamıştır. Bu doğrultuda da çocukluğundan beri yaptığı realist çalışmaları bir üst boyuta taşıyarak hiperrealizme yönelmiştir. Bölge halkının coğrafik, siyasal ve sosyolojik yaşantılarının zorlukları üzerinden yaşlı insanların portreleriyle başlayan Yüce, üniversite yıllarında tanıştığı soft pastel tekniğini daha da ilerleterek, diğer hiperrealist sanatçıların aksine tuval yüzeyinde kullanmayı tercih etmiştir. İlk olarak "*Yaşlı İnsan Portreleri*" serisi yapma amacını ise Yüce; "...yaşanılan her acının tıpkı yüreğimizde ve zihnimizde yer ettiği gibi yüzümüzde de bir iz, bir çizgi olarak yerini alması, yüzlerdeki her çizginin yaşanan bir ömrün öyküleri olması." olarak açıklamaktadır. Bu amaçla ve hiperrealist bir üslupla üretmiş olduğu eserleri izleyiciyle buluşturan Yüce, büyük bir beğeni ve başarı toplamıştır (Dolmacı, 2016, s.1).

Yüce, 2013 yılında yapmış olduğu "*Yaşlı Adam ve Elveda*" (Resim 50) isimli çalışmasında soft pastel tekniğini kullanmıştır. Çalışmadaki figürün çok detaylı bir şekilde ele alındığı görülmektedir. Figürün yüzünde bulunan kırışıklıklar geçmiş yaşantıyı anlatmakta ve gözlerindeki acı dolu bakışla birlikte figür, doğrudan izleyiciyle bir bağ kurmaktadır. Mekân oluşturma adına arka planda yer alan motifler ve figürün başında sarılı olan yerel öğenin hareketi resimde dinamizmi sağlamaktadır.



Resim 50: Mustafa Yüce, Yaşlı Adam ve Elveda, Ahşaba pastel boya, 130x150 cm., 2013.



Resim 51: Mustafa Yüce, Çocuklar ve Oyun Serisinden, Tuvale yağlı boya, 200x160 cm., 2016.

“Yaşlı İnsan Portreleri” serisinin devamı olan “Çocuklar ve Oyun” serisinde ise, bölgede ve dünyada yaşanan savaş ve yıkımlardan en çok etkilenen çocukları ele almıştır. Çocukları ve oyunlarını ele alırken hiperrealist üslubunun içerisine biraz fantastik alegoriyi de eklemiştir. Bu doğrultuda da vermek istediği mesajı hikâyeci bir anlatım yoluyla bütünleştirerek izleyiciyle bir bağ kurmaya çalışmış ve bu serinin genelinde oğlunu model olarak seçmiştir (Tüzün, 2018, s.52).

*Çocuklar ve Oyun* serisindeki (Resim 51) resme gelecek olursak, masum bir şekilde banyo sırasında köpüklerle oynayan çocuk betimlenmiştir. Kompozisyonun geneline hakim olan çocuk figürü, yukarıda doğru bakan göz hareketleriyle izleyiciyi tuval yüzeyinin dışına doğru yönlendirmektedir. Çocuk figürünün yüzünde gülümseme bulunmasına rağmen, kompozisyonun sağ alt köşesinde bulunan baloncunun içerisinde tank, bir çelişkiyi oluşturmaktadır. Bu tank betimlemesiyle birlikte savaşın çocuklar üzerinde oluşturduğu baskıcı ve korku hikâyeci bir anlatımla ele alınmıştır. Belki de bu savaş durumunu çocuğun banyo esnasındaki baloncuk oyunları kadar kısa, hatta hiç olmamasını ifade etmek istediği düşünülmektedir.

Yüce, “Çocuklar ve Oyun” serisi sonrası “*The Odalisque (Odalık)*” serisine başlamış ve Jean-Léon Gerome (1824-1904) ve Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) gibi sanatçıların oryantalist eserlerine konu olan Osmanlı dönemi haremini ele almıştır. Gerome ve Ingres, yasaklı olan haremi kendi ütopyik dünyaları içerisinde var ederek resmetmişlerdir. Dönemsel olarak düşünüldüğünde dünyanın çeşitli bölgelerinden padişahın haremine kadınların getirildiği ve tutunabilmeleri adına padişaha ya bir gözde olmaları ya da erkek çocuk vermeleri gerekmektedir. Gözde ya da erkek çocuk sahibi olarak da hayatta kalmaları adına bazen masum bazen de türlü entrikalar içerisinde yaşadıkları bilinmektedir (Tüzün, 2018, s.55).

Yüce’nin “*Ehl-i Zevk*” (Resim 52) isimli çalışması mimari bezemelerin olduğu siyah arka plan üzerine kurulmuş ve ön planda sigara içeren bir kadın figürü betimlenmiştir. Çalışmada ele alınan kadın figürü zevk içinde sigarasını içiyor gibi görünse de yüklenen imge farklıdır. Bu açıdan bakıldığında yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda Yüce, izleyiciye haremın gerçekten zevk ve sefa içinde olup, olmadığını sorgulatmaktadır.



Resim 52: Mustafa Yüce, Ehl-i Zevk, Tuvalet yağlı boya, 200x140 cm., 2017.

#### 4.6.) Ali Özhan Güneş

1982 Gaziantep doğumlu olan Ali Özhan Güneş, 2007 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü'nden mezun olmuş ve 2011 yılında Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Eserlerini üretmeden önce ergenlik dönemlerinde aynada gördüğün yüzün kendi yüzü olmadığını düşünerek, resim çalışmalarına öncelikle kendi bedenini sorgulamakla başlamıştır. Yapmış olduğu hiperrealist resimleri genel olarak belli bir zaman dilimi içerisinde olmamakla birlikte, ele aldığı konular ağırlıklı olarak saklanan ve gizlenen 'şey'ler üzerine kuruludur (<https://www.galerisoyut.com.tr/artist/ali-ozhan-gunes/>).

Güneş, kendi bedeninde öncelikle portresini sorguladıktan sonra toplumsal olarak gizlenmesi gereken bedeninin genelini incelemeye başlamıştır. *Adem ve Havva* resimlerinde cinsel organlarının yaprakla kapatıldığını düşünecek olursak, “*Çiftler Dizisi*” isimli serisinin ilk örneklerinden birini oluşturan Resim 53’deki çalışmasında olduğu gibi ilk dönemlerinden itibaren Güneş’in eserlerinde tam tersi bir durumun olduğu görülmektedir. İnsan bedeninin çıplaklığı üzerinden ele aldığı ilk dönem eserlerinin genelinde mekân olgusu bulunmamaktadır. Bu doğrultuda da Güneş, mekân olgusundan sıyrılan insanların bedenlerinin kendi özgürlükleri ve özgünlükleri içerisinde sergileme durumunu ele aldığı düşünülmektedir. Mekân olgusundan arındırılan fakat gün ışığının oluşturulduğu resimdeki kompozisyonun merkezinde konumlandırılan iki kadın figürüne izleyici ilk baktığında çıplak bedenleri göze çarpmaktadır. Daha sonra yüzlerine doğru bakıldığında ise, iki kadın figürünün sanki bir konuşma içerisinde bir olaydan ya da hikâyeden bahsettikleri hissi uyanmaktadır. Belki de Güneş, toplumsal bir baskı ya da düşünce içerisinde kendi bedenini açığa vuramayan insanların, tıpkı sorgu odalarında bulunan reflekte camın oluşturduğu etki gibi bu kişileri mekândan izole etme düşüncesi içerisinde ele almış olabilir (Güner, 2014, s.1).



Resim 53: Ali Özhan Güneş, *Çiftler Dizisi*, Tuvalet yağlı boya, 220x180 cm., 2010.



Resim 54: Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, Tuvale yağlı boya, 89x116 cm., 2012.

Güneş, "*Gündelik Yaşam Dizisi*" olarak isimlendirdiği seri içerisindeki resimlerinde günlük yaşam içerisinde oluşabilecek görüntü ve durumları, düşünsel açıdan yanlış olarak sayılabilecek ya da ifade edilebilecek olan konuları ele almaktadır. Bu konular kendini bir şekilde teşhir etme ya da başkalarını bir şekilde gizlenerek izleme durumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Resim 54'de monokrom olarak ele alınan kompozisyonun merkezinde, üzerini giyen ya da çıkaran kadın figürü bulunmaktadır. Kompozisyonda önceki resimlerinin aksine bir mekân olgusu bulunmaktadır. Kompozisyonda oluşturan mekân algısı sakin ve sanki kimsesiz bir alanmış gibi bir his uyandırırken izleyici burada gizlenen rolüne girmiştir. Bir anlamda Güneş, izleyiciyi saklanan bir 'şey'i araştıran ve toplum tarafından yanlış olarak sayılabilecek konuma alarak ahlaki bir sorgulamaya zorlamaktadır.





Resim 55: Ali Özhan Güneş, Çiftler Dizisi, Tuvale yağlı boya, 220x180 cm., 2016.

Daha önceki çalışmalarının aksine 2016 yılında yapmış olduğu ve “Çiftler Dizisi” sersinin devamı olan Resim 55’de Güneş, daha önceleri saklanan ve gizlenen ‘şey’lerin artık açığa vurulmasını ele almaktadır. Gelişen teknoloji sayesinde ve globalleşen dünya içerisinde insanlar sürekli olarak çektikleri fotoğrafları sosyal medyaya yüklemekte ve diğer insanlar tarafından ne kadar izlendiğini takip etmektedirler. Bu düşünce içerisinde popüler kültürün bir ürünü haline gelen insanlar, Andy Warhol’un meşhur sözünü hatırlatmaktadır. Güneş’inde bu düşünce içerisinde ele aldığı düşülen “Çiftler Dizisi” isimli çalışmasında kompozisyonun merkezinde bulunan kadın ve erkek figürü, önceki resimlerinde olduğu gibi çıplak olarak betimlenmiştir. Betimlenen figürlerin doğrudan izleyiciyle iletişime geçer haldeki duruşları ve bakışları, figürlerin bütün çıplaklıkları içerisinde cüretkâr bir biçimde ele alınmıştır. Hatta kadın figürünün gözlüklerindeki yansımaya yakından bakıldığında, izleyici kendisini görmektedir.



Resim 56: Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, Tuvale yağlı boya, 92x73 cm., 2018.

Güneş, önceki çalışmalarında figürü tek ya da çift olarak ele alırken, son dönem çalışmaları içerisinde yer alan ve "*Gündelik Yaşam Dizisi*" (Resim 56) serisiyle aynı ismi paylaşan resimlerinde figürü topluluk içerisinde ele almaktadır. İlk dönemlerinden itibaren saklanan ve gizlenen 'şey'lerle birlikte figür, artık toplum içerisinde, bir birey olarak kendini sansürlemeden özgürce görülmektedir. Bir anlamda figürün kendini teşhir etmesi gibi görülse de yaratıcının insanı bütün çıplaklığıyla var etmesi ve kendinin gördüğü 'şey'leri diğer insanlardan saklamadığının görüntüsünü ele almaktadır. Kompozisyon içerisinde çıplak olarak betimlenen kadın figürü ilk bakışta dikkati üzerine toplasa da arka planda bulunan ve gözleriyle izleyiciye bakan erkek figürü hemen fark edilmektedir. Güneş'in ilk dönemlerinden itibaren ele aldığı toplumsal baskıyla birlikte bireyde oluşan gizlenmeye zorlanmasının, bir anlamda farklı bir ifade biçiminin görüldüğünü söylemek yanlış olmayacaktır (Yeşil, 2011, s.1)

#### 4.7.) Rüstem Kasapoğlu

1983 Kırcaali/Bulgaristan doğumlu olan Rüstem Kasapoğlu, çocukluk yaşlarında ailesiyle birlikte İstanbul'a gelmiştir. Ailesiyle birlikte yurtiçi ve yurtdışındaki müzeleri gezerken realist eserlerin önünde uzun süreler durarak onları detaylı bir şekilde incelemiştir. Resme olan ilgisi nedeniyle ailesi O'nu, İstanbul Basın Müzesi'ndeki resim derslerine yazdırmış ve ilk resim eğitimini burada almıştır. Daha sonra resmin yanında askerliğe ve denize aşırı bir ilgi duyunca Deniz Astsubay Meslek Yüksek Okulu'na yazılarak 2003 yılında mezun olmuş ve askerlik hayatına atılmıştır. Askeri okuldayken resim öğretmeni tarafından fark edilen Kasapoğlu'na öğretmeni Füsun Eskiyerli çizim, boya ve teorik bilgi konusunda destek olmuştur. Askeri hayata atılmasından sonra yetkililerden gerekli izinleri alarak görevli olduğu yerde bir atölye oluşturmuş ve resimlerini yapmaya devam etmiştir. Askeri görevli olduğu dönemde "Yaşayan Asker Ressamlar" sergilerine katılmış ve Türk Silahlı Kuvvetleri'ne çeşitli eserler kazandırdığından dolayı "Genelkurmay Başkanlığı Başarı Ödülü"ne layık görülmüştür. Askerlik görevinden 2014 yılında ayrılmış ve çocukluğundan beri üzerinde durduğu realist tarzını, üst boyuta taşıyarak hiperrealist tarzda eserler üretmeye başlamıştır (Hiper-gerçekçi Tablolar, 2018, s.140).



Resim 57: Rüstem Kasapoğlu, İsimlessiz (Şafak Sayarken), Tuvale yağlı boya, 120x170 cm., 2008-2009.

İlk dönemlerinde mensubu bulunduğu askerlerin kışla hayatını konu almıştır. Ataerkil sistem yapı içerisinde askere giden bireylerin askerlik görevi sonrası göstermek amacıyla çekmiş olduğu heybetli ve özenli görünen fotoğrafların arka planını ele almıştır. Genel olarak askeri hiyerarşiden onları sıyrarak sivil hayatta olduğu gibi ele aldığı görülmektedir. Yukarıdaki “*Şafak Sayarken*” serisinden olan çalışmada bulunan asker figürünün bilinen tüfekli, roket atarlı, mermilerle isim yazılı olan görüntüleri yerine pencere önünde kitap okurken olan halini betimlemiştir. Sıradan bir şekilde yarı çıplak, kullandığı botların ayrı yerlerde oluşu ve ayaklarının çıplak oluşuyla Kasapoğlu'nun esere yüklediği imgeyi, askerlik hayatının disiplinli oluşu sonrası oluşan rahatlık durumunu ekspresif duygular içinde ele aldığını düşünmek yanlış olmayacaktır.



Resim 58: Rüstem Kasapoğlu, İsimsiz (Çalınan Çocukluk), Tuvale yağlı boya, 90x120 cm., 2013.

“*Şafak Sayanlar*” serisinden sonra “*Çalınan Çocukluk*” serisinde sosyal şartların getirmiş olduğu sonuçlardan en çok etkilenen çocukları ele almıştır. Net olarak seçilemeyen (fluğ) mekân içerisinde ele alınan çocuk figürünün üzerine yöneltilen ışık, barok dönemde kullanılan ışıkla benzerlik göstermekte olup, farklı bir

ifadeyle teknolojik gelişmeler sonucu fotoğraf makinasının oluşturmuş olduğu yapay ışık olarak karşımıza çıkmaktadır. Çocuk figürünün başında bulunan beyaz şapka kompozisyon içerisinde güçlü bir zıtlığı oluşturmaktadır. Sokaklarda gördüğümüz kâğıt toplayıcıları bilinen bireylerden biri olarak görülen çocuk figürünün gözleri doğrudan izleyiciye bakmakta ve göğsünde bulunan sevinçle gülen çocuk figürünün aksine yüzünde, zorlu ama hafif bir tebessüm görülmektedir. Bu yönüyle esere yüklenen imgenin, yaşam içerisinde hayatta kalmanın ne kadar zorlu olduğu söylenebilir.



Resim 59: Rüstem Kasapoğlu, Güz, Tuvale yağlı boya, 200x140 cm., 2017.

“Çalınan Çocukluk” serisinden sonra ele aldığı serinin içerisinde ağırlıklı olarak; içerisinde yaşadığımız şehir hayatındaki betonarmeden, gürültüden ve yapay hayattan sıyrarak doğa içerisinde bir kadın figürü ele almaktadır. Bu doğrultuda da gün ışığının yayvan bir şekilde doğada olduğu gibi bir abartmaya gitmeden aktarıldığı “Güz” (Resim 59) isimli eserinde kadın figürünün kompozisyon içerisindeki kullanımı görülmektedir. Adeta şehir yaşamından izole edilen kadın figürünün bakış

yönünün kompozisyonun dışına doğru olması, ilk bakışta izleyiciyi de kompozisyonun dışına yönlendirmektedir. Bu yönlendiriliş sonrası izleyici, kompozisyonun içerisinde oluşturulan mekân içerisinde adeta bir gezintiye çıkmaktadır. Bu gezintinin sağlamış olduğu dinginlikle birlikte izleyenlerin bir huzur ortamına alınmak istenildiği düşünülmektedir (Hiper-gerçekçi Tablolar, 2018, s.141).

#### 4.8.) Yıldırım İnce

1986 Balıkesir doğumlu olan Yıldırım İnce, 2010 yılında Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olduktan sonra 2014 yılında Çanakkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimi tamamlamıştır. Çocukluğunda babasının yanında sanayide oto boyacısı olarak çalışmasından dolayı küçük yaşlardan itibaren boya ve resimle ilgilenmiştir. Resim yapmaya başladıktan sonra yurtiçi ve yurtdışında birçok sanat yarışmalarına katılarak, ödül ve sergileme almıştır. Genel olarak resimlerinde Don Eddy ve Richard Estes gibi kentsel konuları ve kendi için ayrı bir anlam ifade ettiğini belirttiği woswos (Volkswagen firmasının Türkiye'de tosbağa olarak isimlendirilen Beetle isimli otomobili.) arabalarını ele almaktadır (<https://yildirimince.wixsite.com/yince/resume>).



Resim 60: Yıldırım İnce, Metropol ve İtfaiye, Tuvalet yağlı boya, 130x81 cm., 2013.

İnce, “*Metropol ve İtfaiye*” isimli çalışmasında nüfus ve çevresel faktörler sonucu metropol ya da megapol olarak isimlendirilen kent yaşamını ele almaktadır. Resimde betimlenen metalik parçalar (itfaiyenin aksamaları gibi), çevreden yansıyan diğer objelerin renkleriyle birlikte gri bir şekilde ele alınmıştır. Konumuna göre en önde olan ve kompozisyon sol köşesinde bulunan kadın olduğu düşünülen figürü, izleyiciye sırtı dönük olarak betimlenmiştir. Daha önce Mustafa Sekban ve Ali Özhan Güneş’in kompozisyonlarında görülen bu durum, izleyiciye sanki oradaymış gibi bir his uyandırarak, karmaşanın yoğun olduğu günlük kent yaşamı içerisine almaktadır. İkinci planda görülen yaşlı erkek figürünün hareketi ve kadraja göre itfaiyenin yarısının ele alındığı çalışma günlük yaşam içerisinde olsa da dondurulmuş bir sahne görüntüsü vermektedir. Amerikalı hiperrealist sanatçı Ron Kleemann’ın (1937-2014) eserlerinin birçoğunda itfaiye araçlarını kullandığı bilinmektedir. Bu doğrultuda da İnce’nin Kleeman’dan etkilendiğini düşünmek yanlış olmayacaktır. Yine Kleeman’ın “*formal grafiti*” olarak tanımladığı kompozisyon içerisinde bulunan kelimeler, logolar, işaretler, yönlendirme tabelalarında bulunan isimlendirmeler gibi etkileri görmek mümkündür. Kleeman’ın bu formal grafiti öğeleri, kompozisyon içerisine izleyiciyi alarak bir şekilde onları yönlendirme ya da kompozisyon içerisinde bir gezintiye çıkmasına neden olmaktadır (Gökdoğan, 2012, s.57).



Resim 61: Yıldırım İnce, Yeşil Volkswagen, Tuvale akrilik boya, 30x24 cm., 2013.

Sanayi devriminden itibaren gelişen teknolojiyle birlikte ulaşımın kolaylaştığı bilinmektedir. Şehirlerin büyümesi, şehirlerarası yolculuklar ve kent yaşamı içerisinde olan mesafelerin getirmiş olduğu nedenlerden dolayı herkesin bir araca sahip olma isteği doğmuştur. Hiperrealizmin ilk başladığı dönemlerden itibaren Ralph Goings, Richard Estes, Don Eddy gibi sanatçılarda eserlerine otomobili ya da araçları konu edinmişlerdir. İnce'nin çocukluğunun sanayide geçmesinden dolayı otomobillerden etkilenmiş olması gayet normal bir durumdur. Klasik bir otomobil olan beetle modeli dünya çapında ilgi görmesine karşın, İnce için farklı bir anlam barındırmaktadır. Bu doğrultuda da eserlerinde farklı otomobiller kullanmak yerine kendi tabiriyle "woswos"u seçmesi ve üzerine yüklediği imgeyi kestirmek mümkün olmayacaktır (Yeğinsu, 2016, s.1).

İnce'nin "*Yeşil Volkswagen*" (Resim 61) isimli çalışmasına bakıldığında kompozisyonun ağırlık merkezinin sol tarafta olduğu görülmektedir. Resme yakından bakıldığı zaman aracın kaporta ve tampon olarak isimlendirilen aksamlarındaki parlaklığı ve çevresel yansımaları görmek mümkündür. Ayrıca oluşturulan kompozisyon içerisinde önden arkaya doğru gidildikçe hiperrealizmin getirmiş olduğu net görüntü yerini, fırça darbelerinin belirginleştiği net olmayan (fluğ) görüntülere bırakmaktadır. Fakat izleyici resimden uzaklaştığında ise, sanki araç hareket halindeymiş gibi ya da sokak kenarına park ediyormuş/parktan çıkıyormuş gibi bir his uyandırmaktadır. Bu yanılsamayla birlikte çevreden yansıyan görüntülerle birlikte gerçekçi bir görüntü elde edildiği görülmektedir. Ayrıca bir önceki çalışmasında Ron Kleeman'dan etkilendiğini belirttiğimiz İnce, bu çalışmasında ise, Don Eddy'den ve çalışmasıyla aynı ismi taşıyan "*Yeşil Volkswagen*"inden (Resim 26) etkilendiği açık görülmektedir. Bu etkilenim durumları, sanatçıların eserlerini üretirken bir üst boyuta taşımalarına ve geliştirmelerine neden olduğundan dolayı İnce'yi burada yargılama gibi bir amacın olmadığını belirtilmesi gerekmektedir.



#### 4.9.) Alican Leblebici

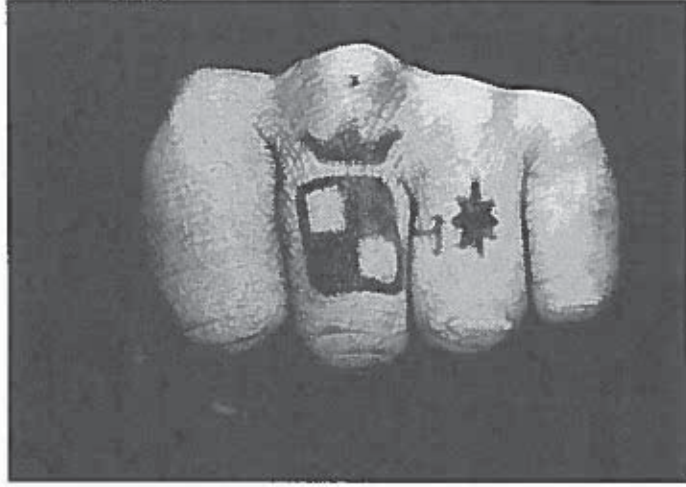
1989 Kâhta/Adıyaman doğumlu olan Alican Leblebici, 2013 yılında Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü'den mezun olduktan sonra aynı üniversitede yüksek lisans eğitimine başlamıştır. 2014 yılında Akbank Günümüz Sanatçıları yarışmasında hiperrealist tarzda yapmış olduğu portre çalışmasıyla sergileme ödülü almış ve hiperrealist genç bir sanatçı olarak dikkatleri üzerine toplamıştır (<https://www.mixerarts.com/tr-alican-leblebici>).



Resim 62: Alican Leblebici, Otoportre, Tuvalle karışık teknik, 180x120 cm., 2015.

Sanat tarihine bakıldığında birçok sanatçının kendisini bir sorun olarak görüp, eserlerinde ele aldığı bilinmektedir. Bir anlamda bu sorun durumu, insanoğlunun var olduğundan beri ben kimim, neyim? gibi sorgulamalarının bir devamıdır. Plastik sanatçılar da insan bedeni tanıma konusunda ilk olarak kendilerine başvurmuşlar ve bu başvuru sonrasında tuvallerine veya ürettikleri öğeler üzerinde kendilerini ele almışlardır. 1960 sonrası oluşan sanat ortamı içerisinde Chuck Close gibi sanatçıların otoportrelerinden hareketle, Leblebici'ninde bu noktada bir sorun ve sorgulama olarak kendini ele aldığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Farklı disiplinlerden etkilenen ve işler üreten Leblebici için edebi sanatlar farklı bir anlam ifade etmektedir. Çünkü edebi sanatlar içerisinde karakterler detaylı olarak anlatılmaktadır. Bu noktada da Leblebici,

okuduğu romanlar içerisindeki karakterlerin yerine kendini koyduğunu belirtmektedir. Leblebici'nin "*Otoportre*" (Resim 62) isimli çalışmasındaki kullandığı kompozisyon ve duruşu, Close ya da farklı sanatçıların çalışmalarının harcinde, bir anlamda vesikalık fotoğrafa benzemektedir. Bu kompozisyonla birlikte bir anlamda Leblebici, günlük yaşamda sıkça kullanılan hatta pasaport, nüfus cüzdanı, ehliyet gibi insanların kimlik durumu belirten nesnelere, sahiplik durumunu da sorguladığı görülmektedir (İnal, 2015, s.1).



Resim 63: Alican Leblebici, Yarı Açık, Tuvale akrilik boya, 70x100 cm., 2015.

Leblebici, eserlerini oluştururken genel olarak bir kimlik sorgulaması içine girdiği görülmektedir. Bu sorgulama biçimi içerisinde portre ve otoportrenin harcinde, insanın kendi bedeni üzerine yaptığı ya da yaptırdığı dövmelede konu edinmektedir. Bu bağlamda "*Yarı Açık*" (Resim 63) isimli çalışmasında yumruk halinde betimlenen elin parmakları üzerinde çeşitli anlamlar içeren dövmele bulunmaktadır. Betimlenen dövme şekilleri üzerinden hareket edecek olursak; orta parmağın alt tarafında bulunan şekli, eserin isminden hareketle açık-kapalı durumun yarı açılması-kapatılması, boşluk-doluluk ya da dişilik-erkeklik durumlarıyla ilişkilendirilebilir. Yine orta parmağın üst kısmında bulunan taç şeklini, güç ile ilişkilendirmemiz mümkündür. Sol ikinci parmakta (kompozisyona göre sağdan ikinci parmak) bulunan yıldız yön veren işaretten sonra bulunan sekiz köşeli yıldız ise, gücün tamamlayıcısı olarak düşünülebilir. Bu bağlamda Leblebici'nin çalışmayı ele alırken yapmış olduğu dövmele bir aidiyet sorunu olarak ele aldığını belirtmek yanlış olmayacaktır.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

### SONUÇ

Sanayi devrimiyle başlayan teknolojik gelişmelerin hız kazanma süreci içerisinde resim sanatını en çok etkileyen fotoğraf icat edilmiştir. Aslında fotoğrafın icadı, yüzyıllar öncesinde başlayan 'camera obscura'nın bir gelişim sürecidir. Fotoğrafla birlikte sanatçıların doğayı ve doğal olanı taklit etme çabası da farklı bir boyut kazanmıştır. İlk dönemlerinden itibaren resim sanatıyla olan ilişkisinden dolayı kimi sanatçılar fotoğrafı kabul etmese de Delacroix ve Courbet gibi sanatçıların birçoğu ondan farklı şekillerde yararlanmıştır.

Batı sanatında romantizmle başlayan süreçte doğayı ve doğal olanı olduğu gibi ele alma durumu, gerçeklik sorgulamasıyla birlikte değişmeye başlamıştır. Constable'ın naturalist resimlerindeki biçimsel gerçekçiliğin ötesinde realizmi oluşturan sanatçılar, fotoğrafında getirmiş olduğu etkiyle birlikte anlamsal gerçekliği ele almışlardır. Turner'ın yıllar önce yaptığı izlenim ("Kar Fırtınası" resmi örneğinde olduğu gibi), empresyonist sanatçılara ilham olmuş ve fotoğrafın anı yakalama durumunu farklı boyutta ele alarak boya ve fırçalarıyla birlikte öznel gerçekliğin ilk örneklerini sunmuşlardır. Empresyonizm sonrasında oluşan ve 20. yy.'ın ikinci yarısına kadar çok hızlı gelişen sanat ortamında, doğayı ve doğal olanın taklidinin daha ilerisinde öznel gerçekliğin oluşturduğu soyut ekspresyonizm görülmüştür. Soyut ekspresyonizme gelen süreç içerisinde bir öge olarak fotoğrafında payının olduğunu unutmamak gerekir. Çünkü fotoğraf, taşınılabılır ve rahatlıkla ulaşılabilir duruma gelmesiyle birlikte sanat eserinin biricikliğinin de sorgulanmasına yol açmıştır. Bu soyut dönem içerisinde bir tepki olarak pop sanatın içerisinde kendine yer bulan hiperrealizmde ise sanatçılar, fotoğraf makinasının yerine geçmiş ve fotoğrafın gerçekçiliğinin daha ilerisinde, yüzyıl önce hayat bulan realizm akımı gibi anlamsal gerçekliğin önemini vurgular hale gelmişlerdir. Hiperrealist sanatçıların oluşturduğu eserler ileri derece gerçekçi olmasının yanında gerçekliğe yüklenen anlamında sorgulamasını oluşturduğu gözlemlenmiştir.

Bu bağlamda problem durumunda belirtilen sorulara ilişkin sonuçlar şu şekilde sıralanabilir;

1. Günümüz Türk resmi içerisinde hiperrealist tavırları benimseyen sanatçılar var mıdır? Varsa bu sanatçılar kimlerdir?

Çağdaş Türk resminin oluşma aşamasında fotoğraf, ayrı bir öneme sahiptir. Bu bağlamda da gelişen ve 1960 sonrasında oluşan hiperrealizm akımını kendine üslup olarak kabul eden birçok Türk sanatçısı bulunmaktadır. Bu kapsam içerisinde tez çalışmamızda amaçlı olarak seçilen Nur Koçak, Mustafa Sekban, Taner Ceylan, Cömert Doğru, Mustafa Yüce, Ali Özhan Güneş, Rüstem Kasapoğlu, Yıldırım İnce ve Alican Leblebici'nin eserlerinde hiperrealizm akımının izleri oldukça belirgindir.

2. Varsa bu tavırları benimseyen sanatçıların eserleri üretirken konularını ele alış biçimleri ve sorgulama durumları nasıldır?

**Nur Koçak**'ın 1960'lı yıllarda başlayan hiperrealizmin Türkiye'deki devamlılığını sağlayan ilk temsilcisi olarak, eserlerinde feminist düşünce içerisinde kadının cinsel bir meta aracı olarak görülmesine karşın eleştirel bir tavır aldığı; **Mustafa Sekban**'ın eserlerinde bir İstanbul aşığı olarak, İstanbul'a ait öğeleri kullandığı; **Taner Ceylan**'ın eserlerinde erotizmi ya da pornografiyi betimlese de dönemsel ve günlük yaşamda olan olayları sorguladığı; **Cömert Doğru**'nun eserlerinde portre ve figürleri erotizm üzerinden ele alarak, kadının dişil konumunun getirmiş olduğu kutsallığı konu edindiği; **Mustafa Yüce**'nin portreler üzerinde ve zaman zaman sürrealist bir düşünce ile toplumsal olayları konu edindiği; **Ali Özhan Güneş**'in eserlerinde yaratıcının gördüğü fakat bireyin toplumdan gizlediği 'şey'leri ele aldığı; **Rüstem Kasapoğlu**'nun eserlerinde topluma ve yaşanan ortama uyum sağlama ve sosyal düzenin getirmiş olduğu adaletsizliği ele aldığı; **Yıldırım İnce**'nin eserlerinde kent yaşamını ve onun olmazsa olmaz gerekliliği olan otomobilleri ele aldığı; **Alican Leblebici**'nin ise eserlerinde portre, otoportre ve bedene ait öğelerden yola çıkarak kimlik ve aidiyet sorununa odaklandığı görülmüştür. Bu bağlamda incelenen sanatçıların geneli için; çalışmalarında fotoğraftan hareketle fotoğrafın getirmiş olduğu biçimsel gerçekçilikten yararlınsalar dahi, çalışmalarını oluştururken duygusal bir biçimde ele alarak eserleri üzerinde çeşitli imgelerle sorgulamalarda buldukları görülmüştür.

Sonuç olarak; bu çalışmada dönemsel olarak büyük bir etki yaratan realizm akımının getirmiş olduğu düşünce üzerinden hareketle ve gelişen teknolojiyle birlikte fotoğrafın sanat akımlarıyla bağlantısı hakkında yorumlar yapılmıştır. Figürün (ya da her hangi bir objenin) artık resmin içerisinde sınırlarını neredeyse yok oldu diye düşünüldüğü ve soyut ekspresyonizmin egemen olduğu dönemde pop sanatın içerisinde var olan ve fotoğraftan daha da ileri bir boyutta ele alan hiperrealizmle birlikte figür, resmin içinde yeniden kullanılmaya başlanmıştır. Fakat ilk dönemlerde çok fazla sanatçı tarafından benimsenmeyen bu akımın 1990'lı yıllardan sonra yavaş yavaş ağırlık kazandığı görülmüştür. Disiplinler arası bir görünüme kavuşulan günümüzde de tekrar bu (hiper)realist tavrın sanat ortamında ağırlık kazanmasının nedeninin, yüzyıllardır ifade edilen 'resim yapmak'tan kaynaklı oluşan boyanın vermiş olduğu tat ve kokuya ek olarak, sanatçının özne olarak nesneye yükledikleri öznel gerçekliğin etkisi olduğu sonucuna varılmıştır.

## ÖNERİLER

Konu hakkında yapılan araştırmalar sonucunda daha sonraki yapılabilecek olan çalışmalara ilişkin öneriler ise şu şekildedir;

1. Araştırmacılar, hiperrealist tavırlar sergiler ve bu çalışmanın örneklem grubu içerisinde bulunmayan diğer Türk sanatçıların tanınması ve Türk resmine katkılarının ifade edilmesi adına farklı örneklem gruplarıyla çalışabilirler.
2. Hiperrealist Türk sanatçıları içerisinde Dünya sanat ortamında en çok tanınanlardan birisi olan Taner Ceylan hakkında (Nur Koçak örneğinde olduğu gibi.) detaylı bir çalışma ele alabilirler.
3. Araştırmacılar, konularını ele alış biçimleriyle benzerlik gösteren Türk ve yabancı sanatçıları hakkında karşılaştırmalı bir çalışmada bulunabilirler.
4. Araştırmacılar, realizmin ileri boyuta taşınmasıyla birlikte oluşan hiperrealizm akımının farklı ülkelerdeki gelişimleri ve etkileri konusunda bir çalışma ele alabilirler.

## KAYNAKÇA

ALLEN, William, "Abdülhamit II Koleksiyonu", (Çev. Vasıf Kortun), **Tarih ve Toplum Aylık Ansiklopedik Dergisi**, Ocak 1986, s. 16-19.

AKALIN, Tolga, "Dünyada Üç Önemli Savaşın Etkisiyle Oluşan Resimler", **Nwsa E-Jornual Of New World Sciences Academy**, Cilt 8, Sayı 4, Elazığ 2013a, s. 352-367.

AKALIN, Tolga, **Fotoğraf**, Hangar Kitap, Ankara 2013b.

AKKAYA, İbrahim, *Çağdaş Türk Resim Sanatında Fotogerçekçi Eğilimler*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2017.

ALTUNA, Sadun, **Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2015.

ANTMEN, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayınları, (4. Baskı), İstanbul 2012.

BAĞCI, Yahya, *Hiperrealizm ve Fotogerçekçilik Bağlamında Chuck Close'un Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2008.

BERKSOY, Funda, **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul 1998.

BUCHHOLZ, Elke Linda, BÜHLER, Gerhard, HİLLE, Karoline, KAEPPELE, Susanne ve STOTLAND, Irina, **Sanat – Başvuru Kitapları**, (Çev. Derya Nüket Özer), Ntv Yayınları, İstanbul 2012.

CLARK, Kenneth, **The Nude A Study İn İdeal Form**, Princeton Üniversitesi Yayınları, New Jersey 1990.

CLARK, Toby, **Sanat ve Propaganda**, (Çev. Esin Hoşcusu), Ayrıntı Yayınları, (2. Baskı), İstanbul 2011.

CLAUDON, Francis, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, (Çev. Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.

ÇERNİŞEVSKİ, Nikolay, **Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri**, (Çev. Arif Berberoğlu), Kor Kitap, İstanbul 2018.

DEMİRKOL, Vedat, **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2008.

EDGÜ, Ferit, “Çağlar Boyunca Dünya Resminde Çıplak, Sanatta Birleşim”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 268, İstanbul 1978, s. 352-367.

ERGÜVEN, Mehmet, **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul 1998.

ERİNÇ, Sıtkı Mehmet, **Sanat Psikolojisine Giriş**, Ütopya Yayınevi, (3. Baskı), Ankara 2011.

ERİNÇ, Sıtkı Mehmet, **Toplum ve İnsan**, Ütopya Yayınevi, Ankara 2008.

ERZEN, Jale Necdet, **Foto-Gerçekçilik**, RONA, Zeynep ve BEYKAN, Müren, (Yayın Yönetmenleri), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, Yapı Endüstri Yayınları, İstanbul 1997, ss. 601.

EYÜBOĞLU, Sabahattin ve İPŞİROĞLU, Mazhar, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2013.

FISCHER, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, (Çev. Cevat Çapan), Payel Yayınevi, (8. Baskı), İstanbul 1995.

FRIED, Michael, **Courbet's Realism**, Chicago Üniversitesi Yayınları, Chicago 1992.

GEÇER, Ekmel, **Medya ve Popüler Kültür: Diziler, Televizyon ve Toplum**, Metamorfoz Yayıncılık, İstanbul 2013.

GERMANER, Semra, **1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997.

GİDERER, Hakkı Engin, **Resmin Sonu**, Ütopya Yayıncılık, Ankara 2003.

GİRGİN, Figen, **Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim Alıntı, Öykülenme, Kolaj, Taklit**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2018.

GOMBRICH, Ernst Hans, **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, (6. Baskı), İstanbul 2009.

GÖKDUMAN, Şafak Güneş, “Hız, Tutku ve Renk: Ron Kleeman” **rh+ Art Magazine Dergisi**, Sayı 86, İstanbul 2011- 2012, s. 56-63.

GÜMÜLCİNE, Ali, *Airbrush Tekniği Ve Fotorealizm'de Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2013.

HALKES, Petra, **A Fable in Pixels and Paint - Gottfried Helnwein's American Prayer**, (Editör: Martha Langford), *Image & Imagination*, McGill-Queen's Üniversitesi Yayınları, Londra 2005. ss. 227-233.

HOPKINS, David, **After Modern Art 1945-2000**, Oxford Üniversitesi Yayınları, New York 2000.

İNAL, Gülseli, “Foto-Pentür”, Mustafa Sekban Ben; Bizi Unutmam... Sergisi Kataloğu, Galeri İdil, İstanbul 2013.

İPŞİROĞLU, Nazan ve İPŞİROĞLU, Mazhar, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, Hayalperest Yayınevi, (5. Baskı), İstanbul 2017.

İPŞİROĞLU, Nazan ve İPŞİROĞLU, Mazhar, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, (3. Baskı), İstanbul 1993.

İVES, Colta, STUFFMANN, Margret ve SONNABEND, Martin, **Daumier Drawings**, Metropolitan Müzesi Sanat Yayınları, New York 1992.

KARADUMAN, Nedim, “Popüler Kültürün Oluşmasında ve Aktarılmasında Sosyal Medyanın Rolü”, **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt 31, Sayı 43, Kayseri 2017, s. 7-27.

KINAY, Cahit, **Sanat Tarihi Rönesan'tan Yüzyılımıza -Gelenekselden Modern'e-**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.

KOÇAK, Nur, “Foto-Gerçekçilik”, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı 2/9, İstanbul 1983, s. 27-30.

KRAUSSE, Anna Carola, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005.



LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, (2. Baskı), İstanbul 1991.

MEİSEL, Louis K., **Photorealism**, Louis K. Meisel Galeri Yayınları, New York 1989.

MURAZ, Özlem, *Nur Koçak'ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçinde İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana 2009.

NEU, Rainer, **Caspar David Friedrich. Der Maler der Romantik**, Sciebooks Yayınları, Filderstadt 2014.

ÖZSEZGİN, Kaya, "Fırçanın ve Çizginin Fotoğrafla Yarışma Kapasitesi", Mustafa Sekban Ben; Bizi Unutmam... Sergisi Kataloğu, Galeri İdil, İstanbul 2013.

PELVANOĞLU, Burcu, **Türk Plastik Sanatları Tarihinde Fotoğraf-Resim İlişkisi Üzerine**, (Editör: Levent Çalıkloğlu), *Sınır Deneyimleri*, Akbank Sanat Yayınları, İstanbul 2005, s. 64-89.

READ, Herbert, **Sanatın Anlamı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (2. Baskı), İstanbul 1974.

RİCHARD, Lionel, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, (Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy ve İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi, (2. Baskı), İstanbul 1991.

RONA, Zeynep, **Gerhard Richter**, RONA, Zeynep ve BEYKAN, Müren, (Yayın Yönetmenleri), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 3, Yapı Endüstri Yayınları, İstanbul 1997a, ss. 1559.

SCHARF, Aaron, **Art and Photography**, Pelican Books Yayınları, Amerika 1974.

SERULLAZ, Maurice, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, (Çev. Devrim Erbil), Remzi Kitabevi, (2. Baskı), İstanbul 1991.

SHUMWAY, David, **Post Yapısalcılık ve Popüler Kültür**, (Çev. Emre Arslan), (Editör: Nazife Güngör), *Popüler Kültür ve İktidar*, Vadi Yayınları, Ankara 1999. ss. 368-381.

SOYKAN, Naci Ömer, “Sanat ve Hakikat”, **Beytulhikme Felsefe Dergisi**, Cilt 3, Sayı 1, Ankara 2013, s. 139-150.

STERNİN, Grigori ve KİRİLLİNA, Jelena, İlya Repin, Parkstone Yayınları, New York 2012.

STOREY, John, **Popüler Kültür Çalışmaları Kuram ve Metodları**, (Çev. Koray Karaşahin), Babil Yayınları, İstanbul 2000.

ŞEN, Ülkü Sevim, “Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması”, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt 5, Sayı 1, Erzurum 2005, s. 343-360.

ŞENYAPILI, Önder, **Resimde İzlenimcilik Yılları ve İzlenimci Ressamlar**, Odtü Yayıncılık, Ankara 2011.

ŞİMŞEK, Ali, (Editör), **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2012.

TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1997.

TANSUĞ, Sezer, **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.

TANSUĞ, Sezer, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, (2. Baskı), İstanbul 1990.

THOMPSON, Graham, **American Culture in the 1980s**, Edinburgh Üniversitesi Yayınları, Edinburgh 2007.

TİMUÇİN, Afşar, **Düşünce Tarihi (Gerçekçi Düşüncenin Kaynakları)**, Cilt 1, Bulut Yayınları, (7. Baskı), İstanbul 2010.

TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, (3. Baskı), İstanbul 1989.

TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, (14. Baskı), İstanbul 2010a.

TURANİ, Adnan, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, (13. Baskı), İstanbul 2010b.

TÜKEL, Uşun, **Gustave Courbet**, RONA, Zeynep ve BEYKAN, Müren, (Yayın Yönetmenleri), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, Yapı Endüstri Yayınları, İstanbul 1997, ss. 359.

TÜKEL, Uşun, **Jean-François Millet**, RONA, Zeynep ve BEYKAN, Müren, (Yayın Yönetmenleri), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 2, Yapı Endüstri Yayınları, İstanbul 1997, ss. 1234.

TÜZÜN, Meltem, “Mustafa Yüce’den Harem Sergisi”, **rh+ Art Magazine Dergisi**, Sayı 140, İstanbul 2018, s. 52-57.

VALDİVIA, Angharad N., **Popular Culture**, (Editör: Rashmi Luthra), *Journalism And Mass Communication*, Eolss Yayıncılık, Oxford İngiltere 2009.

WHITHAM, Graham ve POOKE, Grant, **Çağdaş Sanatı Anlamak**, (Çev. Tufan Göbekçin), Optimist Kitap, İstanbul 2013.

WÖLFFLİN, Heinrich, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, (Çev. Hayrullah Örs), Remzi Kitabevi, (3. Baskı), İstanbul 1990.

YILMAZ, Mehmet, **Fotoğraf Resimdir**, Ütopya Yayınları, Ankara 2013.

YILMAZ, Özge, “İzlenimciliği Tane Tane Anlatmak”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 643, İstanbul 2012, s. 16-17.

(Yazarı Belirtilmemiş) “Hiper-Gerçekçi Tablolar”, **Artam Global Art&Design Dergisi**, Sayı 47, İstanbul 2018, s. 140-141.

(Yazarı Belirtilmemiş) “Mustafa Sekban - Yel Uçurur Ağları” Sergisi Kataloğu, Galeri İdil, İstanbul 2015.

(Yazarı Belirtilmemiş) “Mustafa Sekban 2010” Sergisi Kataloğu, Casa Dell’Arte Sanat Galerisi, İstanbul 2010.

(Yazarı Belirtilmemiş) “Nur Koçak ile Söyleşi”, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı 1/4, İstanbul 1982, s. 27-30.

**İnternet Kaynakçası:**

ÇARMIKLI, Banu, “Alican Leblebici – Parmak İzi”, 26 Aralık 2015, Web: <http://www.banucarmikli.com/alican-leblebici-parmak-izi/> 17 Kasım 2018’de alınmıştır.

DOLMACI, Sevil, “Gerçek ile Düş Arasında”, 2 Eylül 2018, Web: <http://www.sevildolmaci.com/tr/haberler/basin/mustafa-yuce-fotograflari-cizen-adam> 7 Kasım 2018’de alınmıştır.

DOLMACI, Sevil, “Mustafa Yüce, Fotoğrafları Çizen Adam”, 31 Ekim 2016, Web: <http://www.sevildolmaci.com/tr/haberler/basin/mustafa-yuce-fotograflari-cizen-adam> 7 Eylül 2018’de alınmıştır.

GÖKDUMAN, Şafak Güneş, “Don Eddy ile Sanatı ve Foto-Realizm Üzerine Görüşme,” (Çev. Murat Soncul) 6 Ocak 2014, Web: <http://kolajart.com/wp/2014/01/06/safak-gunes-gokduman-don-eddynin-sanati-ve-foto-realizm/> 22 Kasım 2018’de alınmıştır.

GÜNER, Atiye, Ali Özhan Güneş Aldanış Sergisi Manifestosu, Galeri Soyut, 2014, Web: <https://www.galerisoyut.com.tr/ali-ozhan-gunes-2014/#basin-bulteni-tab> 19 Kasım 2018’de alınmıştır.

<http://44a.com.tr/sanatcilar/nur-kocak> 9 Kasım 2018’de alınmıştır.

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=363&section=120&lang=TR&periodID=&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1> 22 Kasım 2018’de alınmıştır.

<http://www.art50.net/yildirim-ince.html> 19 Kasım 2018’de alınmıştır.

<http://www.banucarmikli.com/taner-ceylanin-altin-cagi/> 16 Kasım 2018’de alınmıştır.

<http://www.beyazart.com/sanatci/Ali-%C3%96zhan-G%C3%BCne%C5%9F> 19 Kasım 2018’de alınmıştır.

<http://www.pilotgaleri.com/exhibitions/detail/74> 17 Kasım 2018’de alınmıştır.

<http://www.tamsanat.net/sanatcilar/eserleri.php?sanatci=721> 19 Kasım 2018’de alınmıştır.

<https://dirimart.com/artist/rustem-kasapoglu> 19 Kasım 2018'de alınmıştır.

<https://hyperallergic.com/75561/as-the-ottoman-empire-turns-taner-ceylan-on-occupy-gezi-and-turkish-taboos/> 16 Kasım 2018'de alınmıştır.

<https://imma.ie/what-is-art/series-1-1970-now/modern-and-contemporary-art/> adresinden 8 Mart 2018'de alınmıştır.

<https://tiyatrolar.com.tr/alican-leblebici> 17 Kasım 2018'de alınmıştır.

<https://www.artnivo.com/alican-leblebici> 17 Kasım 2018'de alınmıştır.

<https://www.galerisoyut.com.tr/artist/ali-ozhan-gunes/> 19 Kasım 2018'de alınmıştır.

[https://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/#top/\\_\\_\\_22](https://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/#top/___22) Kasım 2018'de alınmıştır.

[https://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/windows/southeast/eadweard\\_muybridge.html](https://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/windows/southeast/eadweard_muybridge.html) 22 Kasım 2018'de alınmıştır.

[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437994?searchField=All&sortBy=Relevance&who=Degas%2c+Edgar%24Edgar+Degas&ft=\\*&offset=0&rpp=80&pos=2](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437994?searchField=All&sortBy=Relevance&who=Degas%2c+Edgar%24Edgar+Degas&ft=*&offset=0&rpp=80&pos=2) 22 Kasım 2018'de alınmıştır.

[https://www.metmuseum.org/toah/hd/dgsp/hd\\_dgsp.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/dgsp/hd_dgsp.htm) 22 Kasım 2018'de alınmıştır.

<https://www.mixerarts.com/tr-alican-leblebici> 17 Kasım 2018'de alınmıştır.

<https://www.sanatatak.com/view/asker-ressamin-askerlik-resimleri> 19 Kasım 2018'de alınmıştır.

<https://yildirimince.wixsite.com/yince> 19 Kasım 2018'de alınmıştır.

İNAL, Özge, "Alican Leblebici ile Atölyede", 2015, Web: <https://www.artnivo.com/c/alican-leblebici-ile-atolyede-2558> 17 Kasım 2018'de alınmıştır.

KAMIŞ, Büşra, “Mustafa Sekban Röportajı”, 1 Ekim 2015, Web: <https://www.youtube.com/watch?v=eo5s5tPvtxo> 11 Eylül 2018’de alınmıştır.

MERİMAN, John, 7. Ders: Napolyon, Türkiye Bilimler Akademisi Ulusal Açık Ders Malzemeleri, HIST 202: Avrupa Uygarlığı 1648-1945, Web: <http://ocw.metu.edu.tr/course/view.php?id=184&lang=tr> adresinden 9 Aralık 2018’de alınmıştır.

RONA, Zeynep, Nur Koçak Söyleşisi, 11 Mart 1997b, Web: <https://zeynepronaarsivi.com/ekler/> 9 Kasım 2018’de alınmıştır.

YAVUZ, Saliha, “Taner Ceylan Röportajı”, 18 Kasım 2013, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/taner-ceylan-roportaji-i-865> 16 Kasım 2018’de alınmıştır.

YEĞİNSU, İpek, “Yıldırım İnce: Kent Tutkunu Bir Sanatçının Oto Sanayi’den Güzel Sanatlara Uzanan Öyküsü”, 13 Haziran 2016, Web: <http://artlog.art50.net/sanaticilarla-sahne-arkasi/yildirim-ince-oto-sanayiden-guzel-sanatlara-uzanan-kent-tutkunu-bir-sanatcinin-oykusu/> 1 Aralık 2018’de alınmıştır.

YEŞİL, Ahmet, Görülme Arzusu Sergisi Manifestosu, 28 Ocak-16 Şubat 2011, Web: <https://www.galerisoyut.com.tr/ali-ozhan-gunes-2011/#basin-bulteni-tab> 16 Kasım 2018’de alınmıştır.

YILMAZ, Nalan, “19. Yüzyıl Fransız Realist Ressamları”, 8 Nisan 2015, Web: <http://lebriz.com/pages/lrd.aspx?lang=TR&sectionID=6&articleID=1280&bhcp=1> 11 Kasım 2018’de alınmıştır.

## ÖZ GEÇMİŞ

Nur Gülsün Kurtoğlu, 5 Şubat 1992 yılında Almanya'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Antalya'da tamamladı. 2010 yılında girdiği yılında Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden 2014 yılında mezun oldu. Halen Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim ve Baskı Sanatları Anasanat Dalı'nda yüksek lisans eğitime devam etmektedir.