

164498

1950 SONRASI
TÜRK RESMİNDE NESNE

(Yüksek Lisans Tezi)
Serkan ŞEN

Eskişehir - 2002

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

ABSTRACT

Object, which has existed nearly in all paintings since the development of art, is still in use as an expressing item which includes new meanings every time. Having never lost its effect in Turkish painting period, "Object" carries different meanings, depending on the contemporary approaches in Turkish painting and the artists creating works of art in accordance with it.

Period in "Findings" and "Implications" section of the master thesis which is named as "The Object in Turkish Painting in post-1950"; the object section, the definition of the object, object-artist relations and object in painting at West movements approaches can be found.

In the section of "The Object in Turkish Painting"; pre -and post-Republic, we can find the applications of object used in Turkish painting.

Under the subtitle "Object in Turkish Painting", object in during and post 1950 period the contemporary approaches in Turkish painting can be found and the artists being inclined to these approaches have been works analysed in terms of their "Object" applications in their "Object" is an important means of expression which affects all art movements and has opened new horizons in the course of time.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Serkan ŞEN'in "1950 Sonrası Türk Resminde Nesne" başlıklı tezi 13 Mart 2002 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza _____

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Zeliha AKÇAOĞLU

Üye : Doç.Sibel SEVİM

Üye : Yrd.Doç.Gülbin KOÇAK

Prof.Dr.Ömer Zühre ALTAN
Anadolı Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

1950 Sonrası Türk Resminde Nesne konulu araştırmamda bana destek olan ve araştırmam süresince beni yönlendiren tez danışmanım sayın Yrd. Doç. Zeliha AKÇAOĞLU'na sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca tez çalışmam boyunca yanımda olan tüm dostlarıma, hocalarıma ve özellikle Sevda MANT'a teşekkür ederim.

Serkan ŞEN

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
RESİMLER LİSTESİ	ix
 1. GİRİŞ	 1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	2
1.4. Varsayımlar	3
1.5. Sınırlılıklar	3
1.6. Tanımlar	3
2. YÖNTEM	4
2.1. Araştırma Modeli	4
2.2. Evren ve Örneklem	4
2.3. Verilerin Toplanması	4
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	4
3. BULGULAR VE YORUM	5
3.1. Nesne	5
3.1.1. Nesne-Sanatçı İlişkisi	6
3.1.2. Nesne-Sanat İzleyicisi İlişkisi	8
3.1.3. Resimde Nesne	9
3.1.3.1. Rönesans ve Sonrası	11
3.1.3.2. Romantik Dönem	16
3.1.3.3. Realizm	19
3.1.3.4. Empresyonistler	20
3.1.3.5. Expresyonistler	22
3.1.3.6. Kübizm	24
3.1.3.7. Soyut ve Soyutlama	28

3.1.3.8. Dada Hareketi ve Sürrealizm	32
3.1.3.9. 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Nesneye Bakış.....	35
3.2. Türk Resminde Nesne	41
3.2.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Resminde Nesne	41
3.2.2. Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Nesne	43
3.3. 1950 ve Sonrası Türk Resminde Nesne	47
3.3.1. Nesnenin Soyutlanması	47
3.3.2. Gerçekçi Yaklaşımlar	61
3.3.3. Figüratif Resimde Nesne	72
3.3.4. Duyguların Dışavurumunda Nesne	81
3.3.5. Sürreal Bakış	86
3.3.6. Kavramsal Anlayışta Nesne Kullanımı	97
4. SONUÇ	105
KAYNAKÇA	107

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1-“İsa Havarilerinin Ayaklarını Yıkıyor”, Münih 1000 Yılı Dolaylarında.	11
Resim 2-Ghirlandalo, “Meryem’in Doğuşu”, Duvar Resmi Santa Maria Novella Kilisesi, 1491.	12
Resim 3-Detay, Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evlenmesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59.7x81.8 cm, 1434.	13
Resim 4-Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evlenmesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59.7x81.8 cm, 1434.	14
Resim 5-Francesco Zurbaran, “Natürmort”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51x74 cm, 1642.	15
Resim 6-Diego Valesques, “Baküs ve Ayyaşlar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1653.	15
Resim 7-Jacques Louis David, “Horos Kardeşlerin Yemini”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 330x437 cm, 1784.	16
Resim 8-William Turner, “Fırtınada Gemi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya. 122x91 cm, 1842.	18
Resim 9-Jean Farçois Millet, “Sap Toplayanlar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x83 cm, 1857.	20
Resim 10-Claude Monet, “Rouver Katedrali, Batı Bölümü Gün Işığında”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 99x65 cm, 1894.	21
Resim 11-Claude Monet, “Rouver Katedrali Sabah Işığında”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91x35 cm, 1894.	21
Resim 12-L.Kirchner, “Sanatçı ve Modeli”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100.3x149.9 cm, 1910.	23
Resim 13-Franz March, “Ormanda Karacalar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 104.5x66, 1915.	24
Resim 14-Agust Macke, “Mavi Göl Kıyıları”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x81 cm, 1916.	24

Resim 15-Pablo Picasso, "Masadaki Ekmek ve Meyve Tabagı", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 164x132.5 cm, 1909.	26
Resim 16-Pablo Picasso, "Gitar", Kolaj, 66.3x49.5 cm, 1913.	27
Resim 17-K.Malevich, "Suprematizm", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 62x101.5 cm, 1915.	29
Resim 18-Piet Mondrian, "Beyaz, Kırmızı ve Mavili Kompozisyon", 45x65 cm, 1939.	29
Resim 19-W.Kandinsky, "Kompozisyon IV", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 159.9x205.5 cm, 1911.	30
Resim 20-K.Malevich, "Beyaz Üzerine Siyah Kare", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79x79 cm, 1915.	30
Resim 21-Marcel Duchamp, "Çeşme", Porselen, 33.5 cm, 1917.....	33
Resim 22-Giorgio De Chirico, "Felsefe'nin Zaferi", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 94x106 cm, 1913.	35
Resim 23-Salvador Dali, "Mae West'in Yüzü Gerçeküstücü Bir Daireye Dönüştürülebilir", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1934,35.	35
Resim 24-Cleas Oldenburg, "Dev Hamburger", İçi Köpük Doldurulmuş Yelken Bezi, 213x132 cm, 1962.	36
Resim 25-Robert Raushanberg, "Locb Cola Plan", Nesne Üzerine Yağlıboya, 67.9x64.112.1 cm, 1958.	37
Resim 26-George Segal, "Otobüs Yolcuları", Karışık Malzeme, 193x175.2 cm, 1964.	38
Resim 27-Donald Judd, "İsimsiz", Karışık Malzeme, 136x35.6x35.6 cm, 1965.	39
Resim 28-Rarlph Goings, "Paul'un Köşesi", Karışık Teknik, 120x189.4 cm, 1970.	39
Resim 29-Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", Karışık Malzeme, 1965.	40
Resim 30-Nakkeş Levni, "III. Ahmet Sürnamesi Minyatüründen" 19. yy Başl.	41

Resim 31-"Adatepe'de Bir Konakta Duvar Resmi," 19. yy.....	42
Resim 32-Mustafa Nuri Paşa, "Galata Köprüsü", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x197 cm.	42
Resim 33-Hikmet Onat, "Manzara", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 68x85 cm, 1932.	43
Resim 34-Zeki Kocamemi, "Nü", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55.5x64 cm, 1905.	44
Resim 35-Turgut Zaim, "Yörük Kadını", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 38x50 cm.	45
Resim 36-Nejat Melih Devrim, "Bodrum Kasabası", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 78x108 cm., 1943.	46
Resim 37-Hamit Görele, "Görünüm Peyzaj", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46x69 cm.	49
Resim 38-Zeki Faik İzer, "Soyut Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97x130 cm, 1963.	50
Resim 39-Zeki Faik İzer, "Ağaç Kütüğü", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x100 cm, 1960.	50
Resim 40-Halil Dikmen, "Natürmort", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x64 cm.	51
Resim 41-Sabri Berkel, "Soyut Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x60 cm.	51
Resim 42-Ercüment Kalmık, "Soyut İstanbul Görünümü", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x120 cm.	52
Resim 43-Ferruh Başağa, "Güvercinler", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79x79 cm., 1969.	53
Resim 44-Hasan Kavruk, "Ortaköy'de Eski Bir Mahalle", Duralit Üzerine Yağlı Boya, 30x35 cm, 1984.	53
Resim 45-Lütfü Günay, "Eski Duvarda Yaşantı", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97x147 cm.	54
Resim 46-Adnan Turani, "Mavi Rapsodi", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127x125 cm.	55

Resim 47-Adnan Çoker, "Simetri", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x162 cm, 1976-97.	55
Resim 48-Adnan Çoker, "Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x190 cm.....	56
Resim 49-Zafer Gençaydın, "Doğaya Anıt", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 160x130 cm, 1991.	57
Resim 50-Mehmet Mahir, "Black Pleude", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x58 cm, 1992.	58
Resim 51-Mehmet Mahir, "Satrançta İkilem", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 99x125 cm, 1992.	58
Resim 52-Zekai Ormancı, "Kırmızı Armoni", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x200 cm, 2000.	60
Resim 53-Zekai Ormancı, "İsimsiz", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 131x112 cm, 1985.	60
Resim 54-Nuri İyem, "Kadın Portresi", Duralit Üzerinde Yağlı Boya, 24x30 cm, 1976.	62
Resim 55-Nuri İyem, "Köylü Sevgililer", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50 cm, 1977.	62
Resim 56-Mümtaz Yener, "Bir Aydınlık İçin", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 45x60 cm, 1989.	63
Resim 57-Avni Arbaş, "Kedili Çocuk", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 104x75 cm.	64
Resim 58-Avni Arbaş, "Ağ Çekenler", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x50 cm.	65
Resim 59-Avni Arbaş, "Vazo ve Çiçekler", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64.5x50 cm, 1995.	65
Resim 60-Nedim Günsur, "Kıyı", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x30 cm, 1980.	66
Resim 61-Nedim Günsur, "Lunapark", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54x102 cm, 1961.	66

Resim 62-Nedim Günsur, "Kıyı Kasabası", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 42x54 cm, 1978.	67
Resim 63-Salih Zeki, "Yağmur", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1990.	67
Resim 64-Ramiz Aydın, "Ay Işığı", Tuval Üzerine Yağlı Boya. ...	68
Resim 65-Ramiz Aydın, "Göç", Tuval Üzerine Yağlı Boya.	69
Resim 66-İsmail Avcı "Balıkçılar", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46x55 cm, 1989.	70
Resim 67-Nedret Sekban, "Kurtuluş Savaşı Destanı'nda Ölene Ağıt", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x160 cm.	71
Resim 68-Nedret Sekban, "Fındıklıda Lodos", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 116x89 cm.	71
Resim 69-Neşet Günal, "Yaşantı I", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 185x140 cm, 1958.	74
Resim 70-Neşet Günal, "Yaşantı II", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 225x200 cm, 1974.	75
Resim 71-Neşet Günal, "Toprak Adamı", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 185x96 cm.	76
Resim 72-Neşet Günal, "Korkuluk", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x78 cm, 1988.	76
Resim 73-Neşe Erdok, "Sokak Çocukları", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 188x150 cm, 1981.	78
Resim 74-Neşe Erdok, "İstasyonda", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x160 cm, 1991.	78
Resim 75-Neşe Erdok, "Ayakkabı Boyacısı", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x137 cm, 1979.	79
Resim 76-Fatma Tülin Öztürk, "İsimsiz", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120x120 cm.	80
Resim 77-Serap Demirağ, "İsimsiz", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x100 cm.	81

Resim 78-Yılmaz Aysan, “Yalnızım”, Karışık Teknik, 90x90x40 cm, 1983.	81
Resim 79-Cavit Atmaca, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55x65 cm.	83
Resim 80-Hale Arpacıoğlu, “Portre”, Tuval Üzerine Akrilik, 120x100 cm, 1990.	84
Resim 81-Hale Arpacıoğlu, “Derinlerdeki Korku”, Tuval üzerine Akrilik, 100x200 cm, 1987.	84
Resim 82-Altan Celem, “Fenerbahçe Burnu”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x70 cm, 1999.	85
Resim 83-Altan Celem, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x90 cm, 1996.	86
Resim 84-Nuri Abaç, “Çalgıcılar Gemisi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x50 cm, 1986.	88
Resim 85-Nuri Abaç, “Hititli Balıkçılar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81x118 cm, 1976.	88
Resim 86-Yüksel Arslan, “Sürrealist Kompozisyon”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 16x31 cm.	89
Resim 87-Ekrem Kahraman, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x100 cm, 1991.	90
Resim 88-Ekrem Kahraman, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 cm, 1992.	90
Resim 89-Serap Demirağ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	91
Resim 90- Serap Demirağ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x110 cm, 1995.	92
Resim 91- Serap Demirağ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100 cm, 1998.	92
Resim 92-Ertuğrul Ateş, “Cleopatra”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127x127 cm, 1993.	93

Resim 93-Ertuğrul Ateş, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127x127 cm, 1993.	94
Resim 94-Ahmet Yeşil, “Mavi Sevdalar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x100 cm, 1996.	94
Resim 95-Ahmet Yeşil, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1997.	95
Resim 96-Ahmet Yeşil, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1998.	95
Resim 97-Kezban Arca Batıbeki, “Amazon”, Tuval Üzerine Akrilik, 116x100 cm, 1997.	96
Resim 98-Mehmet Aydoğdu, “Ressam Filozof Ayrılış Melankolisi Üzerine Zorlanıyor”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x120 cm, 1990.	97
Resim 99-Altan Gürman, “Dikenli Engel”.	99
Resim 100-Füsün Onur, “İç Mekan Düzenlemesi”, 1986.	100
Resim 101-Şükrü Aysan, “Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale”, 1979.	100
Resim 102-Ahmet Öktem, “Yürürlükteki Yasalar”, 1995.	101
Resim 103-Serhat Kiraz, “İnanç”, 1992.	102
Resim 104-Mehmet Gün, “Şeytan’ın Son Günahı”, 1998.	102
Resim 105-Sevil Saygı, “Asemblaj”, 1998.	103
Resim 106-Emre Okçuer, “Çıkış”, 2000.	104

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Çağdaş Türk resim sanatının tarihsel sürecine bakıldığında, resimde nesne kullanımının kültürel yapıyla paralellikler gösterdiği görülmektedir.

Türkiye’de 1950 sonrası siyasal, sosyal ve ekonomik yapılanma, köyden kente göçlerin artması ve toplumsal yapının değişimi ile sonuçlanmıştır. Bu ortamda sanatçılara Batı’ya gidiş-geliş kolaylığı sağlanırken, Türk resminde de yeni anlayışlar başlamıştır. Batı’yla sağlanan iletişim sonucunda sanatçılar sanat akımlarını inceleme olanağı bularak, resimde yeni yaklaşımlar geliştirme yoluna gitmiştir. Tüm bu yapılanmalar sonucunda resimde anlatım aracı olarak kullanılan nesneler de değişime uğramıştır. Türk resminde toplumun yapısını kavramaya ışık tutan nesnelerdeki değişim, Batı sanatının ve Cumhuriyet öncesi ve sonrası Türk resminin temelleri üzerinde 1950’den sonra net bir biçimde gözlenmektedir. Nesne, resimsel yaklaşımlar nasıl olursa olsun anlatımı güçlendirici ve toplumun yapısını aktaran bir anlatım aracı olarak resimlerde önemli bir rol oynamaktadır.

Bu çalışmanın problemi, Batı sanatı üzerine temellenen Türk resminde 1950 sonrasında anlatım aracı olarak nesnenin ne şekilde ele alındığı sorusudur. Bu amaçla; 1950’den sonra Türk resim sanatında yer alan yaklaşımlarda anlatım aracı olarak nesne kullanımı ve bu yaklaşımlar çerçevesinde Türk resim sanatçılarının resimlerindeki nesne kullanımları incelenecektir. Bu incelemeye kaynaklık etmesi açısından; Batı sanat akımları, Cumhuriyet öncesi ve sonrası Türk resminde nesne yaklaşımları açısından incelenecektir.

1.2. Amaç

Bu araştırma ile; 1950 sonrası Türk resminde kullanılan nesnelerin, sanat yaklaşımları içindeki oluşum süreçleri ve sanatçıların üslup farklılıklarına göre anlatım aracı olarak nasıl ele alındığı incelenecektir. Bu amaçla cevaplandırılacak sorular şöyle oluşturulmuştur:

1. Çağdaş Türk resim sanatının gelişmesine ışık tutan Batı resim akımlarında nesneye yaklaşım nasıl gelişmiştir?
2. Türk resminde 1950 yılına kadar nesne kullanımı nasıldır?
3. 1950 sonrası Türk resminde nesnenin, dönemin sosyo ekonomik yapısıyla ne tür bir ilişkisi vardır?
4. Türkiye’de 1950 sonrası sanat yaklaşımları içinde nesnelerin, resimlerdeki işlevleri nelerdir?
5. Türkiye’de 1950 sonrası sanat yaklaşımlarında yer alan sanatçıların, yapıtlarında ele aldıkları nesnelerin kullanım ve işlevlerini etkileyen faktörler nelerdir?
6. 1950 sonrası nesne yaklaşımlarıyla çağdaş Türk resminin gelişim süreci nasıldır?

1.3. Önem

Bu araştırmayla toplanacak veriler;

1. Batı sanat akımlarının Türk resminin gelişimini etkilediği,
2. Türk resminin gelişimi süresince, nesneye resimlerde yer verildiği,
3. 1950 sonrası Türk resminde kullanılan nesnelerin, dönemin sosyo-ekonomik yapısını yansıtan birer anlatım aracı olduğu,
4. Sanatsal araştırmalarda; resimde kullanılan nesnelerin, sanatçıya ve dönemine dair önemli ip uçları taşıdığı,
5. Birer anlatım aracı olarak kullanılan nesnelerin, görünür olan anlamlarından daha farklı anlamlar içerdiği,

araştırmanın önemini oluşturmaktadır.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada, aşağıdaki varsayımlardan hareket edilecektir:

1. Resimde kullanılan nesneler, toplumsal gelişim ve değişimden önemli ölçüde etkilenen birer araçtır.
2. Nesne, 1950 yılından sonra, Türk resminde görülen sanatsal yaklaşımlar arasındaki farklılığı ortaya koyan unsurlardan biridir.
3. Nesne, sanatçının duygu ve düşüncelerini eserlerine yansıtırken kullandığı önemli bir anlatım aracıdır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Nesnenin; Batı resim akımları ve Türk resminin gelişiminde oynadığı rol,
2. 1950 sonrası Türk resminde, farklı yaklaşımlarda görülen nesne anlayışı ve sanatçıların nesneyi ele alış biçimleri ile sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Enstalasyon: Yerleştirme.

Minyatür: el yazması kitapların metinlerinin açıklanması için kitap sayfalarına yapılan resimdir.

Natürmort: Ölüdoğa

Nesne: Sanatçının, insan bilincinden ayrı olarak resimde kullandığı, düşünme, algılama, sezme ve tasarlama yoluyla kavranan dış dünyaya ait her türlü anlatım aracıdır.

Sanat: Resim sanatı.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Araştırma kaynak tarama modelindedir. Araştırmada; 1950 sonrası Türk resminde anlatım aracı olarak yer alan nesne, Batı sanat akımları, Cumhuriyet öncesi ve sonrası Türk resmiyle de bağlantı kurularak, farklı sanat yaklaşımlarındaki yeri ve önemine göre anlatılmaya çalışılacaktır.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, Batı ve Türk resim sanatına genel bir bakış sonucunda 1950 sonrası Türkiye'deki resim sanatı olarak belirlenmiştir.

Bu araştırmanın örnekleme, 1950 sonrası Türkiye'de resim sanatı içinde yer alan yaklaşımlardan nesne olarak belirlenmiştir.

2.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırma, kaynakların toplanması ve incelenen konu ile ilgili görüşlerin değerlendirilmesi sonucunda oluşturulmuştur.

Nesne; sanatçı-sanat izleyicisi ilişkisi açısından, Batı ve Türk resim sanatı açısından incelenmiş ve 1950'den sonra Türkiye'de sanat yaklaşımları ile bu yaklaşımlarda yer alan sanatçılar dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Bu veriler ışığında 1950 sonrası Türk resminde nesnenin yeri ve önemi, oluşum süreci içerisinde incelenmeye çalışılmıştır.

2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Taramalarda elde edilen verilerle; nesnenin tanımı, nesne-sanatçı, nesne sanat izleyicisi ilişkisi, Batı akımlarında nesne kullanımı, Türk resminde nesne ve 1950 ve sonrası Türk resminde yer alan yaklaşımlarda sanatçıların, nesne görüşlerini içeren kaynaklar incelendikten sonra senteze ulaşılmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Nesne

Öznenin dışında kalan, evrende belli bir ağırlığı, hacmi, rengi, maddesi olan; gözle, dokunmayla algılanabilen cansız varlıklar ve insana karşıt olarak, hareket, düşünce ve iradede yoksun olan her varlık nesnedir¹.

Genel olarak nesne; düşünme, algılama, sezme ve tasarlama aracılığıyla varolan ve varlığını gösteren herşeydir.

Varlıkların nesne olabilmesi için varlığı algılayan kişinin o varlık üzerinde belli bir düşünsel ya da somut işlevi gerçekleştirmesi gerekmektedir². Yani düşünsel anlamda kafasında var olması ya da görme, duyma, dokunma gibi duyumlarla algılaması gerekmektedir. Bunun nedeni; varolanların alanının insana nesne olanların alanından yani bizim bildiğimiz nesne alanından daha geniş olmasıdır.

Her insan, nesneyi ilgi alanlarına göre ele almakta ve tanımlamaktadır. Böylece birden çok nesne kavrayışı ortaya çıkmaktadır. Kimi bilimlerin ve sanat dallarının bile nesne kavrayışı değişebilmektedir. Fizik ve Kimya cansız varlıkları, Biyoloji canlı varlıkları nesne olarak ele almaktadır. Sanatta ise insan ve insanla ilişkisi olan herşey nesne olabilmektedir.

J. Paul Sartre, kişinin, kendisi için özne olurken bir başkası için nesne olduğunu savunmakta, Hegel ise kendisini de nesne olarak ortaya koymaktadır. Kendinin bilinci nasıl ki başka varlığı algılıyorsa, kendinin de o nesne tarafından algılandığına inanarak kendini nesneleştirmektedir. Kant'a göre nesne düşünülmüş bir şeydir³. Düşünme

¹ Türk Dil Kurumu, *Türkçe Sözlük*, Cilt 2 (Ankara: 1998), s. 1083.

² Hülya Yetişken, *Estetiğin ABC'si*, (İstanbul: Simavi Yayınları, 1991), s.19.

³ *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Cilt: 17, (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1997), s. 8606.

eyleminin sonucunda ortaya konan var edilen herşey nesnedir. Demokritos ve Aristoteles gibi düşünürler ise; “gözlemlendiğimiz her şeyin nesne olduğunu, evrenin de bu nesneler ve onların değişik biraraya gelişleriyle oluştuğunu savunmaktadır.”

Nesnelerin varlığı insan için yaşamsal bir gereksinimdir. İnsan, nesnelerin varlığı sayesinde dünyada etkin bir şekilde yaşamakta ve dünyayı etkileyip değiştirerek düşüncelerini zenginleştirmektedir⁴. İnsan nesneyi tanıdıkça onu değiştirme yoluna giderken kendisi de değişmektedir.

İnsan diğer varlıklardan farklı olarak çevresindekileri algılama ve onları anlamlandırma özelliğine sahiptir. Soyut olan düşünceyi somutlaştırmak ister. İnsan düşünceyi somutlaştırırken bazı nesnelerden faydalananarak anlatmak istediği soyut düşünceyi, nesnenin öz varlığı ile kurduğu bağdan yararlanarak gerçekleştirmektedir. Örneğin sertliği, katılığı, duygusuzluğu anlatırken; taş, demir, çelik gibi nesnelere bu duyguları yükleyerek düşüncesini somutlaştırabilmekte, psikolojik olarak insanla kurulan bağ sonucunda nesne, gerçek kimliğinden çıkarak farklı konuma gelebilmekte, farklı anlamlar taşıyabilmektedir.

Dünyada boşuna yaratılmış nesne yok gibidir. Boşuna yaratılmış gibi düşünülen nesneler bile bir anlam taşıyabilmektedir. Kişi ilk önce nesnelerin dünyadaki somut varlığını algılayıp daha sonra bunlara psikolojik dünyasında yer alan anlamları yükleyerek, çevresini böylece daha anlamlı kılmaya başlamaktadır.

3.1.1. Nesne - Sanatçı İlişkisi

Sanatın bütün dallarında sanatçılar eserlerinde kullandıkları nesneleri farklı yorumlamakta, düşüncelerine uyan teknik ve malzemelerle çalışmaktadır.

⁴ Roland Barthes, *Gösterge Bilimsel Serüven*, Çev.: Mehmet Rıfat, Sema Rıfat, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), s. 250-251.

Nesnelerin ya da herhangi bir görüntünün sanatçının yaratma eyleminde oynadığı rol oldukça önemlidir. Sanatçı eserini meydana getirirken nesneyle karşılaşması gerekmektedir. Karşılaşma bir görüntü, bir başka nesne ya da olayla olabileceği gibi, bir fikir ya da düşünce de olabilmektedir. Önemli olan karşılaşmanın niteliği, yoğunluğu ve sanatçıyla nesne arasında kurulan ilişkidir. Sanatçının yaptığı, nesnenin ya da varlığın içinde tümüyle kaybolmak, nesneyle özdeşleşmek, duygusallığa dayalı yoğun bir ilişki kurarak o nesnede yaşamak ve sonuçta bir emeğin ürünü olan yeni nesneler üretebilmektir.

Sanatçı ile nesne arasındaki ilişki kimi zaman ilk karşılaşma anında, kimi zaman da çalışma sürecinde gerçekleşmektedir. Çünkü yapıtın oluşturulması amacı ile kullanılan herhangi bir nesne ile sanatçı arasında ilk aşamada bir ilişki kurulamayabilir. Böyle bir durumda o nesne, sanatçının henüz kendi dünyasına aldığı bir nesne yani sanatçının nesnesi değildir. Bu durumun aşılması ve nesnenin sanatçının nesnesi olabilmesi, ancak çalışma sürecinde, nesnenin sanatçıda bir takım duygular oluşturması ve sanatçının nesneye özel bir anlam yüklemesiyle gerçekleşmektedir. Sanatçının nesneye anlam ve duygu yüklemesi ya da nesnede bir anlam bulması, varlığın gerçeğinin aşılması anlamına gelmektedir. Bu noktadan sonra nesne, sanatçı için yalnızca yapıtın oluşturulmasında bir çıkış noktası değil aynı zamanda yapıtın kendisi olmaktadır.

Sanat eserlerindeki nesnelerin sıradan oluşu, insanın yakın çevresinden edindiği izlenimlerden kaynaklanmaktadır. Sanatçı, sosyal yaşamda edindiği izlenimlerle, tanıdığı ve gözlemlediği birtakım nesneleri kendi kurguları içinde anlamlandırarak eserlerini oluşturmaktadır. eserlerinde anlatacağı konuya en uygun nesneleri seçmekte, bir nesnede duyumsadığı tadı, derin etkilenimini, sanat eserine dönüştürerek izleyicisine sunmaktadır.

Sanat eserleri biçim ve içerik olmak üzere iki varlık tabakasından oluşmaktadır. Biçim, sanatçının ortaya koyduğu eserin görünür kısmı. içerik ise anlatmak istediği anlatmaya çalıştığı, biçimin içinde gizli olandır. Biçim ve içeriğin nesne ile özdeşleşmesi, sanatçının duygu ve düşüncelerini aktarmasında aracı olmaktadır.

Nesne, tarih boyunca sanatçıları etkileyen ve anlatmak istediği düşünceyle; toplumsal sorunları irdelemek, sosyal yapıyı eleştirmek. izleyicide estetik bir haz uyandırarak geleceğe ışık tutmak için kullanılan yardımcı bir öge olmaktadır. Bu durumda nesne ile sanat eserlerinde görsel biçimlendirmenin yanı sıra bir anlatım aracı olarak da karşılaşılmaktadır.

3.1.2. Nesne - Sanat İzleyicisi İlişkisi

Günlük hayatta herhangi bir işlevi gerçekleştiren nesne tüm insanların nesnesi olarak görülürken, başka bir gün sanatçının nesnesi durumuna geçerek çok farklı anlamlarda bir gösterge, bir anlatım aracı olarak herhangi bir sanat eserinde yerini almaktadır.

Nesneler işlevlerinin dışında bir de anlam tabakasından oluşmaktadır. Bu durumda nesneler sanat eserine yerleştiğinde, insanın doğasında olan anlamlandırma eylemi, sanat izleyicisinde de harekete geçmektedir.

Sanat izleyicisi izlediği sanat eserinden ne kadar anlam çıkartırsa o kadar yüksek düzeyde estetik haz alabilmekte, böylece sanat eserinin en önemli işlevlerinden bir tanesi gerçekleşmiş olmaktadır.

İzleyici bir sanat eserini incelerken, onun öncelikle sanatçı tarafından var edilmiş somut varlığını algılamakta, daha sonra baktığı eserden bir anlam çıkartmaya çalışmaktadır. Anlam çıkartma sırasında eserde var olan nesnelerin, izleyiciye büyük bir kolaylık sağladığı ve ulaşması gereken yolda bir pusula görevi üstlendiği görülmektedir.

nesneler izleyicinin dünyasını genişletmekte, çevresini daha anlamlı görmesine, anlamlandırmasına yardımcı olmaktadır⁵. Bu durumda sanatçının işlediği, gerçek dünyada var olan nesne önemini yitirmekte, sanat eserindeki nesne düşünceden öteye gitmemektedir. Böylece sanat, kavramsal bilincin nesnesine dönüşmekte ve sanat eseri somut bir gerçek varlık ile anlam tabakasından oluşmaktadır.

Kimi sanat eserlerinde kullanılan nesneler aynı olmasına karşın her izleyicinin nesnelere farklı anlamlar yüklediği görülmektedir. Bu durum izleyicinin gelişmişlik düzeyine bağlı olduğu gibi, sanatçıların farklı duyumları yansıtmak istemesine, sanatçılar arasındaki üslup farklılıklarına ve akımlar arasındaki nesnenin ele alınış biçimlerine de bağlanabilir. Sanat eserindeki nesneler izleyiciye; sanatçının yaşadığı dönemin tarihini, toplumsal yapısını, kültürünü ve sosyal yapısını yansıtan araçlar olarak yol göstermektedir.

Genel olarak söylemek gerekirse sanat eserindeki nesne, izleyiciye sanat eserini çözümlemesinde ve deşifre etmesinde yardımcı olan bir araç olarak ortaya çıkmaktadır.

3.1.3. Resimde Nesne

Sürekli değişen ve devinim içerisinde bulunan bir evrende yaşamaktayız. Evrende tüm varlıklar zamanla değişmektedir. Canlı varlıkların doğup büyümesi, gelişip ölmesi gibi, evrendeki tüm nesneler de belli bir devinim içerisinde varlığını değiştirmektedir. Nesnelerin fiziksel olarak varlığını değiştirmesinin yanı sıra, insanın düşünce tarihinde de yer alarak anlamlarını ve işlevlerini değiştirmesi mümkündür⁶.

⁵ Nurdan Zeliha Ayık, "Yalnızlık Teması Üzerine Anlamlandırılmış Nesnelerin Resimsel Çözümlemesi," (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999), s. 23.

⁶ Arda Denkal, *Nesne ve Doğası*, (İstanbul: Göçebe Yayınları, 1998), s. 7.

Tarihin ilk çağlarında ilkel insanların mağara duvarlarına yaptıkları resimler, iletişim kurma ve doğaya üstün gelme çabasıyla kullanılmış, nesneler salt yararlılık bakımından ele alınmıştır. İnsanlar sosyalleşmeye, değişmeye ve gelişmeye başladıkça, yaşadıkları olayların ve nesnelerin etkisiyle resimden özel bir estetik tat duymaya başlamıştır.

Klasik, Hellenistik ve Roma sanatında insanoğlunun güzelliği araştırılmış ve resimlerde bu güzelliği ortaya çıkartacak nesneler kullanılmıştır. Konular bu dönemlerde daha çok din ve mitolojiden alınmış ve tanrıları simgileyen nesneler kullanılmıştır. Erken Hristiyanlık döneminde ise resim sanatı, Hristiyanlığın yayılması için araç olarak kullanılmış ve buna bağlı olarak Hristiyanlığı anlatan nesneler seçilerek simgeleştirilmiştir.

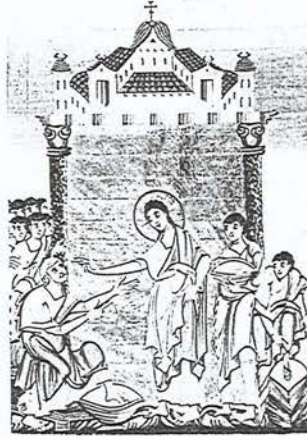
Dinsel konulu resimlerde ressamalar, simgesel anlamlar taşıyan nesnelerle gündelik nesneleri biraraya getirmişlerdir. Sanatçılar bu nesnelerin resimsel önemini fark etmelerinin hemen ardından, bu nesneleri dinsel kompozisyonun geri kalan kısmında, seyircinin ilgisini üzerine çekecek biçimde kullanmaya başlamışlardır.

Roman ve Gotik resim sanatında, sanatçılar resimlerinde bir nevi dini görevlerini yerine getirmekte, özgür bir sanat yaratısı olarak eserler ortaya koyamamaktadır. Bu dönemde kilisenin baskısı altında resimler yapılmakta, resimler, Hristiyanlığın kutsal saydığı, Hristiyanlığı anlatan nesnelerden oluşturulmaktadır. Kısaca resim sanatında nesne, figür ve mekan gibi kompozisyonun anlatımcı öğelerinden biridir.

Ortaçağ resimlerinde nesne, dinsel kişilerin yanında simgesel olarak görülmeye başlamakta ve kişilerin tanınmasını sağlamak için kullanılmaktadır. Ortaçağ'dan 16. yüzyıla kadar nesnelerin resmedilmesinin amacı, biçimden çok düşüncenin ifade edilmesidir. Simgeler

halinde sunulan nesneler resmedilen kişilere eşlik etmektedir. Simgeler düşünceleri dile getirirken, resimlerde perspektif ve gerçek bir mekan yoktur (Resim. 1). Gerektiğinde imgeler kişilerin yerine de geçebilmektedir. Ortaçağ sonu ve Rönesans'ın başında simgecilik doruğa ulaşmıştır.

Resim 1. Resimlenen "İsa Havarilerinin Ayaklarını Yıkıyor".



E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*. Çev.: Bahattin Cömert
(İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986), s. 121.

3.1.3.1. Rönesans ve Sonrası

14. ve 16. yüzyılda Rönesans'la başlayan bireyin özgürleşme hareketi, düşünce tarihinde olduğu gibi sanat alanında da görülmektedir. Rönesans'la birlikte birey artık kendini ortaya koyabilmektedir. Daha önceki dönemlerde dini bir görev olarak gördüğü sanatının altına imzasını atabilmektedir. Sanatçılar, konularını ve düşüncelerini aktarmasına yardımcı olacak nesneleri kendileri seçebilmektedir. Perspektifin uygulanması ve yüzeylere yapılan resimlerde üç boyutlu gerçek görünümün yansımaları ile nesneler gerçek görünümüne kavuşmaktadır (Resim. 2). Giderek Ortaçağ'ın katı kural ve şekilciliğinden uzaklaşan sanatçılar, kendi ferdi duygularını işleme serbestliği kazanmaktadır. Böylece konularda bir zenginleşme oluşmakta.

insan ve çevresiyle uyum sağlanmaktadır. İnsan figüründe olduğu gibi nesnenin de hacmi gözden kaçırılmamaktadır. “Ortaçağ’ın kutsal öbür dünyası yerine bu dünyanın gözlemine dayalı bir mekan dünyası ele alınmaktadır⁷.” Bunun yanında Rönesans sanatında renk; doğanın, maddenin nesnelerin bir özelliği, nesnelerin birinci niteliği, nesnelerin nesnelik şartı olarak kabul edilmektedir.

Resim 2. Ghirlandaio, “Meryem’in Doğuşu”.



E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*. Çev.: Bahattin Cömert
(İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986), s. 229.

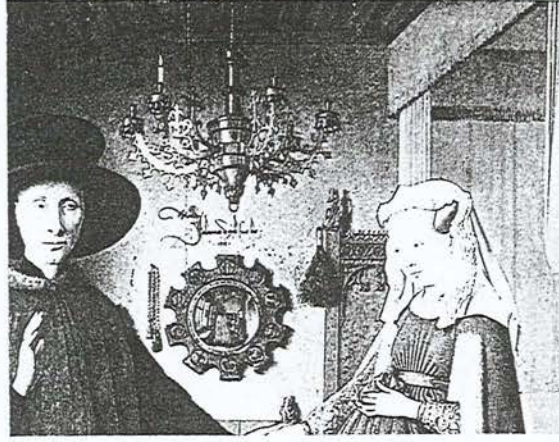
Rönesans döneminde yapılan resimlerde nesnenin yeri ve önemini anlamak için zengin tüccarların, ressamlara, dünyada güzel ve istenir olan her şeyi onların mülküne sokabilecek araçlar gözüyle baktıkları da unutulmamalıdır⁸.

Rönesans resminin olanaklarıyla birlikte kent-soylu insanın yaşamı, gösterişi, zenginliği, yaşama biçimi resimlere konu olmuştur. Resimlerde gözlenen nesneler; değerli kumaşlar, müzik aletleri, çeşitli meyveler, porselenler, cam ve kristal eşyalardır. Rönesansta nesnelerin en ince ayrıntısına kadar girilerek titiz bir incelikle işlendiği gözlenmektedir (Resim. 3).

⁷ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997), s.345.

⁸ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatı Tarihi*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), s. 166.

Resim 3. Jan Van Eyck, "Arnolfini'nin Evlenmesi (Detay)".



E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*. Çev.: Bahattin Cömert
(İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986), s. 181.

Rönesans'ın titiz işçiliği özellikle Kuzey sanatında kendini göstermektedir. İtalyan sanatının insan vücudunun güzelliğini gösterir biçimde gelişmesine karşın, Kuzey sanatı dış dünya nesnelerinin en ince ayrıntısına girerek, tüm güzelliklerini ortaya çıkarması yönünden gelişmiştir. Kuzeyli bir sanatçı olan Jan Van Eyck'in "Arnolfini'nin Evlenmesi" resminde nesneler en ince ayrıntısına kadar işlenmiş ve simgesel anlamlar yüklenmiştir (Resim.4). Eyck'in figürleri kimilerine kaba ve katı gelmekle birlikte, eski güzellik anlayışına meydan okumaktadır. Sanatçının, resminde kullandığı nesneler herhangi bir köşeyi resmediyormuş ve bir çırpıda yapılmış gibi görünmektedir. Yerde duran halı, düzensiz bir şekilde görülen terlik ve takunyalar, yatak, kanepeler ve üzerinde duran örtü ile yastıklar, pencere kenarında görülen meyveler, duvarda asılı tesbih ve oyma, tavandaki abajur gibi nesneler, bu kişilerin yaşamlarının önemli bir anını niteler şekilde biçimlendirilmiştir. Jan Van Eyck, Holbein, Dürer gibi birçok sanatçı, nesneleri hem Rönesans'ın getirdiği görsel olanaklar, hem de nesnelerin güzelliğini ve figür-içerik ilişkilerini amaçlayan kaygılarla öne çıkarmıştır⁹.

⁹ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Çev.: Bedrettin Cömert. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986), s. 178-179.

Resim 4. Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evlenmesi”.



E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*. Çev.: Bahattin Cömert
(İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986), s. 181.

Rönesans sonrası oluşan Barok sanatta, Rönesans'ın denge ve uyum konusunda eriştiği ölçüden çok, abartı ve hareketlilik hakimdir. Rönesans'ın kapalı kompozisyonu yerine Barok resimde görülen açık kompozisyonla birlikte, resme nesne görünümünün yarım veya bir kısmı girebilmektedir. Çiçek, meyve gibi nesnelerin belli bir düzende ele alındığı ölüdoğa resmi bu dönemde ortaya çıkmıştır. Sanatçılar nesneleri bütün görünümleriyle ortaya çıkarmak isteğiyle, hacimleri ve renkleri sadık bir şekilde resmetmekle yetinmemişlerdir. Sanatçılar, Francesko Zurbaran'ın “Natürmort”unda olduğu gibi nesnelerin hem iç hem dış, bütün özelliklerini görüntülemek, dekorların, yüzeylerin veya dokuların bütününe ortaya çıkarmak için çalışmışlardır (Resim. 5). Natürmort'ta kompozisyon üç kütleyle bölünmüş tabaklar ve üzerindeki meyveler bütünüyle algılanabilen nesneler halinde, tuval üzerinde yerlerini almıştır. Resimde renk ve biçimin gerçekliğinden şüphe edilmemektedir.

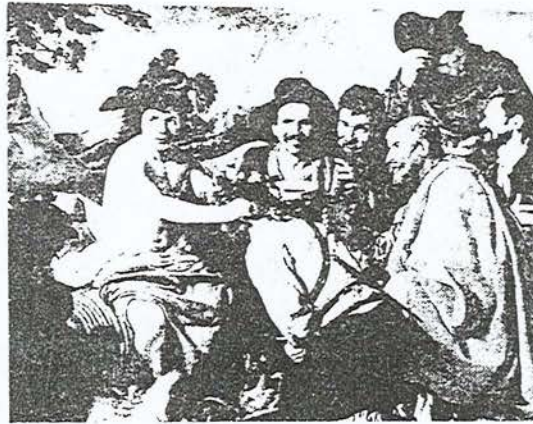
Resim 5. Francesko Zurbaran, "Natürmort".



Cahit Kınay, *Sanat Tarihi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), s. 95.

Barok dönem ressamlarından Diego Velazquez, resimlerinde "titreşik renkler içinde insanların ve nesnelerin kendisinde bıraktığı renk izlenimlerini yansıtarak, renkli bir toz gibi hava içerisinde eritmektedir¹⁰." Sanatçının "Baküs ve Ayyaşlar" tablosundaki figür ve nesneler arası geçişlerinde de bu anlayışı gözlenmektedir (Resim.6).

Resim 6. Diego Velazquez, "Baküs ve Ayyaşlar".



Suut Kemal Yetkin, *Barok Sanat* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1977), s. 78.

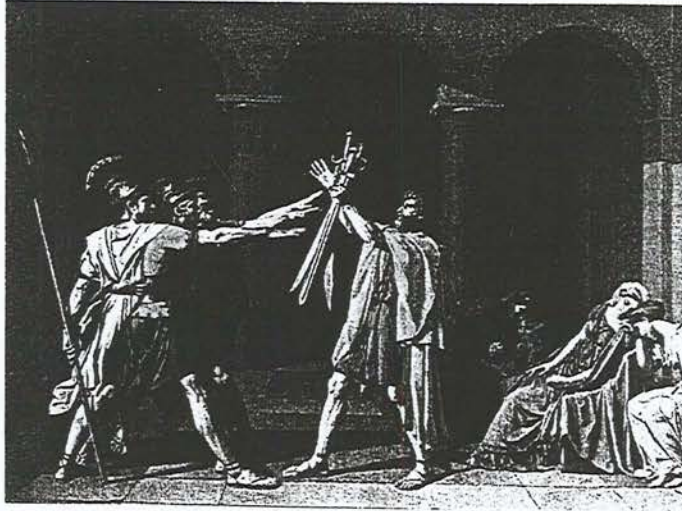
18. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde yapılan arkeolojik kazılar sonunda bulunan sanat eserlerine yeniden hayranlık duyulurken, Barok sanatın şatafatına karşı tepki olarak ortaya çıkan Klasizim'de, sanat

¹⁰ Zahir Güvemli, *Sanat Tarihi*, (İstanbul: Varlık Yayınları, 1982), s. 89.

hoşa gitmekten çok eğitmeli diye düşünülerek, eski Yunan ve Roma tarzı tekrar canlandırılmaktadır. sanat herkesçe anlaşılmalıdır, halk için yapılmalıdır görüşü egemenliğinde¹¹ ifadeci bir anlayışa sahip olmasıyla Jacques Louis David, dönemin sembol ismi haline gelmiştir. Sanatçı, “Horos Kardeşlerin Yemini” adlı tablosunda, tarihi bir konuyu işlemekte, buna göre nesneler de konuyu, olayı anlatıcı ve dönemi yansıtan nesneler olmaktadır (Resim. 7). Yer olarak Roma devrinin avlusu seçilirken, kullanılan nesneler Roma döneminin kılık kıyafetleri, miğferleri, mızrak ve babanın üç oğula uzattığı üç kılıçtır.

Neo klasik akıma bağlı ressamalar için önemli olan form ve çizgidir. Nesneler çizgisellikle aktarılmış olup ideal güzellik yansıtılmaya çalışılmıştır.

Resim 7. Jacques Louis David, “Horos Kardeşlerin Yemini”.



Cahit Kınay, *Sanat Tarihi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), s. 141.

3.1.3.2. Romantik Dönem

Sanatın, yaşamın sadık bir aynası olmaktan uzaklaştığı 18. yüzyılda, göz aldatmacası tüm Avrupa'ya yayılmaktadır¹². İki

¹¹ Özkan Eroğlu, *Resim Sanatı*, (İstanbul: Özsan Matbaacılık, 1997), s. 64.

¹² Francis Claudon, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev.: Özdemir İnci, İlhan Usmanbaş. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988), s. 35.

yüzyıl boyunca kullanılan nesneler hemen hemen aynıdır. Bu yüzyılda çiçek ve meyve resmi, kır yaşamına duyulan genel beğeniye boyun eğerek daha doğru olmaya başlamakta, düzenlemeler yalınlaşmaktadır. Böylece 18. yüzyılın son aşamasında doğan sanatçılar, kendilerini ve hayallerini özgürce ifade edebilmektedir. Eserler sanatçıların iç dünyasını yansıtmaktadır. Resimlerde ifadeyi güçlendirmek için nesneler çizgiden çok renk kitleleriyle ortaya koyulmaktadır.

Romantizm, plastik dile parçalanma getirmekte, resimde bitmişlik aranması ve çizgi niteliği bir yana bırakılmaktadır. Sanatçılar, doğanın kölesi bir öykünmeden kurtularak, arı sanat kavramının serbestçe belirttiği plastik arayışlara girmektedir. “Romantik ressamların çoğu Neo-Klasizm’in merkezi olan Roma’da, Antikite’ye ilgi duyarak resme başladıkları için Romantizm’in sınırlarını çizmek güçtür¹³.” Fakat Romantik resim, önceki yüzyılların sanat tutumlarına karşı, insan ve doğayı farklı biçimlerde kavramanın uygulanmasıdır. Bu farklı düşüncelerle Avrupa’ya egemen olan us mantığından vazgeçilmesi sonucunda: siyasal, toplumsal ve ekonomik yapının da değişmesiyle, köklü bir değişimin sağlandığı gözlenmektedir.

Romantizm’de, Descartes’in felsefesine bağlanan eski Varlıkçı, felsefe, durağan ve kesin kuralların geçerliklerini kaybedip, yaratıcı ve devrimci bir aşamaya gelinmesini sağlamıştır. Buna bağlı olarak Romantik sanatçılar, Baudelaire’in dediği gibi “Aynı zamanda hem özneyi, hem de nesneyi, sanatçının dışındaki dünyayı ve bizzat sanatçıyı kapsayan etkileyici bir büyü yaratabileceğini” bilmektedir. Romantizm’le Avrupa, daha önce düşünmediği karmaşık zengin ve hareketli yeni bir Avrupa keşfetmektedir. Ayrıca Romantizm her şeyi mümkün kılan ve sanatın gelişimini etkileyen kapılar açmaktadır¹⁴.

¹³ Eroğlu, a.g.e., 1997, s. 65.

¹⁴ Claudon, a.g.e., s. 56

Romantizm’de nesneleri kitle olarak değil bütün olarak görmek önem taşımaktadır. Önemli olan nesnenin yeni ya da güzel olması değil, eserin görkemi ve nesne tarafından yutulan sınırsızlıktır. Bu da William Turner’ın “Fırtınada Gemi” adlı tablosunda olduğu gibi, akıma egemen olan manzara resmi ile gözlenmektedir (Resim. 8). Sanatçının tabloda nesne olarak kullandığı teknenin görüntüsü çıkartılamazken, yalnız direğinde sallanan bayrak görünmektedir. Bu da renk katmanlarının üst üste vuruluşu ile elde edilmiş dev dalgaların arasında kalmış bir tekne izlenimi vermektedir. Fırtınada dalgalar oldukça azgın, ihtişamlı bir görüntüyle sunulmaktadır. Romantizm’deki manzara tarzı, sonsuz bir özel nesne alanı kapsamaktadır¹⁵.

Resim 8. William Turner, “Fırtınada Gemi”.



E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*. Çev.: Bahattin Cömert
(İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986), s. 393.

Romantizm’deki özgürlük ve nesnenin sınırsızlığı, felsefesinde de kendini göstermektedir. Romantik felsefede Kant aklı ele alırken, “insanın kendisi dışında hiçbir şey insanın özgür seçimi hakkında karar veremez” demektedir. İnsanı hiçbir şey yönetmemelidir. İnsanın saygınlığı, nesneleri onların kendi nesnel nitelikleri için istemenin usul özgürlüğüne ve koşulsuz zorunluluğa boyun eğmeye bağlıdır. Schopenhauer’a göre tasarım, “zihnin yarattığı gerçektir, istençtir. Eğer kendimize zaman, mekan, nesnelerin nedeni ya da sonu üzerine soru

¹⁵ Claudon, a.g.e., s.12.

sormayı bırakırsak, biçimin katıksız, özgün algısına ulaşabiliriz.” Bu görüşler doğrultusunda da Romantizm herşeyi mümkün kılan bir özgürlük alanı olarak değerlendirilebilir¹⁶.

3.1.3.3. Realizm

19. yüzyılın sosyal ve ekonomik meseleleri büyük değişimlere ve yeni anlayışlara yol açmaktadır. Yaşanan zaman ve mekan içerisinde duyularla algılanan, nesnel olarak anlatılmak istenmektedir. Resimlerde kullanılan nesnelerin, seçilen konu ve temalarla tam bir uyum içerisinde ve dış dünya nesnelerinin birebir yansıması olduğu gözlenmekte, titiz bir işçilikle tüm nesnelerin en ince ayrıntısına kadar girildiği görülmektedir. Tüm ressamalar nesnelerin betimlenmesiyle ilgilenmektedir.

Akademizm’e ve Romantizm’e karşı gelerek nesnel bir sanatı savunan Gustave Courbet, resimlerinde gerçekliği tuval üzerinde yeniden düzenlemek gerektiğine inanmaktadır¹⁷.

Jean François Millet de gerçekçi anlamda yapıtlar vererek köylü kesimini işlemiştir. Sanatçı, Realist görüşe uygun olarak, resimlerinde duygusallığa yer vermeden, gördüğünü aynen tuvale aktarmıştır. “Sap Toplayanlar” adlı tablosunda, köylü insanının tarlada çalışırkenki hallerini resimlemiştir (Resim. 9). Nesneler işlenen temaya uygun seçilmiş ve konunun deşifre edilmesi için yardımcı öge olarak kullanılmış, arka planda saman yığınları, at arabası, giysiler gerçeğe uygun bir şekilde resmedilmiştir.

¹⁶ Claudon, a.g.e., s. 21-22.

¹⁷ Cahit Kınay, *Sanat Tarihi*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), s. 173.

Resim 9. Jean François Millet, "Sap Toplayanlar".



Sanat Kitabı. ev.: Mine Haydaroğlu (İstanbul: Yem Yayınları, 1997), s. 316.

Gündelik hayatı ve somut insan yaşantısını konu alan Realizm, nesnel dünyayı tam bir gerçeklikle, doğada görölen varlıkların ve nesnelerin görüntüsünü bozmadan, birebir aktarmayı hedeflemiştir.

3.1.3.4. Empresyonistler

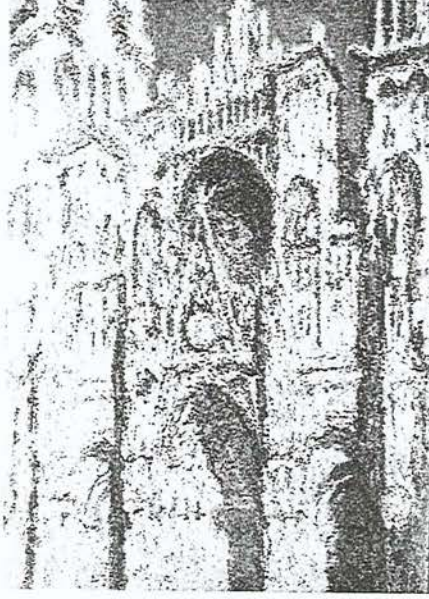
19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde varlığını gösteren Empresyonizm, Fransa'da başlayıp diğerkülkelerde de gelişmiştir.

Empresyonist sanatçılar, çoğu zaman nesneleri bilinen kurallara göre değil, kendi izlenimlerine göre resmetmeyi amaçlamışlardır. "Sanatçılar, ışığın değişik etkilerini yakalayarak tek tek fırça vuruşlarıyla, canlı ve doğaya yakın bir yorumla resimlerini oluşturmuşlardır"¹⁸. Empresyonist sanatçılar, nesneler dünyasında kendi başına var olan objeleri değil, ışığın belirlediği renkler ya da ışık tayfları görüp onları resmetmişlerdir. Dolayısıyla ışık resmin temel konusu olmuş ve ressamlar atölyeleri terk edip güneş ışığına çıkmaya başlamışlardır. "Empresyonizm'de renk nesnenin niteliği değil anlık görünüşüdür. Nesneler üzerinde sürekli değişen bir örtüdür. Böylece

¹⁸ Maurice Serullaz, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, ev.: Devrim Erbil, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991), s.15.

sürekli yeni değerler kazanmaktadır”¹⁹. Claude Monet ışığın anlık ve doğal değişimini yakalamak için “Rouver Katedrali”ni günün değişik saatlerinde defalarca resimlemiştir (Resim. 10-11).

Resim 10. Claude Monet, “Rouver Katedrali, Batı Bölümü Gün Işığında”.



Valérie Mettais, *Your Visit to Orsay* (Versailles: Art Lys, 1999), s. 78.

Resim 11. Claude Monet, “Rouver Katedrali, Sabah Işığında”.



Valérie Mettais, *Your Visit to Orsay* (Versailles: Art Lys, 1999), s. 78.

¹⁹ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, (İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1984), s.59.

Işık, resimde bir kompozisyon elemanı olduğu halde, Empresyonizm'de nesneleri resmetmek için ışığı resmetmenin gerekliliği ortaya çıkmıştır. Işık nesnelerin konturlarını eritmekte ve rengini sürekli değiştirmektedir.

“İnsan, nesneler dünyası içinde yaşamakta ve bunu objeler dünyası haline getirmektedir. Dolayısıyla nesneler bir duyumlar sentezidir ve duyumlar daima nesne diye adlandırılmaktadır”²⁰.

3.1.3.5. Empresyonistler

20. yüzyılın başlarında görülen Empresyonizm'de sanatın asıl amacı, sanatçının duygularını ve iç dünyasını, renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla ifade etmesidir. Bu duyguları daha güçlü yansıta-bilmek için sanatçılar, tasarımda denge ya da güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak biçim bozma yöntemini yaygınlıkla uygulama-mışlardır.

Empresyonizm ve Post-Empresyonizm'in renklerle ilgili görüşlerinden yararlanan Fovlar, nesnelerin gerçek renklerini düşünmeksizin kendilerince rengi en doygun halinde boyarken, Köprü grubu da Almanya'da dışavurumcu resimlerini yapmaktadır.

....Ernst Ludwing Krichner, Rottluf ve Erich Heckel gibi sanatçılardan oluşan grubun amacı; Avant-Garde Alman sanatçılarıyla, önceki sanatçıları akademik resme karşı direnmeye çağırmak, atılımcı ve yeni sanatçılar arasında bağ kurmak, Alman sanatında heyecan ve forma bağlı bir estetik kurmaya çalışmaktır. Yeni sanat geleceğe yönelik olmalıdır...²¹

Sanatçılar bu anlayışta figüratif bir anlatımı seçmişler, gerçek yaşamın karmaşık ve acı dolu duygularını yansıtmak istemişlerdir.

²⁰ Tunalı, a.g.e., s. 20.

²¹ Cahit Kınay, **Sanat Tarihi**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993). s.276.

L. Kirchner'in "Sanatçı ve Modeli" isimli tablosunda zıt renkler yanyana getirilerek, modelin ve nesnelerin (pipo, fırça, palet, bornoz, modelin oturduğu zemin) biçimlerini ortaya çıkarmaktan çok, yüzeylerin sanatçının içinden geldiği şekilde doldurularak boyandığı görülmektedir (Resim. 12).

Resim 12. L. Kirchner, "Sanatçı ve Modeli".

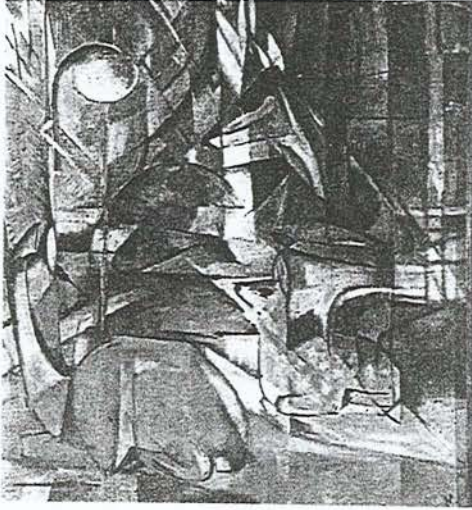


Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993), s. 37.

"W. Kandinsky sanatta formun önemli olmadığını, duyuların ifadesine öncelik tanımak gerektiğini, doğanın insanı değerlendirmek için değiştirilebileceğini savunmaktadır"²². Bu düşünceyle Der Blaue Reiter grubu sanatçıları, daha çok soyut anlatımı yeğlemişlerdir. Franz Marc doğaya tutkun olmasıyla doğa tasvirine (Resim. 13). August Macke ise toplumsal yaşamın değişik sahnelerini tasvire yönelmiştir (Resim. 14).

²² Nazan; Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993), s. 51.

Resim 13. Franz Marc,
"Ormanda Karacalar".



Resim 14. Agust Macke,
"Mavi Göl Kıyıları".



Cahit Kınay, *Sanat Tarihi*(Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,1993), s. 280.

Expresyonist anlayışta çalışan sanatçı için dış dünyayı olduğu gibi yansıtmak, özgün bir yaratma sayılmamaktadır. Sanatçı kendi iç dünyasında edindiği izlenimleri dış dünya nesneleriyle birleştirerek, özgün bir yaratmaya ulaşabilmektedir. "nesnelerle gerçek, derinlemesine ve içten şekillenmekte ve bunlara saf duyguların katılımı ile sanatsal senteze ulaşmaktadır"²³.

Expresyonizm'de önemli olan anlatılmak istenen konudur. Nesneler görüldüğü gibi değil, sanatçının gördüğü gibi aktarılmaktadır.

3.1.3.6. Kübizm

Nesnelerin parçalara ayrılması fikrinin ardında, Paul Cezanne'ın doğa biçimlerini geometrize etme düşüncesi vardır. Kübizm'de nesne, biçimini kaybederek geometrik bir düzenlemeyle yeniden oluşturulmaktadır.

²³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: II, (İstanbul: Yem Yayınları, 1997), s. 1074.

Rönesans'tan bu yana sanat, doğanın duyularla algılanan dış görünümünü yansıtmaktadır. "Kübist'lere göre nesnelerin değişmeyen yanı duyularla algılanamamakta, akılla kavranabilmektedir. Buna dayanarak Kübist'ler nesnelerin özünü, değişmeyen yanını vermek istemişlerdir"²⁴.

Kübizm'de önemli olan konu değil biçimdir. Kübist'ler, nesneleri geometrik biçimler halinde parçalayarak tekrar tuval üzerinde inşa etmişlerdir.

"Nesnelerin gerçek bir dökümüne, anatomik incelemesine giren ressamın resimlerinde, doğada görülen nesneleri değil, bunların kavramlarını, nesne kavramının kapsamı dışındaki, perspektif, uzam, ışık-gölge'yi silerek, nesne kavramından soyutlanamayacak olan hacim ve lokal rengi kullanarak, şekilleri, konturları inceleyerek parçalayıp, birkaç çizgi ile kesit halinde yeniden düzenlenmişlerdir"²⁵.

Geleneği reddetmeden her şeyi yeniden yaratmak isteyen Cezanne, ölüdoğayı model alarak ve tabloyu mimar gibi düzenleyerek nesneyi doğru tanımlamak istemiş ve dağınık olarak yerleştirmiştir. Nesneyi sonsuzluğunda resmetme isteğiyle ışık ve renk arasında tam bir özdeşlik sağlamıştır. Kurguya ağırlık veren Cezanne'in bakış açısına göre figür ve ölüdoğa aynı özelliğe sahiptir.

Kübizm, nesne olarak resim kavramına yol açmıştır. Figürden hareket edilen resimlerde bile nesneler dünyasının analizi yapılmaktadır.

Kübizm'in ilk dönemi olan ve 1908-1912 yılları arasında görülen Çözümsel Kübizm, Analitik Kübizm olarak da bilinmektedir. Analitik Kübizm'in çıkış kaynağı doğadır. Doğa bildiğimiz anlamda bütünsel bir varlık değildir. Kübist sanatçı doğayı parçalanmış olarak görmektedir. Parçaları belli bir düzen içerisinde belli bir bütünselliğe götürmek için çalışmaktadır. Nesnelerin anlık görüntüsünü yakalamak yerine birçok

²⁴ İpşiroğlu, a.g.e., s. 26.

²⁵ Bahattin Akay, Resim Sanatı, (Ankara: Doğu Matbaası, ?), s.89.

görüntüsünü vermek istemektedir. “Bu da nesnelerin birçok yönden perspektif görünümünü vermekle mümkün olabilmektedir. Böylece Analitik Kübizm’in çıkış noktası doğa ve doğa biçimleri olmaktadır²⁶.”

Pablo Picasso’nun “Masadaki Ekmek ve Meyve Tabakası” isimli eseri Analitik Kübizm aşamasının tüm ilk dönem özelliklerini taşımaktadır (Resim. 15). Eserde yer alan nesneler, masanın kenarıyla perde arasına sığdırılmaya çalışılmıştır. Ekmeğin kesik yanı masanın yarım dairesiyle uyumludur. Masada bir meyve tabağı, ters duran fincan, birkaç da meyve vardır. Eserde tüm nesneler sıradan olmasına rağmen, belli geometrik kurallar çerçevesinde ve birçok yönden nesnenin görüntüsünün yansıtılması açısından tam bir Analitik Kübizm özelliği taşımaktadır.

Resim 15. Pablo Picasso, “Masadaki Ekmek ve Meyve Tabakası”.



İngo F. Wolther, Picasso. Çev.: Ahu Antmen
(İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997), s. 36.

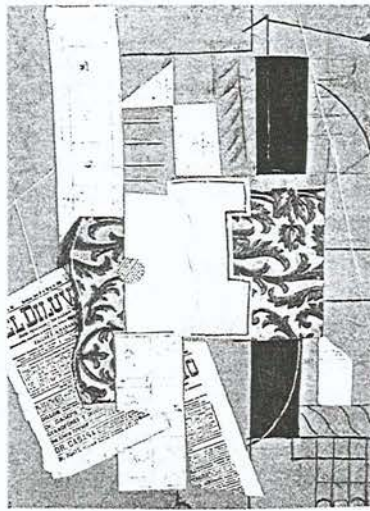
1912 yılına gelindiğinde Picasso’nun resme farklı malzemeler sokması ve kolaj tekniğini uygulamasıyla başlayan Bileşimsel Kübizm, yani Sentetik Kübizm devresi başlamaktadır. “Analitik Kübizm’in çıkış noktası doğa iken, Sentetik Kübizm’in kaynağı düşünsel, soyut.

²⁶ Tunalı, a.g.e., s. 170-172.

geometrik elemanlardır. Analitik Kübizm’de bütünden parçaya gidiş varken, Sentetik Kübizm’de parçadan bütüne gidiş gözlenmektedir”²⁷.

Picasso’nun “Gitar” isimli eserinde, duvar kağıdı ve gazete parçaları ile çeşitli, renkli kağıtlar tuvale yapıştırılarak kullanılmıştır (Resim. 16). Bunların üzerini karakalem ve suluboya ile renklendiren sanatçı, soyut geometrik biçimlerden oluşan “Gitar” resmini, düşünce-den yola çıkarak ve kolaj tekniğinden yararlanarak oluşturmuştur.

Resim 16. Pablo Picasso, “Gitar”.



İngo F. Wolther, **Picasso**. Çev.: Ahu Anımen
(İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997), s. 41.

20. yüzyılda resim dilini yeniden ele almaya yönelik akımların içinde; Batı düşüncesine Descartes’la gelen akılcılığın, geleneksel değerleri yeniden yapılandırması gibi, Kübizm’le Batı sanatı yeniden yapılanmaktadır. Kübizm’in felsefesine inildiğinde Kant ve Fichte’nin görüşleriyle karşılaşmaktadır. Onlar dünyayı insan varlığının bir tasarısı olarak görmektedir. Kübist’lerin de sanatlarında verdikleri dünya böyle bir tasarıdır. “Çevremizde yer alan nesneler birer görünümdür, gerçek olan, bunların idea’sıdır” diyen Platon’un idealar öğretisi de Kübizm’le örtüşmektedir²⁸.

²⁷ Tunalı, a.g.e., s. 172.

²⁸ Tunalı, a.g.e., s. 174.

Aklın eleme, çözümleme ve birleşim etkinliğinin ürünü olan Kübist yapıtlar, 20. yüzyılın başında, doğanın dış görünümünü verme kaygısından kurtularak sanatta ilk örneklerini vermiştir. “Kübizm’le sanat doğanın boyunduruğundan kurtularak özerkliğe kavuşup kendine özgü bir varlık niteliği kazanmaya başlamıştır”²⁹.

3.1.3.7. Soyut ve Soyutlama

Kübist ressamların doğayı ve nesneleri geometrik biçim-lerde algılamaya başlayıp parçalamaları, Soyut sanata kaynaklık etmektedir. Kübizm’de nesnelerin geometrik parçalanması Soyut sanatta bütün dış gerçeklerle bağların kopması şeklinde kendini göstermektedir.

Soyut sanat bütün dış gerçekleri reddeden, yalnız yalın renk ve formlarla estetik duygular, heyecanlar uyandırmayı amaçlayan bir sanattır. Zihinsel bir olaydır ve doğanın taklidi dışındadır³⁰.

Abstre sanat olarak da bilinen Soyut sanat renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik imgelerle oluşturulan düzenlemelerdir.

Soyut sanat düş gücüyle ya da doğadaki bir nesnenin biçiminin arıtılmasıyla elde edilebilir. Arıtılan biçimle oluşan imge nesneyi çağrıştırabileceği için Soyutlama olarak tanımlanması daha doğrudur. “Resim sanatı ile ilgili Soyutlama terimi altında, ressamın gerçek nesne, figür ve doğa görüntülerine ait biçimleri, çağına ve kişiliğine özgü bir görüşle resimsel biçimlere dönüştürmesi anlaşılmaktadır”³¹.

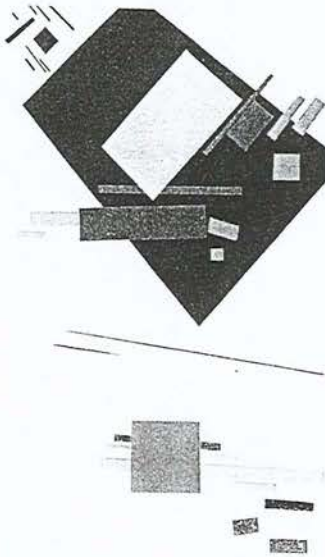
²⁹ İpşiroğlu, a.g.e., s.30.

³⁰ Kınay, a.g.e., s.266.

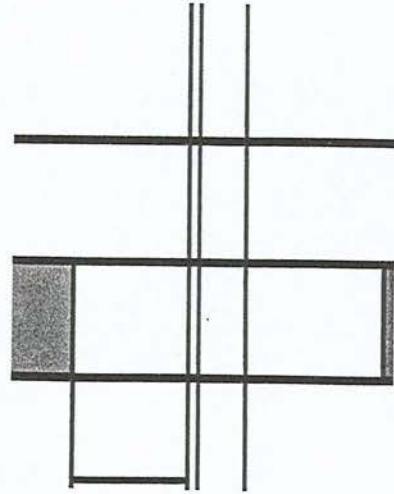
³¹ Nurullah Berk ve Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, (İstanbul: Tıglat Basımevi, 1981), s. 224.

20. yüzyılın başlarında W. Kandisky'nin çalışmalarıyla yönelmeye başlayan Soyut sanat, doğanın ve nesnelerin ifadesi ya da taklidi değil, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle oluşturduğu doğa ve nesnelerle ilgili olmayan bir ifade tarzıdır. Bu ifade önce doğanın deformasyonu olan Analitik Kübizm'e sonra da Sentetik Kübizm ile kurgusal bir sanata ulaşmaktadır. Daha sonra yapısal bir düzen içindeki sanat yapısı doğa nesneleriyle ilgisi olmayan figür dışı - Non Figüratif - bir düzene dönüşmektedir. Resim doğanın ve nesneler dünyasının bir parçası değil K. Malevich'in resimlerinde (Resim. 17) ya da Piet Mondrian'ın resimlerinde (Resim. 18) yaptığı gibi renk ve çizgilerin matematik düzeninden veya W. Kandinsky'nin resimlerinde yarattığı renk ve biçim düzeninden oluşmaktadır (Resim. 19). Non Figüratif resim; salt geometrik-Konstruktiv ya da sadece renk ve biçime dayalı bir anlayış olarak iki kolda gelişmektedir³².

Resim 17. K. Malevich,
"Suprematizm".



Resim 18. Piet Mondrian, "Beyaz Kırmızı ve Mavili Kompozisyon"



Sanat Kitabı. Çev. Mine Haydaroğlu (İstanbul: Yem Yayınları, 1997), s. 294.

Nazan ve Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993), s. 54.

³² Tunalı, a.g.e., s. 176.

Resim 19. W. Kandinsky, "Kompozisyon IV".

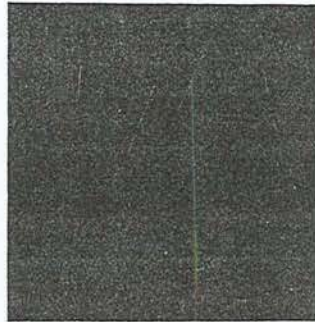


Nazan ve Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*
(İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993), s. 51.

İster renk ve biçime dayalı olsun, ister salt geometrik olsun, resimlerde gerçek birer nesne ya da varlık tanınmadan, sanatsal bir gerçeklik yaratılmaktadır. W. Kandinsky'nin resimlerinde renk ve biçim düzeni, Mondrian ve Malavich'de ise renk ve çizgilerin matematik düzeni gündemde olup nesneler doğanın dış görünümünden kurtulmaktadır.

Malevich'in "Beyaz Fon Üstünde Siyah Dörtgen" (Resim. 20) ve "Beyaz Fon Üstünde Beyaz Dörtgen" adlı yapıtları resim sanatında figüratif olan her şeyin bir tarafa itilmesinin göstergesidir. Kurgular tamamen geometrik ve arıdır. Doğada var olan herhangi bir figür ya da nesneyi çağırıştırır³³.

Resim 20. K. Malevich, "Beyaz Üzerine Siyah Kare".



Nazan ve Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim* (İst.: Remzi Kitabevi, 1993), s. 51.

³³ İhsan Turgut, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, (İstanbul: Görsel Yayınları, 1981), s. 662.

Nesne ve figürden arındırarak, resmi mimari bir yapı gibi gören Malevich, Soyut sanatın bir üst aşamasına ulaşmış ve bu anlayışla resimlerini oluşturmaya başlamıştır. Bu anlayış 1912 yıllarında Suprematizm, yani resmin yabancı cisimlerden arındırılması olarak gündeme gelirken, Pürizm, arıtmacılık olarak ta nitelenmektedir.

Suprematizm, salt geometrik sanat ilkeleriyle çağdaş düşünce ve sanata yön veren öncü bir harekettir. Bu anlayışta, nesneler dünyası sanat için değerini yitirmekte ve içeriksizlik ortaya çıkmaktadır. Suprematizm'in bu içeriksiz dünyası nesnesizlik diye de tanımlanabilmektedir. Süprematizm'le doğadan, nesnelerden ve bunların dış gerçekliğinden uzaklaşılarak duyularla algılanan, nesneler dünyasının üstünde bir dünyaya yönelme görülmektedir. Nesneler dünyası ve nesne ifade aracı olarak kullanılmamaktadır. Resimde nesne ile ilgili şeyler düşündürmemekte, nesne belli bir şeyi anlatmamaktadır. Böylece "sanatın içeriği, sanatın kendisidir" ilkesine ulaşmaktadır. Soyut sanat nesnenin anlamına yöneliktir. Soyut sanatta görünür kılınacak şey, duyularla kavranan nesneler değil, onların anlamı ve soyut düşünsel varlığıdır. Biçimin arandığı yer artık nesneler dünyası değil, insanın iç dünyasıdır³⁴.

Soyut sanat insanın iç dünyasına yönelirken felsefede de karşılığını bulmaktadır.

Görsel sanatlarda Soyut her ne kadar psikoloji ve felsefenin kavram ve varsayımlarının ötesinde geniş bir kapsamda var olsa da Platon'un nesne görüşü Soyut sanatta yerini almaktadır³⁵. Platon'un idealar dünyasında varlığın görsel nitelikleri; örneğin renk, nesneden bağımsız var olabilmektedir. Buna bağlı olarak Soyut sanatçıların çoğu, anlatımlarında renk, çizgi, mekan gibi görsel nitelikleri, nesnenin

³⁴ Tunalı, a.g.e., s. 129.

³⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: II, s. 1689.

maddi ve çağrışımsal varlığından bağımsız olarak ortaya koyma amacı gütmüşlerdir.

3.1.3.8. Dada Hareketi ve Sürrealizm

Dada, savaş ve savaş sonrası yaşanan bunalımla 1916'da Zürih'te başlayarak, kısa sürede Avrupa'ya yayılan ve köklü değerler bunalımının bir sonucu olarak, kendinden sonra oluşacak birçok akım üzerinde etkisi olan, yıkıcı sanat ve aynı zamanda düşünce akımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

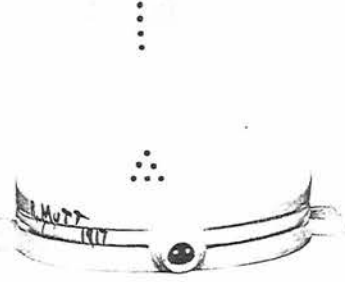
Dada, her şeyin anlamsızlığını ve gereksizliğini, vazgeçmişliği ve hiçliği vurgulamaktadır. Dada hareketi kendinden önceki akımlarla tam bir kopuşu belirlemektedir. Her türlü yeni estetiğe karşı çıkması yanında, nesneleri veya sanat eserlerini saptırmaktadır. Örneğin Leonardo da Vinci'nin ünlü Mona Lisa'sı karşımıza bıyıklı bir şekilde çıkabilmekte ya da herhangi bir eserin röprodüksiyonu rastgele parçalanıp, kolaj tekniğinden yararlanılarak yapıştırılabilmektedir. Böylece sanatçılar burjuva toplumunda kök salmış olan değişmez değerleri yıkmak, müzeleri sanat tapınağı olarak görenleri sarsmak istemişlerdir.

Sanatçılar Dada hareketiyle sarsılmaz sanılan değerleri, sahte otoriteleri, kokuşmuş kurumları gülünç düşürerek halkın gözünü açmak ve halkı bilinçlendirmek istemişlerdir³⁶.

Dadacı'lar dünyasal şeylerin önemsizliğini görerek, hayatın sınırlayışlarını aşabilmek için, hangi düzenle olursa olsun geleneksel buyrukları çiğnemek istemişlerdir. Dadacı'ların tümü gibi Marcel Duchamp'da yöntem ve üslup geliştirmek yerine, seçilen hazır nesnelere farklı anlamlar kazandırmaya çalışmıştır (Resim. 21).

³⁶ İpşiroğlu, a.g.e., s. 97.

Resim 21. Marcel Duchamp, "Çeşme".



Michel Ragon, *Modern Sanat*. Çev.: Vivet Kanetti
(İstanbul: Cem Yayınevi, 1987), s. 181.

Dada hareketinde her türlü nesneden yararlanıldığı ve bunların belli bir tekniğe bağlı kalınmadan montaj, fotomontaj, asamblaj, kolaj gibi tekniklerle ve hatta seri üretim nesnelerinin bizzat alınıp sanat eseri olarak sergilenmesiyle görülmektedir.

"Savaşın yarattığı akıl dışı olaylar, sanatçıları gülünç ve anlamsız olanın peşinde sürüklemiş, mantık ortadan kaldırılarak bilinçaltı özgür kılınmıştır"³⁷. Otomatizm yani bilinçaltının serbest kılınmasıyla imge ve çağrışımların ortaya çıkmasını bilinçli olarak ilk Dadacı'lar kullanmıştır.

Dada'nın 1922'de dağıldığı ve kendinden sonra gelen Sürrealist'lere kaynaklık ettiği gözlenmektedir. Hatta Andre Breton gibi birçok Dadaist sanatçı Sürrealizm'i benimsemiştir. Sürrealizm, Dadaist'lerin tersine kurallarını sanat alanına dayatmakta ve Rönesans ustalığına varan bir ustalık sergilemektedir. Sürrealizm tümüyle psikolojik bir olay olmasına karşı Dada, sanatı inkar eden niteliğiyle, tümüyle negatif, yıkıcı bir sanat anlayışı ve uygulamasıdır. "Sürrealizm, Dadacı'ların nihilist tavrına karşı olumlu yönde yaratıcılığı savunmaktadır"³⁸.

³⁷ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: II, s. 418.

³⁸ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: II, s. 670.

Resim 22. Giorgio De Chirico,
"Felsefe'nin Zaferi".



Cahit Kınay, *Sanat Tarihi*
(Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,
1993), s. 287.

Resim 23. Salvador Dali, "Mae West'in
Yüzü Gerçeküstücü Bir Daireye
Dönüştürülebilir".



Gilles Néret, *Dali*. Çev.: Ahu Antmen
(İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997),
s. 41.

3.1.3.9. 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Nesneye Bakış

Klasik resimde nesne kendi öz varlığını anlatırken, insanlığa bağlı bir gerçeklik olarak vardır. Nesneler, Kübizm'deki boşluğun çözümlenmesinde bağımsız ve olağanüstü bir yer tutmaktadır. Soyutlama'da nesne parçalanırken, Dada ve Sürrealizm nesnenin yeniden canlılık kazanmasına olanak vermektedir⁴⁰. 1950'den sonra İngiltere'de başladığı bilinen, daha sonra Avrupa'da ve özellikle Amerika'da yayılan Pop sanat, nesneyi imgesiyle bütünleşmiş olarak tekrar ele almaktadır.

Pop sanat tüketim yaşamına giren her şeyi sanat olarak niteleyen endüstri toplumunun yarattığı, yeni gençliğin kültürü ve sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır.

⁴⁰ Berk; Turani, a.g.e., s. 166.

Amerika'lı Robert Rauschenberg, T. Wesselmann, Claes Oldenburg, Richard Hamilton gibi sanatçılar kendi toplumlarının çelişkilerini, bunalımlarını, endüstri uygarlığının mekanik kitle ilişkilerini yansıtmaya çalışmışlardır⁴¹.

Oldenburg çeşitli gereçlerden yararlanarak, tüketim ekonomisine ait nesneleri kendine konu olarak seçmiştir. Sanatçı dev daktilo makineleri, hamburgerler, banyo küvetleri gibi nesneleri; tahta, kumaş ve plastik gibi çeşitli nesneler kullanarak çalışmalarını gerçekleştirmiştir (Resim 24).

Resim 24. Claes Oldenburg, "Dev Hamburger".



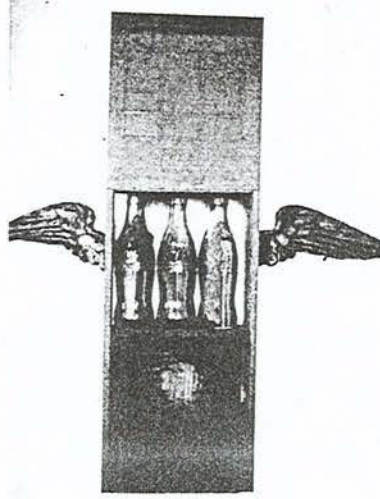
Sanat Kitabı. Çev.: Mine Haydaroğlu (İstanbul: Yem Yayınları, 1997), s. 342.

Rauschenberg ise; çeşitli gereç ve tekniklerle çevremizdeki gerçeklerden parçalar alarak sembolik montajlar yapmıştır. Ayakkabılar, aynalar, yatak ve yorganlar, kravatlar vb. gereçleri yan yana getirerek kullanmıştır⁴² (Resim 25).

⁴¹ Şerife Özudoğlu, **Sanat Tarihi**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, 1993), s. 101.

⁴² Özudoğlu, a.g.e., s. 102.

Resim 25. Robert Rauschenberg, "Coca Cola Plan".



Zahir Büyükişleyen ve Kaya Özsezgin, *Sanat Eserlerini İnceleme*
(Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, 1993), s. 142.

Pop sanatla, tüketim kavramının iç içe geçtiği ve birlikte kullanıldığı görülmektedir. Tüketim mantığı Klasik resme yüklenmiş yücelik olgusunu ortadan kaldırmıştır. Nesne, özün ya da anlamın belirlediği imge üstünden daha farklı bir yere sahip değildir.

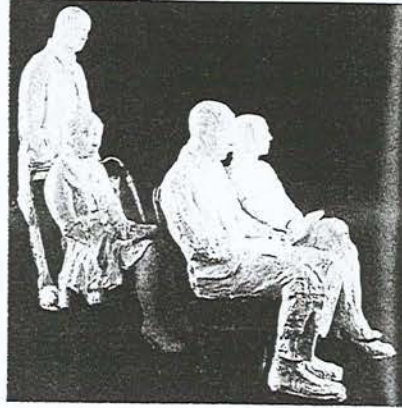
Pop sanatla sanatçının protestosu başlamakta ve Yeni Gerçekçilik'le etkili olmaktadır. Yeni Gerçekçiler, durmadan değişen modern dünyanın, modern doğanın şehircilik sorunlarını da etkilediğini, endüstri ve reklamın, kentlerin tüm görünüşünü değiştirdiğini, sürekli olarak yeni araştırmalarla birlikte, yeni nesneler, yeni eşyalar yaratmakta olduğunu vurgulamışlardır. Yeni Gerçekçiler, bu modern dünyayı, tıpkı bir tablo gibi görmüş ve bu büyük yapıtın her parçasını değişik yönleriyle göstermek istemişlerdir⁴³.

Herkes bu düşünceyi farklı yorumlamış kendine göre bir şeyler yapmıştır. Tinguely makinaları, Deschap bez rölyefleri, Cristo ambalajları, Ratella sinema afişlerini, Cesare preslenmiş otomobilleri ele alırken Claes Oldenburg, Edward Keinhoiz, George Segal, Cristo ve diğerlerinin montaj, asamblaj ve heppeningleri ile bu modern doğa

⁴³ Zahir Büyükişleyen, Kaya Özsezgin, *Sanat Eseri İncelemesi*, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, 1993), s. 143.

manzalarının çok değişik görüntülerini oluşturmuştur. Düşünce daha çok çağdaş dünyanın çeşitli gereçlerine karşı, bireysel yönlü bir protestodur (Resim 26).

Resim 26. George Segal, "Otobüs Yolcuları".



Sanat Kitabı. Çev.: Mine Haydaroğlu (İstanbul: Yem Yayınları, 1997), s. 422.

1960'lı yıllarda Amerika'da ortaya çıkan bir başka sanat anlayışı da Minimal sanat olarak bilinmektedir. Soyut sanatın varmış olduğu en uç nokta olarak görülen Minimal sanatla birlikte, nesnenin olabildiğince az çizgi ve renk kullanımı ile geometrik formlara dönüştürülme eğilimi, nesneyi yalın bir maddeselliğe götürmüştür. Minimal sanat temel bir nesne aracılığıyla, seyirci ve onu çevreleyen mekan arasında yeni bir ilişki başlatmayı amaçlamıştır. Robert Morris'in çok basit küpleri ve Donald Judd'un duvar rafları Minimal sanatın en yalın örnekleridir (Resim. 27).

Minimal sanata tepki gibi yorumlanan Hiperrealizm, 1960-1970'lerde özellikle Amerika'da yayılan bir akımdır. Hiperrealist'ler, figüratif gerçekliğe fotoğrafik bir anlayışla yaklaşmaktadır. Bu nedenle Fotogerçekçilik olarak da bilinen akımın konularında bir bütünlük görülmektedir. Endüstri ürünlerinden soyut ve düşünselliğe kadar tüm konularda, sanatçının sanatsal anlayışındaki fotoğrafik doğruluk ve nesnel görecelilik esas alınmaktadır⁴⁴.

⁴⁴ Kazım Artut, Sanat Eğitimi Kavramları ve Yöntem, (Ankara: Anı Yayıncılık, 2001), s. 67.

Resim 27. Donald Julda, "İsimsiz".

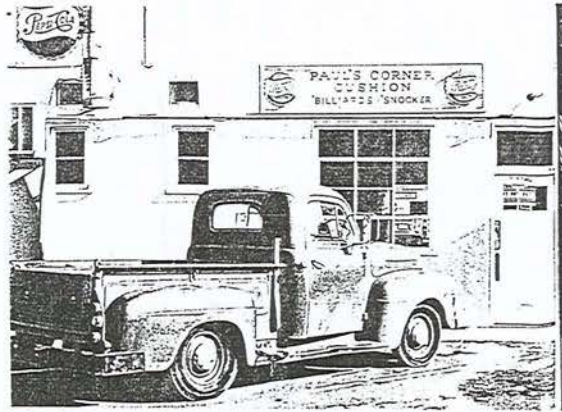


Sanat Kitabı. Çev.: Mine Haydaroğlu (İstanbul: Yem Yayınları, 1997), s. 240.

Hiperrealizm, insanın çevresindeki tüm dünyayı farklı bir yorumla sunmakta ve büyük bir hızla insanı nesneleştiren tüketim ekonomisini en gerçek görünümüleriyle yansıtmaktadır.

Ralph Goings'ın "Paul'un Köşesi" isimli eseri fotoğrafik doğruluğu olan ve tüketim ekonomisini yansıtan, Pepsi Cola afişlerinin de sergilendiği Hiperrealist bir örnek olarak görülmektedir (Resim. 28).

Resim 28. Ralph Goings, "Paul'un Köşesi".



"Hiperrealizm" Sanat Dünyamız Sayı: 59 (Bahar 1995), s. 74.

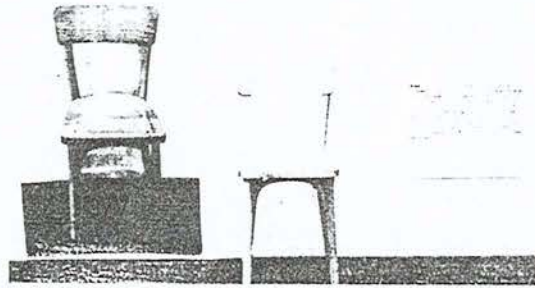
1960'lı yıllarda birlikte, tüm Batı'da ve Batılı'laşan ülkelerde görülen Kavramsal sanat, 20. yüzyıla damgasını vurmuştur. Kavramsal

sanat; Gösteri sanatı, Vücut sanatı, Çevresel sanat, Yeryüzü sanatı, Yoksul sanat, Süreç sanatı, Video sanatı, Nesne sonrası sanat, Nesnesiz sanat gibi yaklaşımları da kapsamaktadır. Bu anlayışta, kullanılan malzemeler değil, kavramlar ve düşünceler sanat eseri olarak algılanmaktadır.

Kavramsal sanat, sanat nesnesini terk ederek sanatsal üretimin düşünce yönüyle ilgilenirken, sanatın düşünsel bir süreç olduğunu da vurgulamaya çalışmaktadır.

Joseph Kosuth 1967 yılında gerçekleştirdiği “Bir ve Üç Sandalye” adlı çalışmasında bir sandalye’nin; kendisini, duvara asılı bir fotoğrafını ve yine duvara asılı sözlük anlamını biraraya getirerek sergilemiştir (Resim. 29). Sanatçı bu uygulamayla sanatta iletilen anlam ve imgelerin hiçbir şekilde yalnızca görsel algıya bağımlı olmadığını, sandalye nesnesi hakkında okunan bir açıklamanın da, o nesneyi tanıtabileceğini ve o nesneyi tanıtabilecek birçok yöntemin olduğunu göstermek istemiştir.

Resim 29. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”.



Zahir Büyükişleyen ve Kaya Özsezgin, Sanat Eserlerini İnceleme
(Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, 1993), s. 158.

Genel olarak yapıtlarda nesneler plastik kaygılardan ve biçimsel anlamdan çok uzaktır. Kavramsal sanatta nesnenin görüntüsü önemli olmamakla birlikte anlatım aracı olarak nesne, düşünsel yöne kaymaktadır. Sanat kendi kendinin düşünce nesnesi durumuna gelmektedir.

3.2. Türk Resminde Nesne

3.2.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Resminde Nesne

Türk resim sanatı Osmanlı döneminin sonlarına kadar, Minyatür resmiyle gelişme göstermiştir. Minyatürlerde ışık-gölge, perspektif kullanılmamakta, anlatım aracı olarak görülen nesneler üst üste istiflenmekte, nesneler gerçek görünümlerinin yakalanmasından çok, doğadan soyutlanmakta ve gerçek renkler kullanılmayabilmektedir (Resim. 30). 18. yüzyılın sonuna doğru matbaanın kurulmasıyla Minyatür resminden kopularak, yerine Batı etkileriyle duvar resimleri geçmiştir. İç mekanda uygulanan bu resimler, manzara ve natürmortlarla gelişmiştir (Resim. 31). Duvar resimlerinde kullanılan nesneler: çiçekler, saksılar, meyveler, sepetler, manzara resmine bağlı olarak da; tekneler, mimari öğeler ve ağaçlardır. Duvar resimlerinin ardından Türk tuval resmi, Batı'ya gönderilen ressam ve okullara resim derslerinin koyulmasıyla gelişmiştir.

Resim 30. Nakkaş Levni, "III. Ahmet Sürnamesi Minyatüründen".



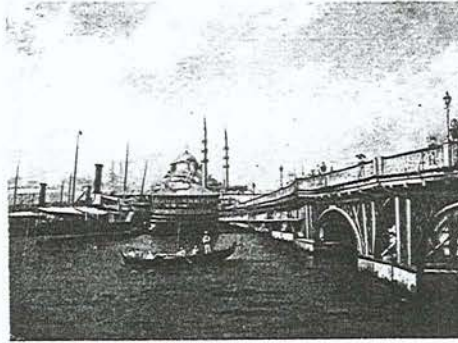
Resim 31. “Adatepe’de Bir Konakta Duvar Resmi”.



Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s. 43.

Mühendishane-i Berr-i Humayun’a resim derslerinin konulmasıyla 1860’da Batı’ya gönderilen ilk asker ressamı 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl ortalarına kadar etkisini göstermiştir. Asker ressamıların çalışmaları hepsi birbirine benzeyen manzara tarzında oluşan resimlerdir (Resim 32). Resimlerde doğaya bağlı olarak işlenen nesnelerin en ince ayrıntısına kadar girilmiş, teknik olarak kesin çizgili perspektifli biçimlendirmeden yararlanılmıştır.

Resim 32. Mustafa Nuri Paşa, “Galata Köprüsü”.



Seyfi Başkan, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye’de Resim* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1997), s. 51.

Osmanlı tarihinde 1908’de II. Meşrutiyet’in ilanı ile, resim sanatının gelişimi önem kazanmıştır. Bu dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi

kurularak ilk ressamı yetiştirilmeye başlanmıştır. Aynı dönemde Kız Sanayi-i Nefise Mektebi’de açılmıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi’nden 1910’da yurt dışına gönderilen sanatçılar, I. Dünya Savaşı başlayınca 1914’de yurda dönerek yeni bir sanat anlayışı getirmişlerdir. İzlenimci kuşak ya da Çallı kuşağı olarak da bilinen bu grubun üyeleri, Batı’nın izlenimci tarzından etkilenecek ışığın renk üzerindeki etkisini yakalamaya çalışmışlardır. Sanatçıların: duygu ve yorumlarını resimlerine katmaları ve kendilerinden önceki kuşağın kesin çizgili perspektifi ile ayrıntıcı resmine karşı, doğanın ve nesnelerin ayrıntılarına önem vermeden, rahat çizgiler ve geniş fırça vuruşlarıyla çalışmaları, bu dönemin önemli gelişmelerindendir (Resim.33).

Resim 33. Hikmet Onat, “Manzara”.



Seyfi Başkan, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye’de Resim
(Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1997), s. 51.

3.2.2. Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Nesne

Cumhuriyet dönemi ve sonrası, grup etkinliklerinin görüldüğü bir dönem olmuştur.

1914 kuşağı olarak bilinen ve onların öğrencilerinden oluşan bir grup “Yeni Resim Cemiyeti”ni kurmuş fakat, bu cemiyeti oluşturan sanatçıların sanatı geliştirmek adına ne yapacaklarını bilmemelerinden dolayı ömrü uzun sürmemiştir.

Bu dönemde, Yeni Resim Cemiyeti üyelerinin de aralarında bulunduğu, bakanlığın açmış olduğu yarışmalarla Avrupa'ya sanatçı yetiştirmek ve eğitim almak için öğrenciler gönderilmiştir. 1928 yılında yurda dönen bu sanatçılar "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adı altında toplanmıştır. Başta Paris olmak üzere Avrupa'nın bir çok kentinde farklı atölyelerden aldıkları derslerle; Avrupa'da görülen Realizm, Expresyonizm, Kübizm, Fovizm, Konstrüktivizm gibi akımları Türkiye'ye taşımışlardır. Ürettikleri yapıtlar; figüratif, portre, peyzaj ve natürmort anlayışlarıyla çeşitlenmiştir. Her sanatçının bireysel üslubu ve nesne kavrayışı da doğal olarak bu anlayışlar doğrultusunda değişmiştir.

Zeki Kocamemi (1900-1959), Kübizm'i dışavurumcu bir anlayışta ele almış, doğa görünüşleri ve doğada yer alan nesneleri geometriye indirgemiş, kişisel deformasyonlarıyla nesnelerin biçimsel özelliklerini irdelemiş; hacmi belirginleştirerek; renk lekeleri, ışık-gölge dağılımı ve boşlukların dengesiyle anlatıma güç kazandırmıştır (Resim 34).

Resim 34. Zeki Kocamemi, "Nü".



Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: 2
(İstanbul: Yem Yayınları, 1997), s. 1031).

Cumhuriyet döneminde, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin, Batı sanat anlayışının ve biçimlerinin Türkiye'ye taşınması açısından önemli bir yeri olmuştur.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin ardından, Türk resminde modern bir atılımı gerçekleştirmek isteğiyle 1933 yılında kurulan D grubu, Türk sanatının çağdaş Avrupa sanatına paralel gelişmesi gerektiğini düşünerek, kendinden önceki sanat geleneğini devam ettirmiş, Batı'da oluşan sanat akımlarını uygulamaya çalışmıştır. Akımların felsefesini anlamadan yapılan bu çalışmalar kopyadan ileri gitmemiştir. Daha sonra gruba Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun katılımıyla yerel motiflere ve konulara ilgi duyulmaya başlanmıştır. Buna bağlı olarak resimlerde kullanılan nesneler yerel özelliği olan Türk kültürünü anlatan; bakır kaplar, destiler, nargileler, tabureler vb. nesneler resimlerin kompozisyonu içinde yerini almıştır (Resim 35).

Resim 35. Turgut Zaim, "Yörük Kadını".



Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s. 373.

D grubu sanatçıları bireysel çalışma isteklerinden dolayı dağılmış, fakat grup doğru ve yanlışlarıyla, Türk resminin modern döneminin başlamasını sağlamıştır⁴⁵.

⁴⁵ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s.27.

Kendinden önceki grupların biçim ve akademizmine tepki olarak 1940'lı yıllarda kurulan Yeniler grubu, sanatın gerçek yaşamı sevinç ve üzüntüleriyle yansıtması gerektiğine inanarak, yerel ve yöresel bir sanat akımı yaratmaya çalışmış, Batı'nın teknik ve yöntemlerinden de yararlanarak eserlerini şekillendirmişlerdir.

Sanatçılar genellikle toplumsal gerçekçi görüşü benimseyerek işçileri, onların mücadelelerini, Türk insanının içinde bulunduğu durumu yansıtmaya çalışmışlardır (Resim 36). Resimlerdeki nesneler genellikle; günlük yaşantıda görülen kayıklar, çalışan işçilerin kullandığı araç ve gereçlerdir.

Resim 36. Nejat Melih Devrim, "Bodrum Kasabası".



Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s. 251.

1950'li yıllar geleneksel sanatlardan yola çıkarak, Türk resminin kimliğini yaratma çabalarının yoğunluk kazandığı bir dönem olmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri tarafından kurulan On'lar grubunda, ulusal değerlere yönelmek, geleneksel sanatlardan esinlenmek, Türk resim sanatını özgün bir kimlikle evrensel değerlere ulaştırmak gibi düşüncelerin hakim olduğu görülmektedir. Grup eserlerini daha çok; halılar, kilimler, Hat ve Minyatür sanatından esinlenerek oluşturmuştur.

1950'li yıllardan sonra Batı'nın bilim ve teknoloji birikiminden yararlanılarak milli sanat yaratma görüşü gündeme gelmiş ve Türk resim sanatçıları, çağdaş yaklaşımlarla resim anlayışlarını farklı açılımlar ve eğilimlerle sürdürmeye devam etmişlerdir.

3.3. 1950 ve Sonrası Türk Resminde Nesne

3.3.1. Nesnenin Soyutlanması

Doğadaki nesnelerden hareket ederek ya da, nesneden yararlanmayıp tamamen düşsel yaratımlarla oluşturulan eserler, soyut olarak nitelendirilmektedir. Doğadan hareketle nesnelerin resimlerde çağrışımlar yaratması soyutlama adı altında değerlendirilmektedir.

Türkiye'de soyut ve soyutlamaya ilişkin ilk belirlemelere, Batı'daki sanat akımlarının Türkiye'de görülmeye başladığı, 1930'larda karşılaşılmaktadır. "Batı'nın kesin renk özgürlüğünün doğa biçimlerini parçalaması olayı, bilinci ve bu yoldan soyuta varış görüşü" Türkiye'de bu dönemde görülmemektedir. Türk sanatçılar, 1930'lardan 1950'lere kadar daha çok Kübist resmin biçim bozmalarıyla ilgilenilmiş ve nesnelerin biçimlerinde deformasyona gitmişlerdir. "Türk sanatçılarının bu biçim bozmalara bağlı kalması, Batı'daki Fov ve Dışvurum anlayışının oluşum nedenlerine inilmemesinden kaynaklıdır⁴⁶."

Türkiye'nin 1946'da çok partili döneme geçmesiyle dışa açılım başlamakta, Batı'yla yakınlaşma sağlanmaktadır. Teknolojinin ilerlemesiyle Batı'da gelişen sanat olaylarının günü gününe takip edilir hale gelmesi, "Batı'ya gidip gelme kolaylığı sağlanması, Batı kaynaklı sanat kitaplarını bulma ve inceleme sonucu, Soyut sanata ilgi başlamıştır. Türk süsleme sanatıyla biçim benzerliği nedeniyle, Soyut anlayış kısa sürede benimsenmiştir⁴⁷."

⁴⁶ Berk ve Turani, a.g.e., s. 171.

⁴⁷ Gönül Gültekin, *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, (Ankara: TC. Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri, 1992), s. 17.

Batı'da 1950'li yıllarda biçim bozmaların, renk soyutlamalarının çözüldüğü ve Soyut resmin dorukta olduğu dönemde, Türkiye'de bu sorunlarla yeni yeni karşılaşılmaktadır. Sanatçılar açtıkları sergilerle ve yazılı açıklamalarla Soyut sanatı halka tanıtmaya ve destekleme çabasına girişmişlerdir. Bu amaçla "1953'de Ankara'da Adnan Çoker ve Lüftü Günay, "Sergi Öncesi" adıyla açtıkları sergiyi, resmin bir düşünce işi olduğunu vurgulayarak, yazılı açıklamalarıyla halka sunmuşlardır⁴⁸."

1954'de İstanbul'da ise yirmi sanatçının katıldığı Soyut sanat sergisinde sanatçıların "Halka Çağrı" adıyla yayınladıkları bildiride Soyut sanatla ilgili görüşlerini; "... yeni resim taklitten kurtulup türkü gibi, nakış gibi insanın duyduğunu düşündüğünü aracısız, içine doğduğu gibi vermek istiyor" diye dile getirmişlerdir⁴⁹.

Soyut sanatta ilk adımlar atılırken, Türk sanatçıları Batı'nın teknik olanaklarını kullanarak; bireysel üslup, dünya ve sanat görüşlerinin yansıtıldığı çalışmalar yapmışlardır. Kaligrafi, Halk sanatı ve Süsleme sanatı, Soyutlama eğiliminde temel öge durumunda kullanırken, nesneler soyutlama yoluyla anlatım araçlarına dönüşmektedir.

Türkiye'de ilk Soyut çalışmaların, Soyut-Geometrik anlayışta geliştiği görülmektedir. Yine aynı zamanda, aralarında tarih farkı olmaksızın, şiirsel bir serbestlikle Lirik bir anlatım biçimine de yönelindiği gözlenmektedir.

Türk Soyut sanatının tarihine bakıldığında,... giderek şiirsel serbestliği ön gören ya da sert ve köşeli geometrik bir biçimleme görüşüne dayanan, birbirinden farklı kavrayışların payı hep görülmektedir. Zaman zaman da birinden ötekine kayan, her iki anlayışı bir arada değerlendiren tutumlar görülmektedir. Bu durum soyutu algılama ve yansıtma yönteminde, katı disiplinlere bağlı kalındığı, Soyutçu'lüğün daha çok bir anlatım çeşnisinin, özgür biçim farklılığı açısından ele alınmış olduğunu ortaya koymaktadır⁵⁰.

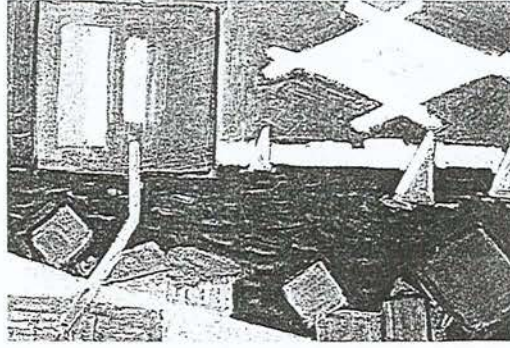
⁴⁸ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993), s.246.

⁴⁹ Gültekin, a.g.e., s.18,

⁵⁰ Günsel Renda ve Diğerleri, *Türk Plastik Sanatlar Tarihi*, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, 1993), s.98-99.

Türk Soyut sanatının ilk örneklerini veren sanatçılardan biri olan **Hamit Görele (1900-1984)**, büyük düz yüzeyler haline getirdiği nesneleri resimlemekte, nesnelerin gerçek renklerini dikkate almadan, geometrik olarak biçimlenen nesnelerin salt renklerle içini doldurmaktadır. Resim 37’de görüldüğü gibi, deniz üzerinde yeklenlileri çağrıştıran üçgenler, alt köşede ağaçları çağrıştıran kareler kullanarak, içlerini renklerle doldurmuştur.

Resim 37. Hamit Görele, “Görünüm-Peyzaj”.



Nurullah Berk ve Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (İstanbul: Tılgat Basımevi, 1981), s. 175.

Soyut resmin öncülerinden olan **Zeki Faik İzer (1905-1988)**, daha çok Lirik Soyutlama yönünde yoğunlaşmıştır. Sanatçı, “Soyut Kompozisyon” çalışmasında nesnesiz bir anlatıma gitmiştir (Resim. 38). Lekelerle kurduğu kompozisyonda resmin ortasına doğru giden bir girdap oluşmaktadır. Bu girdaptan sıyrılmak için kullanılan mavi renkler beklentileri temsil etmektedir⁵¹. Sanatçı konu ne olursa olsun, Lirik anlayışını tüm çalışmalarında sürdürmüştür. Desenlerinde ve doğa çalışmalarında ritmi çizgisel ifadelerle veren sanatçı “Ağaç Kütüğü” resminde devingen ve ritmik yapıyı, çizgisel ve lekesel bir anlatımla kontrast parlak renkler aracılığıyla oluşturmuştur⁵² (Resim.39).

⁵¹ Özkan Eroğlu, *Resmi Yorumlarken*, (Bursa: Ezgi Yayınları, 1999), s. 158.

⁵² Gültekin, a.g.e., s. 108.

Resim 38. Zeki Faik İzer,
"Soyut Kompozisyon".



Resim 39. Zeki Faik İzer,
"Ağaç Kütüğü".

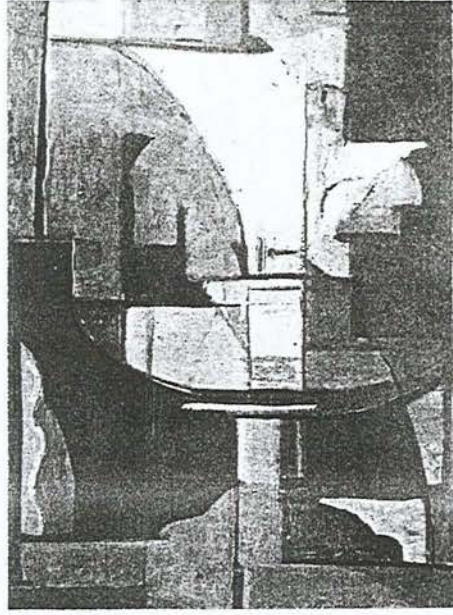


Thema Larousse Tematik Ansiklopedi
(İstanbul: Milliyet Yayınları, 1993),
s. 353.

Gönül Gültekin, Batı Anlayışında
Türk Resim Sanatı (Ankara: T.C.
Ziraat Bankası Kültür-Sanat
Etkinlikleri, 1992), s. 109.

Daha çok Geometrik Soyutlama tarzında köylü kadınları çalışan **Halil Dikmen (1906-1964)**, bu kadınların kullandığı yerel, yöresel nesneleri işlemektedir. Ayrıca "Natürmort" isimli çalışmasında, günlük yaşamdaki kullanım nesnelerini ve görsel amaçlı süs nesnelerini işlemektedir (Resim.40). Resmin ortasında geometrize edilmiş bir masa ve üzerinde vazo ve çiçekler bulunmaktadır.

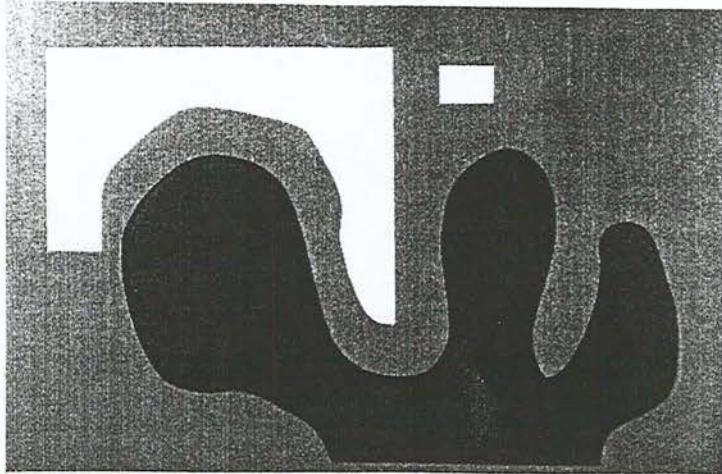
Resim 40. Halil Dikmen, "Natürmort".



Özkan Eroğlu, Resmi Yorumlarken (Bursa, Ezgi Kitabevi, 1995), s. 159.

Soyut resim anlayışında geometrik yapı içindeki figür soyutlamalarından sonra Kaligrafik Soyut düzenlemeler oluşturan, daha sonra Geometrik ve Lirik Soyut sentezine giderek Türk Süsleme sanatı motifleri ve Hat sanatından etkilenecek resimlerini sürdüren **Sabri Berkel** (1906,-), nesneye, resimlerinde dolaylı olarak yer vermektedir. Sanatçının "Soyut Kompozisyon" adlı çalışması, nesnelerin soyutlanmasıyla geometrik ve lirik bir yapı içerisinde oluşturulmuştur (Resim. 41).

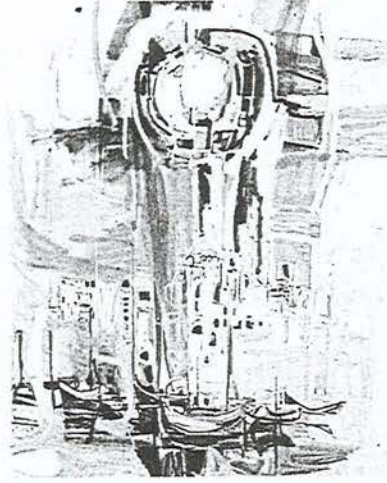
Resim 41. Sabri Berkel, "Soyut Kompozisyon".



Gönül Gültekin, Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı (Ankara: T.C. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992), s. 95.

Kübizm'den başlayarak tuşsal manzara resmi denemelerinden sonra Lirik soyutlamaya ulaşan **Ercüment Kalmık (1909-1971)**, eserlerini içten gelen bir coşkuyla, geniş fırça vuruşlarıyla oluşturmuştur. Doğadan esinlenerek oluşturduğu eserlerinde kendisine nesne olarak, balıkçı kayıklarını bunların yelken ve direklerini seçmiş ve bunları kalın pentürler ve canlı renklerle şekillendirmiştir (Resim. 42).

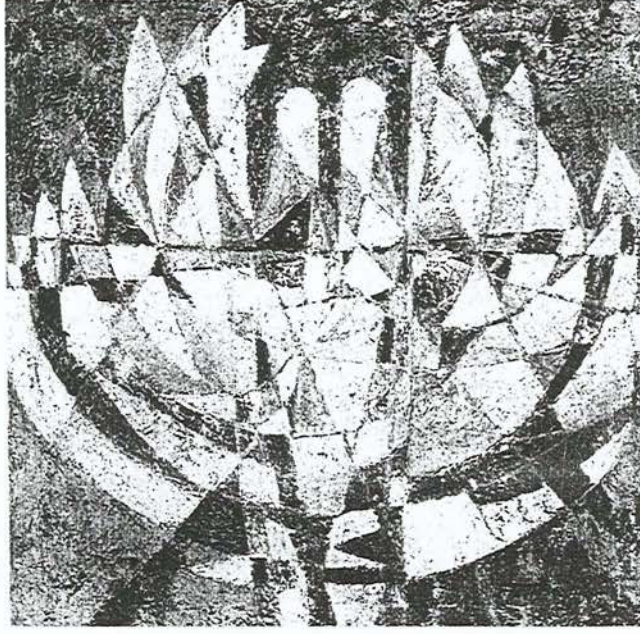
Resim 42. Ercüment Kalmık, "Soyut İstanbul Görünümü".



Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s. 280.

1945 yılına kadar Kübist eğilimler gösteren **Ferruh Başağa (1915,-)**, Türk resminin Dışavurumcu Soyut anlayışının öncülerindenidir. Geometrik ve Lirik Soyut çalışmalar yapan sanatçı, nesneleri: yatay, eğri ve diyagonal çizgilerle parçalayarak, kesişimleriyle oluşturduğu eserler vermektedir. Geometrik anlayışını tek ya da iki rengin tonlarıyla oluşturan sanatçı resimlerinde ışık armonisi yaratmaktadır. Motifler, nesneler ve figürler, sanatçının çalışmalarında sembolik bir anlatımdadır. "Güvercinler" resminde, sarı ve mavinin tonlarıyla ve geometrik parçalanmaların kesişimleriyle oluşturulan, nesnelerin sembolik anlatımıyla bir çift güvercin görülmektedir (Resim. 43).

Resim 43. Ferruh Başağa, "Güvercinler".



Gönül Gültekin, Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı

(Ankara: T.C. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992), s. 97.

Doğadan yola çıkarak soyut bir anlatıma ulaşan **Hasan Kavruk** (1919,), spatula'nın boyasal tadından yararlanarak büyük boyutlu çalışmalar yapmaktadır. Sanatçı eski mahalleleri ve doğada bulunan ağaç, dağ, taş gibi varlıkları kendisine nesne olarak seçerek içinden geldiği şekilde resimlemektedir. Resim'de görüldüğü gibi nesneler insan elinin varetteği, yıllara meydan okuyan Ortaköy'de eski bir mahallede bulunan mimari elemanlardır (Resim. 44).

Resim 44. Hasan Kavruk, "Ortaköy'de Eski Bir Mahalle".

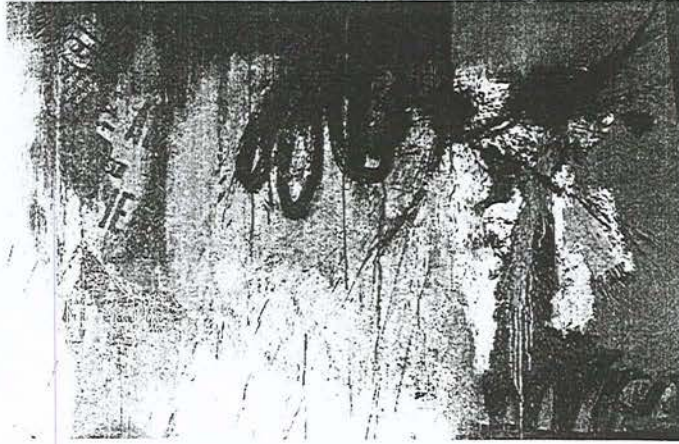


Ayla Ersoy, Günümüz Türk Resim Sanatı

(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 49.

Lütfü Günay'ın (1924,-), Soyut sanat eğilimi, Zeki Kocame-mi'nin Kübist eğilimli desen eğitimine bağlanmaktadır. Geometrik Soyut sanat'ın "bir düşünce işi" olduğunu savunan Günay, farklı malzemeler kullanarak renkten çok dokusal etkiye önem vermiştir. Kompozisyonlarında harf ve yazılara yer vererek nesnesiz bir anlatımla duygu ve düşünce sentezine ulaşmıştır. "Sıvası dökülmüş duvarlar, çöp bidonları, gecekondü çatıları, kapıların üzerine çakılmış teneke parçaları" gibi nesnelerden yola çıkarak Soyut kolaj düzenlemeleri yapmıştır. Doğa soyutlamalarını içeren çalışmalara da yer veren sanatçı araştırmacı tavrıyla çalışmalarını sürdürmektedir. Dokusal özellikler taşıyan "Eski Duvarda Yaşantı" resminde yazı ve renklerle hareketli bir kompozisyon oluşturmuştur (Resim. 45).

Resim 45. Lütfü Günay, "Eski Duvarda Yaşantı".



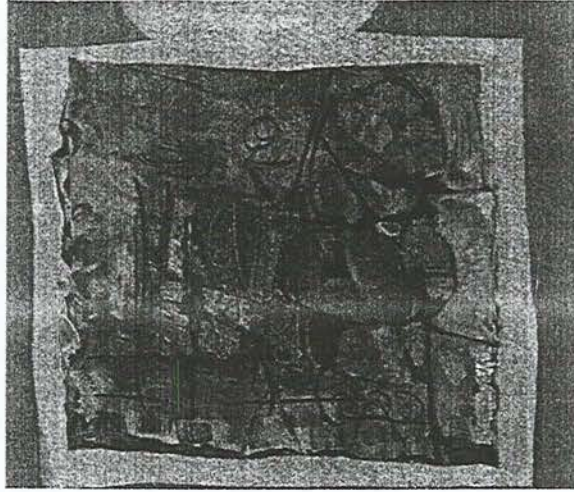
Gönül Gültekin, Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı

(Ankara: T.C. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992), s. 111.

Türk resim sanatında, Lirik Soyut anlatımın temsilcilerinden olan **Adnan Turani** (1925,-), resimlerinde nesnelere net bir biçimde yer vermemiş, yazısal motifleri, halı, kilim, seccade motiflerini çizgisel ve lekesele bir sistemle sentezlemiştir. Çalışmalarını ağırlıklı olarak bir rengin tonları ya da komşu renklerle oluşturarak, fonda kontrast renkleri kullanmıştır. Bu anlayışın örneklerinden olan "Mavi Rapsodi" resminde, mavi tonlarını kullanarak oluşturduğu lekeleri, koyu tonlarla çizgisel bir yapıya büründürmüş, bunu çerçeveleyen fonu komşu renk

olan yeşil ve kırmızı etkilerle sınırlamış ve nesne formlarını resimde hissettirmiştir (Resim, 46).

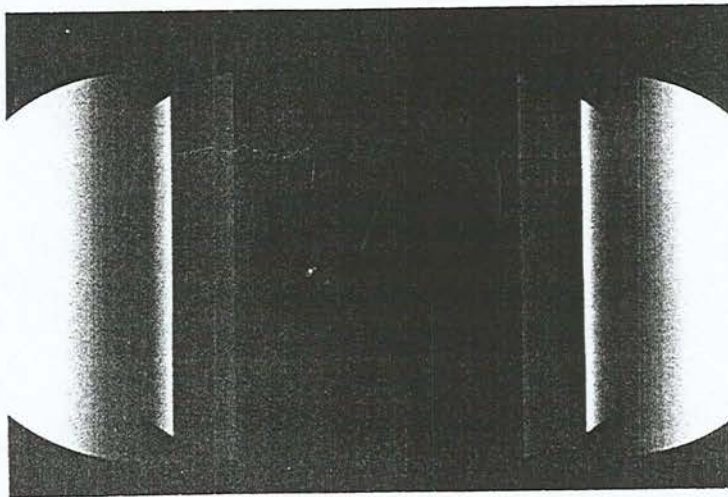
Resim 46. Adnan Turani, "Mavi Rapsodi".



Gönül Gültekin, *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*
(Ankara: T.C. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992), s. 105.

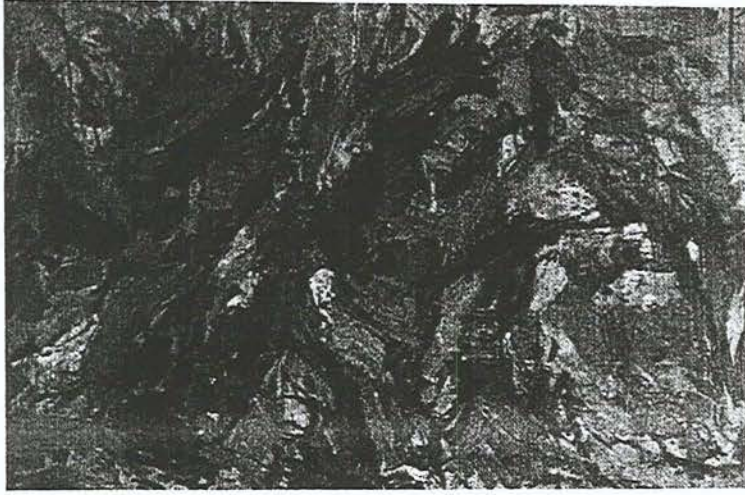
Adnan Çoker (1927,-), ise resimlerinde geleneksel Türk mimari öğelerini kullanmış ve pencere, kemer, kubbe gibi organik parçaları kendisine nesne olarak seçerek, bunları siyah zemin üzerine ışık etkisi veren renk değerleriyle işlemiştir. Nesneleri simetrik bir biçimde kompoze ederek tuvaline yerleştirmiştir (Resim 47, 48).

Resim 47. Adnan Çoker, "Simetri".



Gönül Gültekin, *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*
(Ankara: T.C. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992), s. 91.

Resim 48. Adnan Çoker, "Kompozisyon".

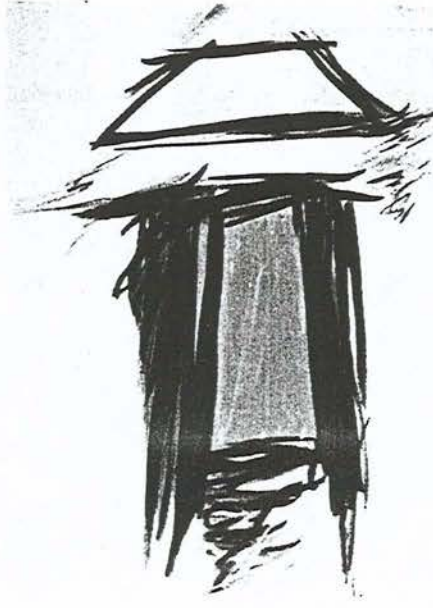


Özkan Eroğlu, *Resmi Yorumlarken* (Bursa: Ezgi Kitabevi, 1995), s. 163.

İlk çalışmaları Cezanne etkisinde olan **Zafer Gençaydın** (1941,-), daha sonra doğayı figüratif ve lekeci bir anlatımla yorumlamıştır. Günümüze kadar getirdiği insan ve doğadan temellenen çalışmaları "toplum-insan, doğa-nesne arasındaki çelişkiyi ve toplumsal olayların dramatik yönünü; dışavurumcu öğelerle, soyut bir anlatım içinde dile getirmiştir." Duygusal yoğunluğu düz renklerin koyu lekeleri içinde kullanarak oluşturan sanatçı, düz renklerle, koyu leke olarak kullandığı siyahla, çizgisel cesur fırça vuruşlarıyla, Lirik Soyut olarak nitelendirilen eserlerini oluşturmaktadır. "Doğaya Anıt" adlı eseri resim anlayışının siyah çizgisel lekeler ve düz yüzeylerle sunulduğu örneklerdendir. Sanatçı resimlerinde gerçekçi nesne kullanımına yer vermemektedir⁵³ (Resim. 49).

⁵³ Gültekin, a.g.e., s. 116.

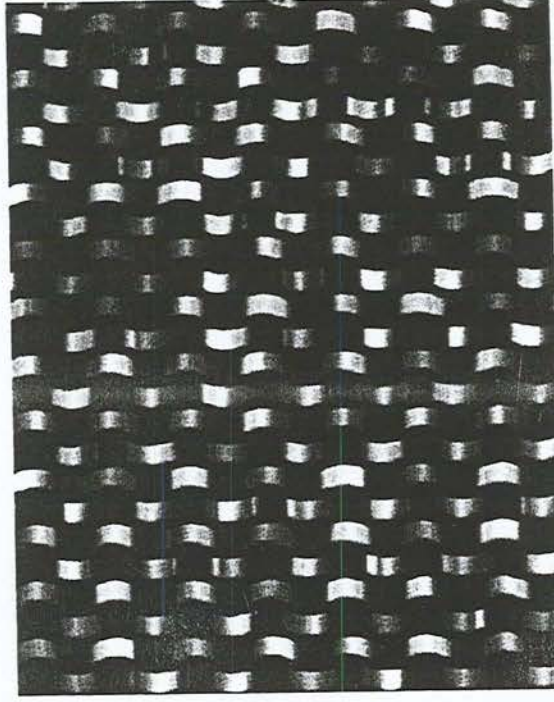
Resim 49. Zafer Gençaydın, “Doğaya Anıt”.



Gönül Gültekin, Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı
(Ankara: T.C. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992), s. 117.

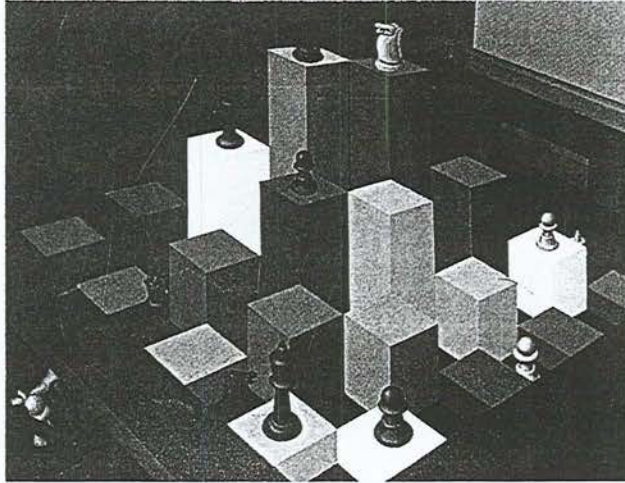
Soyut nesnel anlayış içerisinde yer alan **Mehmet Mahir (1948,-)**, nesneleri geometrik düzenlemeler içinde ele almaktadır. Geometriden yararlanarak yaptığı resimleri aynı zamanda yalın ve çizgisel bir anlatımdadır. “Bach Pleude” resmi çizgisellik içinde kurulanmış, ışık ve renkle pekiştirilmiş bir ritm içinde oluşturulmuştur (Resim. 50). Nesne, küçük formlar içinde duyumsanamaz haldedir. Ressam, gündelik yaşam nesnelerini soyut bir anlayışla renk formlarının ve müziğin etkisiyle perspektifi bir yanılsama şeklinde sunarak anlatmaktadır. “Satrançta ikilem” resmi bu anlatımı yansıtmaktadır (Resim. 51). Prizmalar ve satranç taşlarının nesne olarak kullanıldığı resimde, dikdörtgen prizmalar satranç tahtasını perspektif içerisinde vermektedir. Prizmalar ve satranç taşları, bir ritm içerisinde alçalıp yükselmektedir. Resimde satranç oyunu sorgulanmaktadır.

Resim 50. Mehmet Mahir, "Blach Pleude".



Kemal İskender, "Mehmet Mahir'de Kim Oluyor?" Türkiye'de Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 7, (Ocak-Şubat 1993), s. 67.

Resim 51. Mehmet Mahir, "Satrançta İkilem".



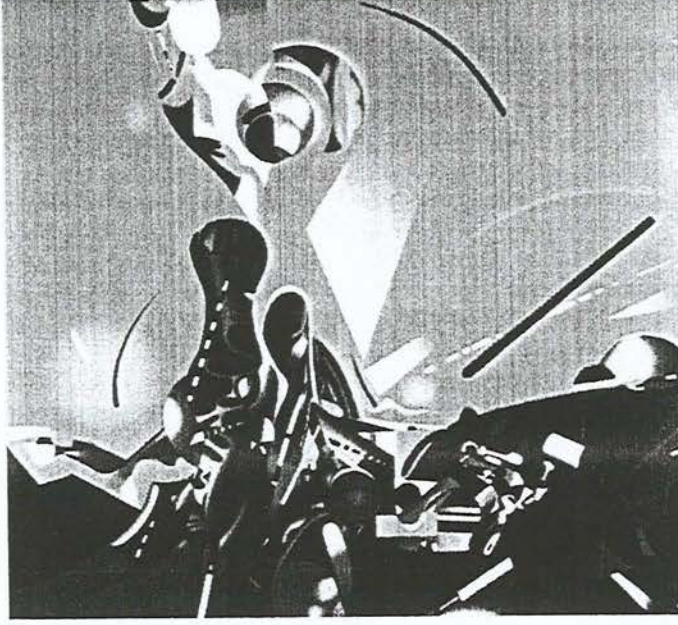
Ayla Ersoy, Günümüz Türk Resim Sanatı (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 44.

Boşluk içerisinde, nesneleri parçalayıp, düzensiz bir biçimde biraraya getirerek oluşturduğu kompozisyonlarıyla tanınan **Zekai Ormanlı** (1949,-), geleneksel kompozisyon ve biçim düzenini, çağdaş bir yaklaşımla değiştirmekte ve resimlerini nesnelerin kesitlerini düzenleyerek oluşturmaktadır. Resimlerinde boşluk ve katı renklerin hakim olduğu gözlenmektedir⁵⁴.

Sanatçı, boşluk ve katı renklerin hakimiyetiyle, soyutlanmış mekanik nesne ayrıntılarıyla, düz, kıvrımlı ve geometrik biçimlerle oluşturulmuş kompozisyonlar gerçekleştirmektedir. Yuvarlak ve köşeli biçimlerin yanyana gelmesi, resimlerinde bir gerilim yaratmaktadır. Bu gerilimi oluşturan nesneler ne iç dünyanın ne de dış dünyanın gerçekleridir. Sanatçı, nesneler ve temsil ettiği anlamlardan, bilinçaltının dışavurumlarından kaçmaktadır. Nesneleri kendi işlevlerinin dışında yeni bir oluşum içinde birleştirerek, keskin ışıklarla kullanmaktadır. Resimlerinde ışık kaynağı çoktur. Işık ve biçim bütünlük oluşturmaktadır. “Kırmızı Armoni” resminde, nesneler istiflenmiş gibi görünmektedir (Resim. 52). Metalik izlenimli istiflenmiş nesnelerin ışıkları farklı yönlerden gelmektedir. Mekandaki boşluk içinde görülen hareketli ışıklar bu istiflenmeyi dengelemektedir. Boşluk üzerinde ortaya çıkan ışıklı daire, mekanda eriyen geometrik ve çizgisel ışıklar, tablonun alt bölgesinde yoğunlaşan koyu etkiyi rahatlatmaktadır. Diğer resminde sanatçı, kıvrımlı ve geometrik nesneleri birarada kullanmıştır (Resim. 53). Işık yine nesneler üzerinde özgürce kullanılırken, nesneler istiflenmiş ve kendi işlevlerinin dışında yeni bir oluşum içine girmiştir.

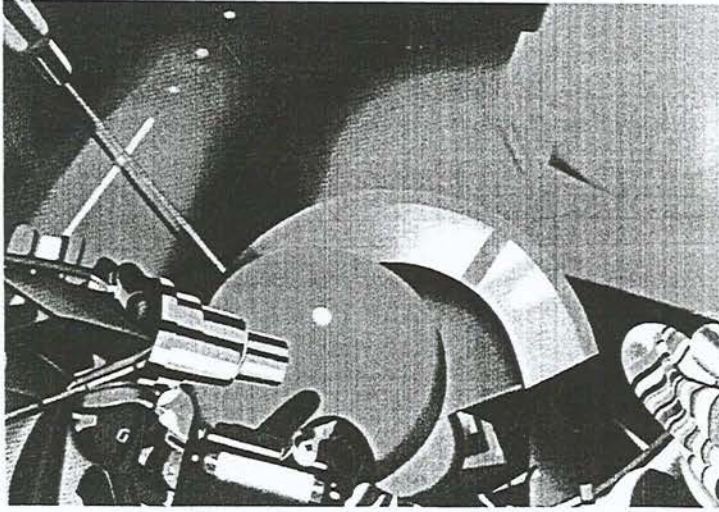
⁵⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: III, s. 1382.

Resim 52. Zekai Ormancı, "Kırmızı Armoni".



Gökhan Anlağan, "Resimde Riskli Değerler ve Sanatsal Değişimler"
Genç Sanat, Sayı: 75 (Kasım 2000), s. 7.

Resim 53. Zekai Ormancı, "İsimsiz".



Gökhan Anlağan, "Resimde Riskli Değerler ve Sanatsal Değişimler"
Genç Sanat, Sayı: 75 (Kasım 2000), s. 7.

Türkiye’de görülen Soyutlama eğilimleriyle nesneler, doğadan hareketle ya da düşgücüyle bazen görüntüsünü koruyarak bazen de çalışmalar içerisinde algılanamaz biçimde yerlerini almaktadır.

3.3.2. Gerçekçi Yaklaşımlar

Gerçekçilik, resim sanatına özgü farklı üslup ve tekniklerin uygulanmasından çok, yaşamdan sahnelerin saptanmasına ağırlık vermektedir.

Gerçekçi anlayışta sanat yapıtları, var olan şeyi, yani gerçeği göstermeye çalışmaktadır. Sanatçı gördüğünü olduğu gibi yapıtlarına aktarmakta, gerçekliği özgün biçimler, figürler ve nesneler kullanarak yorumlamaktadır.

Gerçekçilik 19. yüzyılda Batı'da sanayileşme, kentleşme ve demokratikleşmeyle aynı zamanda ortaya çıkmıştır. Toplumdaki ekonomik altüst oluşun ardından toplumsal değişimler meydana gelmiştir. Sanat, bu değişimin kilit insanlarını, işçileri, köylüleri, burjuvaları. gündelik hayatın en basit gerçeklerini, hiçbir duygusallığa ve yüceltmeye girişmeden aktarmıştır.

Türkiye 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti'nin kurulmasıyla demokratikleşme sürecine girerek, 1950'li yıllarda izlemiş olduğu politika ile dışa açılmaya başlamış ve Batı'nın teknik olanaklarından yararlanmıştır.

Bu dönemde büyük kentlerde görülen sanayileşmeyle birlikte artan işgücü ihtiyacı, kırsal kesim insanını büyük kentlere çekmiş. yaşanan iç göç nedeniyle kent nüfusu hızla artmıştır. 1960'lı yıllara gelindiğinde, kentleşmenin yarattığı sancılar ve beraberinde getirdiği sorunlar tüm sanatçıları etkilemiştir. Köyden kente göç, gerçekçi çalışan sanatçıların başlıca konusu haline gelmiştir. Sanatçılar gerçekçi çalışmalarında, nesnelerin taşıdığı anlamlar aracılığıyla, toplumun bir tabakasını oluşturan kırsal kesim insanının içinde bulunduğu durumu ve yaşam biçimini, tarihsel belge niteliğinde yansıtmışlardır. Yeniler grubunun kurucularından olan Nuri İyem (1915,-), 1960'lı

yıllardan günümüze, toplumsal gerçekçi resimlerini taşımaktadır. Anadolu'dan insan yüzleri olarak da bilinen bu çalışmalarda özellikle köyde kadın yüzleri ile iri kara gözler sanatçının her resminde belirgin birer nesne olarak varlığını ve etkisini koruyarak, Anadolu insanının yaşadığı gerçekleri anlatmaktadır. Bunun yanı sıra özellikle kırsal kesimin günlük kullanım eşyalarından testi gibi yerel nesneler de, sanatçının resimlerinde yer almaktadır⁵⁵. Sanatçının 1976 yılında yaptığı "Kadın Portresi" resminde kadın ifadesi çok derindir (Resim. 54). Belirgin gözler, uzaktaki figürün omzundaki testi, ev, anlatımı pekiştiren nesneler konumundadır. "Köylü Sevgililer" resminde, figürlerin ifadeleri duyguları anlatırken, giysiler, ağaç dalları, arkada görülen dağ, toplumda kırsal kesim insanının yaşamından kesit şeklinde doğal nesneler olarak resme girmektedir (Resim. 55). Aynı anlayışla tuvali tümüyle kaplayan özellikle kadın portreleri, nesnelerle birlikte resimlerinde yer almaktadır⁵⁶.

Resim 54. Nuri İyem, "Kadın Portresi". Resim 55. Nuri İyem, "Köylü Sevgililer".



Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s. 380.



Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı* (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 81.

⁵⁵ Ersoy, a.g.e., s. 81.

⁵⁶ Thema Larousse, *Tematik Ansiklopedi*, (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1993), s. 361.

Yeniler grubu üyelerinden olan **Mümtaz Yener (1918,-)**, eleştirel bir tavırla toplumsal içerikli resimler yapmaktadır. Toplumsal sınıfların kendi içinde ve birbirleri arasındaki çelişkilerine ve sorunlarına değinen sanatçı, konuları gerçekçi bir yaklaşımla ele almaktadır⁵⁷. “Bir Aydınlık İçin” adlı resminde, farklı toplumsal sınıflardan insanları ele alarak; ki bunları nesne olarak yaklaştığı giysileri tüm açıklığıyla göstermektedir, ışık etkisi ve insanların yüz ifadeleri ile pekiştirerek, toplumdaki tüm insanların hangi sınıftan olursa olsun birtakım beklentileri olduğunu ifade etmektedir (Resim. 56).

Resim 56. Mümtaz Yener, “Bir Aydınlık İçin”.



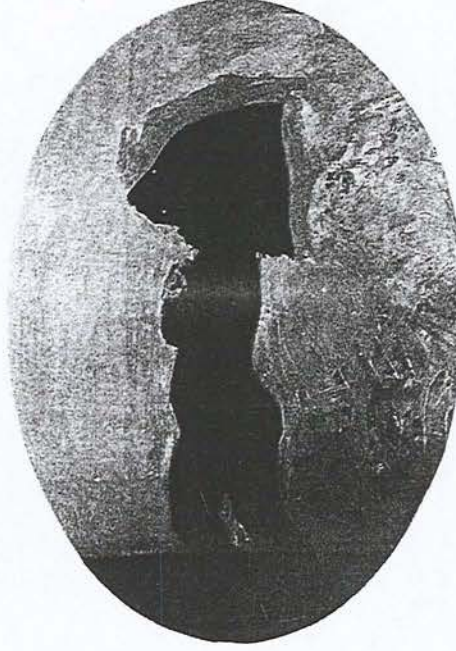
Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*
(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 81.

Anadolu insanı ve Anadolu doğasına yönelerek nesneleri de anlatımına katan, Paris’te uzun süre yaşadktan sonra 1970’lerde Anadolu’ya dönen **Avni Arbaş (1919,-)** ise, toplumsal gerçekçi resimlerini lekesel bir anlatımla, ayrıntıdan uzak, ışık gölge değerlerini nesnelere boyut vermek için kullanarak gerçekleştirmiştir. “Kedili Çocuk” resminde, çocuk figürü ve çocuğun kafasında nesne olarak kullandığı kedi sembolü, arka plandaki renk titreşimleri ile koyu ve açık lekelerden oluşmuştur⁵⁸ (Resim. 57).

⁵⁷ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, (Bilim Sanat Galerisi. İstanbul; 1998), s. 81.

⁵⁸ Ersoy, a.g.e., s. 81.

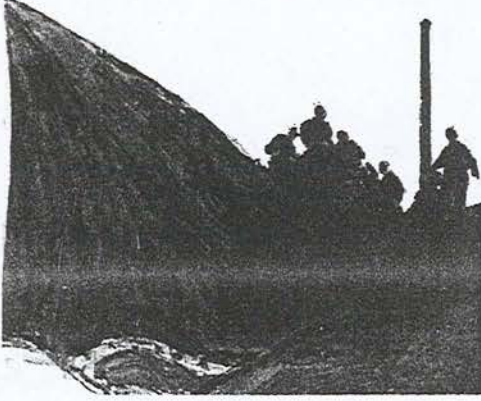
Resim 57. Avni Arbaş, “Kedili Çocuk”.



Avni Arbaş, **Avni Arbaş 1990** (İstanbul: Artisan Sanat Galerisi, 1991), s. 5.

1982 yılında yaptığı “Ağ Çekenler” resminde, toplumun bir bölümünü oluşturan balıkçıları, lekesel bir anlatımla sunmuştur (Resim. 58). Koyu-açık lekeler içinde, loş bir havada resme giren direk, tepeler ve ağ; insan figürlerini, yani balıkçıları pekiştiren birer nesne konumundadır. Sanatçı toplumsal gerçekçiliğin yanı sıra, yalın bir dille gerçekçi resimler de yapmıştır. Bunlardan biri olan “Vazo ve Çiçekler” resmini ayrıntıdan uzak lekelerle, vazoyu simgesel bir nesne konumuna getirerek oluşturmuş ve çiçeklerin yalın yaprak formuna yakın bir şekilde biçimlendirmiştir (Resim.59).

Resim 58. Avni Arbaş,
"Ağ Çekenler".



Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*
(İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996),
s. 260.

Resim 59. Avni Arbaş,
"Vazo ve Çiçekler".

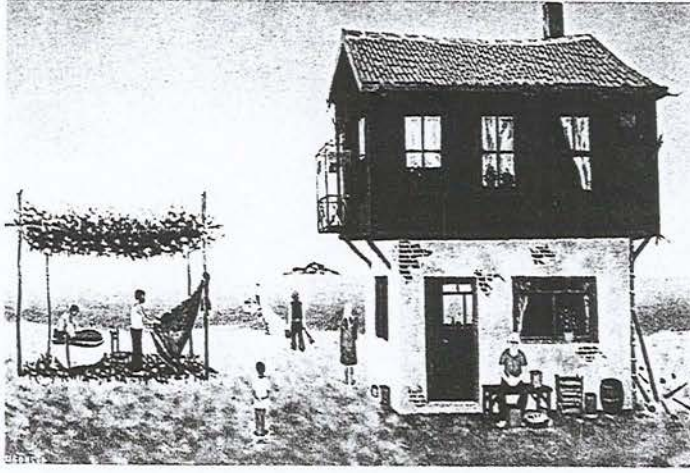


Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,
Cilt: I, (İstanbul: Yem Yayınları,
1997), s. 124.

Resimlerinde yöresel yapılara bağlı kalarak toplumsal değerleri anlatan ve On'lar grubu içinde yer alan **Nedim Günsur** (1924-1994), Zonguldak ve çevresini gerçekçi bir anlayışla resmederek, kırları, sokakları, çocukları, balıkçıları içten bir anlatımla yorumlamıştır. Yapı olarak ince ve narin figürlerin yanı sıra, günlük yaşamdan ve konulara paralel nesneler seçen sanatçı "Kıyı" resminde kulübenin eğreti yapısını, camda duran saksı çiçeklerini, kulübenin sıyrılmış sıvasından gözüken tuğlaları, asılı çamaşırları, temizlenen ağı, tekneyi kısaca kulübe ve etrafındaki her şeyi rahat bir mekanda, balıkçı kulübesini destekleyen anlatımcı birer nesne olarak kullanarak, resme dahil etmiştir⁵⁹ (Resim. 60).

⁵⁹ Ersoy, a.g.e., s. 84.

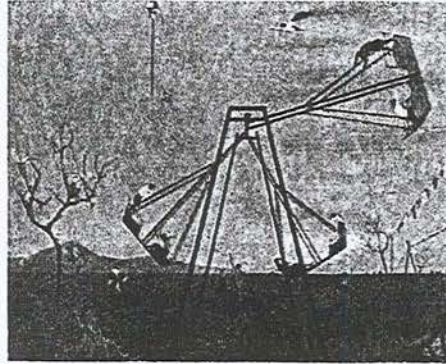
Resim 60. Nedim Günsür, "Kıyı".



Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*
(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 84.

1961 yılında yaptığı "Lunapark" isimli çalışmada çocuksu bir coşkuyla anlattığı konuda, renkli flamalar, uçurtmalar ve derin bir boşluk içinde yer alan tüm nesneler, zarif figürlerin de resme katılımıyla oluşmaktadır (Resim. 61). Benzer teknikte ve gerçekçi bir anlatımda olan, 1987 tarihli "Kıyı Kasabası" resmi, Günsür'ün doğal nesnelerden yararlanarak anlatımını güçlendirdiği çalışmalardandır (Resim. 62). Resimde yer alan evler, tekneler, vapurlar, gemiler, dağ, yerleşim yerleri, kısaca tüm nesneler kıyı kasabasının sessiz sıcaklığını anlatmaktadır.

Resim 61. Nedim Günsür, "Lunapark".



Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: II,
(İstanbul: Yem Yayınları, 1997), s. 730.

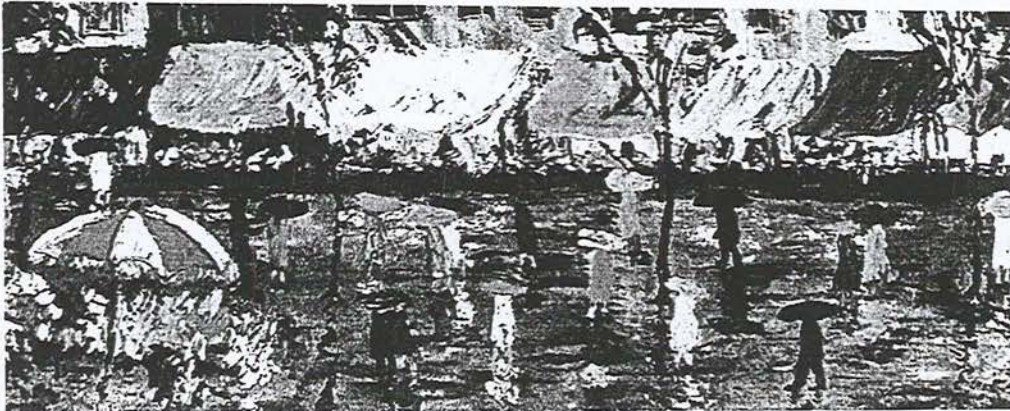
Resim 62. Nedim Günsur, "Kıyı Kasabası".



Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s. 277.

Halkın içinden, hayatın doğal akışına yönelik görüntülere yer veren **Salih Zeki**'de (1931,-) nesneler dünyasındaki izlenimlerini yansıtmakta, ayrıntıları önemsemeden spatula aracılığıyla resimler yapmaktadır⁶⁰. Resimlerinde her nesne açık ve net olarak resme hizmet etmektedir. Örneğin "Yağmur" resminde; insanların ve pazarcılarının şemsiyeleri, ağaçlar, hatta ağaçların yaprakları bile lekesele anlatımla birer nesne olarak anlatıma canlılık katmaktadır (Resim. 63).

Resim 63. Salih Zeki, "Yağmur".

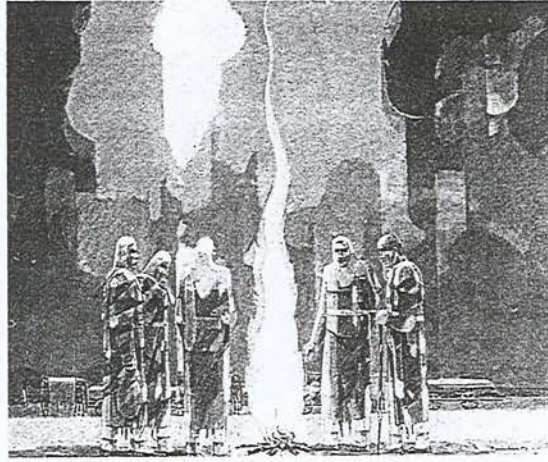


Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*
(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 86.

⁶⁰ Ersoy, a.g.e., s. 86.

Resimlerinde kırsal kesim insanını ve toplumsal sorunları yansıtan bir başka sanatçı da **Ramiz Aydın (1937,-)**'dir. Sanatçı yalın bir anlatıma sahiptir. Tüm zor koşullara rağmen, yaşama direnen insanların etrafında kullandığı nesnelerle, anlatıma güç kazandırmaktadır. Kontrast renklerle çalışan sanatçı, az renk kullanımıyla, nesnelerden yararlanarak resimlerindeki anlamı güçlendirmektedir⁶¹. Geniş düzlükler içinde kurgulanan resimleri, figür ve nesnelerle dramatiklemektedir. "Ayışığı" resminde, daire şeklinde toplanmış insanların ortasındaki ateş, mavi tonlar içinde belirmiş bir ay, uzak düzlükte görülen at arabası konvoyu resme nesne olarak anlamlar yüklemiştir (Resim. 64). Ateş, mekanın bazı bölümleri ve insanların teninde kullandığı turuncu renkler, resimde hakim olan mavilerin kontrastı olarak kullanılmış ve nesnelerin de anlamını güçlendirmiştir. Ateş etrafında toplanmış insanların köy kültürünü yansıtan giysileri de resimde nesne olarak kullanılmıştır.

Resim 64. Ramiz Aydın, "Ayışığı".



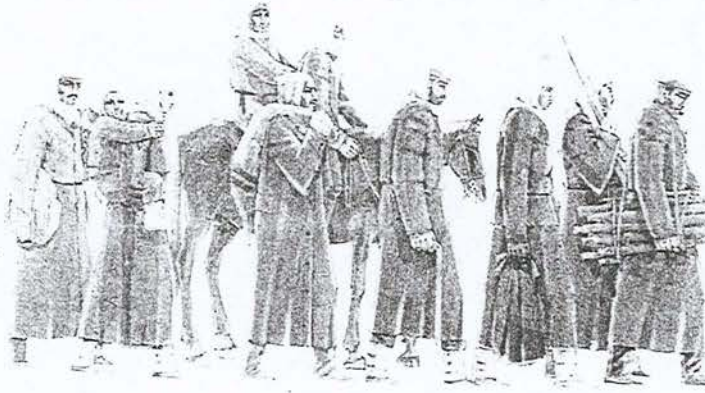
Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*
(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 87.

Sanatçının "Göç" adlı resminde de, yine derin bir düzlükte figürler kullandığı gözlenmektedir. Karda yürüyen köylülerin giysileri, çuvallar,

⁶¹ Ersoy, a.g.e., s. 87.

odunlar, baston hatta kar bile, göç'ün insanda bıraktığı soğukluğu pekiştiren nesnelerdir (Resim. 65).

Resim 65. Ramiz Aydın, "Göç".



Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s. 304.

Gerçekçi resim anlayışında farklı bir anlatımla sanatını sürdüren **İsmail Avcı (1939,-)**, günümüz İstanbul'unun kozmopolit sosyal yapısını yansıtırken, kalabalık insan figürleri ve deviniminden yararlanmaktadır. Çalışmalarında giysiler sosyal, sınıfsal farklılığı yansıtan önemli nesnelerdir. Ayrıca sosyal yaşamdan alınan alışveriş, eğlence vb. konuları anlatırken kullandığı tüm nesneler, insanları birarada buluşturan ortamları yansıtmaktadır. "Balıkçılar" adlı resminde balıkçılar; balık kasaları, balıklar vb. nesnelerle, satış yaptıkları ortam içinde bulunmaktadır (Resim. 66). Alıcıların giysilerindeki farklılıklar da anlatıma güç kazandırırken, balıkçı çarşısı her kesimden insanın gelip alışveriş yapabileceği bir ortamı, nesneler aracılığıyla, devinim içerisinde yansıtılmaktadır.

Resim 66. İsmail Avcı, "Balıkçılar".



Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*
(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 88.

Gerçekçilikte figür kadar nesneler de gerçeğe uygun bir şekilde işlenmekte, gerçek dünyadaki nesnelere olduğu gibi bağlı kalınmakta. anlatılmak istenen konunun deşifre edilmesi için nesneler yardımcı öğe olarak kullanılmaktadır. 1970'lerde figüratif çalışmalar yapan **Nedret Sekban** (1952, -), Karadeniz insanının yaşamını, figüratif bir anlayışla resmetmektedir. Kanal ve maden işçilerini⁶² tüm gerçekliğiyle ele alırken, giysiler de dahil olmak üzere, anlatıma güç katan nesneler kullanmaktadır." 1980'lerden 1990'lara kadar Kurtuluş Savaşı ile ilgili resimler yapan sanatçı renk, figür ve nesneleri "Kurtuluş Savaşı Destanı'nda Ölene Ağıt" resminde olduğu gibi bir bütünlük içerisinde kullanmıştır⁶³ (Resim. 67).

⁶² Ersoy, a.g.e., s. 92.

⁶³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: III, s. 1628.

Resim 67. Nedret Sekban, “Kurtuluş Savaşı Destanı’nda Ölene Ağıt”.



Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: III,
(İstanbul: Yem Yayınları, 1997), s. 1628).

Daha sonra, 1992 yılında karşımıza çıkan “Fındıklı’da Lodos” resminde görüldüğü gibi, güncel ve belli bir kesimi ele alan resimler yapmıştır (Resim. 68). Resimde mekandaki ışık titreşimleriyle görülen dalgalar, denizcinin elindeki fener, yağmurluk, sandal’ın kesiti, lodosu anlatırken kullanılan nesnelerdir.

Resim 68. Nedret Sekban, “Fındıklı’da Lodos”.



Ayla Ersoy, Günümüz Türk Resim Sanatı
(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 93.

İster toplumsal gerçekçi olsun, ister gerçekçi olsun resimlerde genellikle anlatılan temalara uygun nesneler seçilmekte, biçim yönüyle olduğu kadar içerik yönüyle de nesneler, önem kazanmaktadır.

3.3.3. Figüratif Resimde Nesne

İlk çağlardan bu yana sanatın temel ögesini oluşturan figür, sanatsal biçimlerin en yetkini olarak görülmektedir.

Farklı akım ve sanatçıların üsluplarına göre gelişimini sürdüren figüratif anlayışta figür, gerçek ya da hayal ürünü her tür canlı varlık olarak tanımlanabilmektedir⁶⁴.

Yunan ve Rönesans sanatında insan bedeninin ideal güzelliği araştırılarak, Yüksek Rönesans'la başlayan durağandan devingene değişen hareket biçimleri. Barok dönemde en hareketli anlatıma ulaşmaktadır. Romantizm renkli figürün yaratıcısı olmuş, Gerçekçilik'te ise figür nesnel anlatım içinde doğadaki herhangi bir görüntüden farkı kalmamış, tıpkı bir nesne gibi işlenmiştir. İzlenimcilik'te ışığın anlık görüntüsünün yansıtılmaya çalışılmasıyla figür, manzara içinde bir nesne konumuna indirgenmiş, bütünü ve yüzeyin içerisinde kaybolmuştur. Paul Cezanne'ın "Bir çehrenin, bir figürün nesne gibi resmedilmesi gerektiğini..."⁶⁵ söylemesiyle 20. yüzyıl sanatında figür yüzyıllarca koruduğu anlam ve önemi yitirmiştir.

Kübizm, Fovizm ve Gelenekçilik gibi biçimsel akımlarda figürün herhangi bir resim ögesi olmanın dışında özel bir yeri yoktur. Expresyonizm ve Sürrealizm'de ise figür, fantastik ve düşsel bir deformasyon zenginliği kazanmıştır. Expresyonist ve fantastik bağlantılı metafizik yaklaşım içerisinde figürü ele alan anlayışlarla, nesne biçimselliğine indirgeyen Hiperrealist ve Pop sanat anlayışı gözlenmektedir⁶⁶.

⁶⁴ Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s. 42.

⁶⁵ Maurice Merleau Ponty, "Cezanne'ın Kuşkusu," Çev: Mehmet Adam, *Türkiyede Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı: 23 (Mart-Nisan 1996), s. 45.

⁶⁶ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: I, s. 590.

Türk resim sanatında da başlangıcından günümüze figüratif anlayış gözlenmektedir. 18. yüzyıl sonuna kadar Batı'nın ideal güzelliği ve hareketli, üç boyutlu görünümlerinin yerine derinlik etkisi vermeyen, ölçü, oran gibi öğelerin önemli olmadığı Minyatür'lerde figür gözlenmektedir. Sonrasında manzara içerisine karışan figür, Batı'ya gönderilen öğrencilerle gelişimini sürdürmektedir.

1930'lu yıllarda Batı sanat akımlarının Türkiye'ye taşınmasıyla figür; Realizm, Expresyonizm, Kübizm gibi sanat akımları çerçevesinde, "1955'den sonra Soyutlama tarzında, 1960'dan sonra Gerçekçi sanat anlayışının gelişmesiyle..."⁶⁷, Batı'nın izlemiş olduğu yolda gelişimini sürdürmeye devam ederek çağdaş bir kimliğe kavuşmaktadır.

Gerçekçi resim anlayışında figüratif eğilimlerin, beraberinde nesneleri de taşıdığı gözlenmektedir. Nesneler, figürlerin gerçek dünyadaki yaşamlarının anlatımı için bazı resimlerde simgelere dönüşmekte, bazı resimlerde ise figürün tamamlayıcısı olmaktadır. Nesne, figürün ve konunun anlatımını güçlendirmekte önemli bir rol oynamaktadır.

Toplumsal resim geleneğinin öncülerinden olan Neşet Günal (1923,-), konularını köy yaşamından seçerken, resimlerinin temel ögesini insan figürü oluşturmaktadır. Sanatçının resimlerinde; yoksul insanların dramı, doğanın kuraklığı gibi gerçekler, birer gözlem nesnesi olarak ortadadır. Tarihin belli bir anındaki toplumsal içerikle ilgili olan resimler bir şeylerin ifadesine ve bilincin sorgulanmasına yöneliktir.

Figür ve mekan arasındaki ilişkide sanatçının figürleri mekanla uyum içinde olmalarına rağmen, iç içe değildir. Mekandaki tüm nesneler figürü tamamlamaya yönelik düşünce yansımalarıdır⁶⁸. Resimlerde figürlerin ışık kaynağı yoktur. Işık tek tek, nesnelere göre değişik yönlerde verilmektedir. Nesne resmin değil, resme katkıda bulunan figürün içinde sergilenen bir malzemedir.

⁶⁷ Gönül Gültekin, *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, (Ankara, TC. Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri, 1992), s. 299.

⁶⁸ Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992), s.158.

Toprak insanlarını çalışan sanatçının yalnız figürden oluşan resimlerinde, insanın sahip olduğu nesneler el ve ayaklardır. Resimlerde insan gibi, nesneler de çoğunlukla doğayla ilişkileri içinde varlığını göstermektedir⁶⁹.

Sanatçının konuyu ön plana alan resimleri; köylü figürleri, korkuluklar, kırık testiler, hayvan figürleri, yıkık evler, kuru toprak, dağlar, kuru ağaç dalları, yırtık giysiler gibi yan elemanlarla beslenerek, izleyiciye toplumun tarihsel ve sosyal yapısı ile ilgili çağrışımlar yaptırmaktadır.

1958 yılında yaptığı “Yaşantı I” resminde sanatçı mekanda kullandığı yıkık evler, ağacın dalı, saksıda çiçek gibi nesnelerin içinde, figürü de nesne gibi algılayarak anlatımını güçlendirmektedir (Resim. 69). Figürlerin elleri büyük ve çalışan insan elleridir. Giysileri köy yaşantısını anlatan niteliktedir.

Resim 69. Neşet Günel, “Yaşantı I”.



Mehmet Ergüven, Neşet Günel (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1996), s. 95.

⁶⁹ Mehmet Ergüven, Neşet Günel, (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1996), s.76-230.

“Yaşantı II” resmi 1974 yılında resmedilmesine rağmen, değişen birşey yok gibidir yaşamda, evler düz damlı, insanlar yine çalışan, giysileri yırtık elleri büyük insanlardır. Yerde duran ibrik, günlük yaşamdan bir kullanım nesnesidir (Resim. 70). “Toprak Adamı” resmi 1974’te yapılan diğer bir çalışmasıdır (Resim. 71). Çatlak çorak toprak, arkada dağlar, ibrik ve torbalar, figürün arkasında duran kuru ağaç dalları ile; figür de giyimi, duruşu ve elindeki çapasıyla toprağa katılan bir nesne durumundadır.

Resim 70. Neşet Günal, “Yaşantı II”.



Mehmet Ergüven, Neşet Günal (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1996), s. 109.

“Korkuluk” serisi ise 1988 yılına ait köy yaşamını ve yine kırsal kesim insanını anlatan resimlerdir (Resim. 72).

Resim 71. Neşet Günal, "Toprak Adamı". Resim 72. Neşet Günal, "Korkuluk".



Mehmet Ergüven, Neşet Günal
(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi,
1996), s. 82.



Mehmet Ergüven, Neşet Günal
(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1996),
s. 173.

Toplumsal içerikler taşıyan resimlerini, Gerçekçi anlayışta çalışan Neşe Erdok (1940,-), Batı'daki Gerçekçi anlayışa paralel olarak, anlatımı içerisinde figürleri nesne gibi işlemekte ve onları seyirlik birer nesne olarak görmektedir. Kendine özgü bir deformasyonla düşüncelerini resimlerine aktarmaktadır. Kahvede, sokakta, otobüste, vapurda, farklı yaşam biçimlerinde biraraya gelen anlık görüntüleri, toplumun belli bir kesimini yansıtan insanlarla birleştirerek işlemektedir. Sanatçı, Anadolu'da yaşayan insanı, köyden kente göç olgusunun sağlıklı temel yapısının boyutunda vermektedir⁷⁰. Figürleri, gündelik hayatın içindeki karmaşa ve ayrıntılardan sıyrılmaktadır. Sanatçı figürü

⁷⁰ Özkan Eroğlu, Resmi Yorumlarken, (Bursa: Ezgi Yayınları, 1999), s. 60.

nesneler dünyası içinde ele almaktadır. Figür, kendi tarih ve zamanına sahip çıkan yorumun nesnesi durumuna gelmektedir. Figürlerin etrafında tiyatral bir etkiyle poz veren nesneler, figürlerle ortak bir anlatıma katılmaktadır. Sürahi, ayakkabılar, giysiler, sandalye, kanape vb. gündelik kullanım eşyalarının figürlerle biraraya geldiğinde sosyal anlamlar taşıdığı görülmektedir.

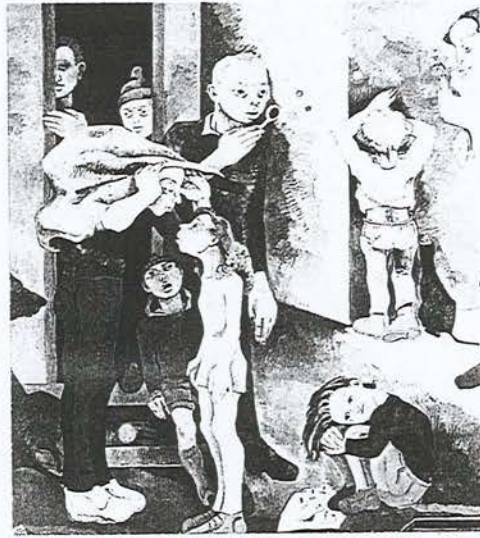
Erdok'un resimlerinde, figüratif resmin dış dünya nesneleri ile ilişkisi somuttur. Gözlemleri ve kendi yaşantısı aracılığıyla edindiği izlenimleri, nesne-figür ilişkisi içerisinde, somut gerçeklikler olarak yansıtmaktadır⁷¹. Bazı resimlerinde figür ve nesneleri ard arda sıralayarak derinlik yaratan sanatçı bunları çizgi, renk gibi bir anlatım aracı olarak düzenlemeye katmaktadır.

Erdok'un toplumsal yapının değişim sürecinin anlatımı olan resimleri, köyden kente göç olgusunu belgeler niteliktedir. Beyoğlu'nda sokaktaki selpak satıcılarını ve sokak çocuklarını anlattığı resminde toplumsal gerçekleri, figürleri nesnelerle de kaynaştırarak ele almıştır (Resim. 73). Sokak çocuklarının ifadeleri hareketleri ve giyimleri de resme nesne olarak anlam kazandırmaktadır. Sanatçı "İstasyon" adlı resminde de, insanların oturup bekleyişini, yorgunluğunu; resmin kurgusu içinde figürlerin giysilerini ve ifadelerini de katarak anlatmaktadır (Resim. 74). Her figür nesne konumuna getirilmiştir.

"Ayakkabı Boyacısı" resminde, boyacıyı anlatabilecek tüm nesneler kompozisyonda mevcuttur (Resim. 75). Boyacı da ifadesi ve hareketiyle nesne izlenimi vermektedir. Nesne olarak algılanan figür, kedi, ayakkabılar, ayakkabı sandığı ard arda sıralanarak resme derinlik kazandırırken anlatımı da güçlendirmektedir.

⁷¹ Emre Baysal, "Neşe Erdok: Başarının Dinazorlaştıramadığı Ressam", *Anons Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı: 21 (Aralık 1992), s. 22-23.

Resim 73. Neşe Erdok, "Sokak Çocukları".



"Neşe Erdok" Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi,
Sayı: 38, (Mart-Nisan 1999), s. 2.

Resim 74. Neşe Erdok, "İstasyonda".



Mehmet Ergüven, "Özgün Resmin Bedeli" Türkiye'de Sanat
Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 12, (Ocak-Şubat 1994), s. 28.

Resim 75. Neşe Erdok, "Ayakkabı Boyacısı".



Emre Baykal, "Neşe'e Erdok: Başarının Dinazorlaştıramadığı Ressam" Anons
Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 21, (Aralık 1992), s. 23.

Figür Soyut anlatımda da Soyutlama tarzında da kendini göstermektedir. Bu anlayışla figür, yanında yer alan nesnelerle ilişkiye girerek anlatım aracına dönüşmektedir. **Fatma Tülin Öztürk (1949,-)** figürün herhangi bir uzuvunu nesne olarak ele alıp, ayrıntıcı bir anlatımla nesneye yakından bakmıştır. İnsan figürünün ayrıntılarını, figürü belirleyen sınırlar olmaksızın nesne olarak kullanıp, rengi kendi başına bırakmıştır. Soyutlalamalar aracılığıyla figürün farklı uzuvlarını nesnelere dönüştürmüştür. 1970'lerde nesneyi bu anlayış doğrultusunda figür detayları şeklinde soyutlamaya başlamıştır.

Kendine özgü dünyada, özne ile nesne arasındaki sınırlı yanılsama ve malzeme estetiği ile ilgili bilinç ve gözlem nesnesi, kendini kaybetmeyecek ölçüde sanatçıyı denetlemekte ve yönlendirmektedir. Yani soyutlamalarda bile nesnelerin, figür detaylarından oluştuğu gözlenmektedir.

Figür, bilinen ve hayal edilen dünyanın nesnelerinin temsili olarak resimlerinde hep yer almıştır (Resim. 76).

Resim 76. Fatma Tülin Öztürk, "İsimsiz"



Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*
(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 75.

Gerçeküstücü anlayışta figürlerin nesnelere, nesnelerin figürlere dönüştüğü gözlenmekte ve figür-nesne iç içeliği görülmektedir. Serap Demirağ'ın (1951,-), resminde ağaç nesnesinin insan figürüne veya insan figürünün ağaç nesnesine dönüştüğü gözlenmektedir (Resim. 77).

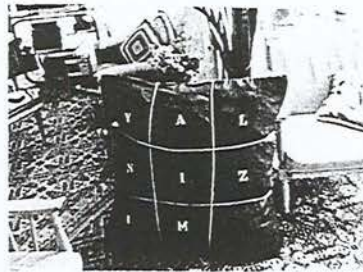
Gerçeküstücülükte görülen figür-nesne iç içeliğinin ardından, kavramsal sanatta figür yerine nesneye bırakarak düşünce boyutuna geçmektedir. Artık her türlü nesne, sanatçının ve izleyicinin düşüncesinde figür olabilmekte, sanatçı; duygu, düşünce, sevinç ve mutluluklarını çizmiş olduğu figür ve nesnelerle değil, işlevinden uzaklaştırmış olduğu gerçek nesnelerle anlatmaktadır (Resim. 78).

Resim 77. Scrap Demirağ, "İsimsiz".



Önder Şenyapılı, Serap Demirağ (İstanbul: Pınar Ofset, 1991), s. 87.

Resim 78. Yılmaz Aysan, "Yalnızım".



Gönül Gültekin, "Türk Kavramsal Sanatçılarının Çevre Yaratma Sorununa Yaklaşımları" Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 14, (Mayıs-Ağustos 1994), s. 57.

3.3.4. Duyguların Dışavurumunda Nesne

Dışavurumculuk; lirik coşkulu, karikatürel, akışkan formların dramatik bir havaya büründürülerek resim planına geçişi olarak tanımlanabilir⁷². Bu anlayışta çalışan sanatçı için dış dünyayı olduğu

⁷² Engin Beksaç, Avrupa Sanatı'na Giriş, (İstanbul: Engin Yayıncılık, 2000), s. 111.

gibi yansıtmak özgün bir yaratma sayılmamaktadır. Sanatçı, kendi iç dünyasında edindiği izlenimleri, dış dünya nesneleriyle birleştirerek, özgün bir yaratmaya ulaşabilmektedir.

Dışavurumculuk 20. yüzyıl başlarında, Almanya'da yaşanan politik istikrarsızlık, ekonomik çöküntü ve güvensizlik ortamında doğmuş⁷³ ve Batı'da yaşanan huzursuzluk, şaşkınlık ve değişiklik isteği sayesinde Avrupa'ya da yayılarak gelişmiştir.

Dışavurumcu'lar şiddeti işleyerek, renk ve biçime; psikolojik ve simgesel anlamlar yükleyerek, var olan düzene karşı çıkmayı amaçlamışlardır⁷⁴. Sanatçılar yeni bir dünya kurma çabasına girerek, genç kuşağın bir önceki kuşağa karşı verdiği mücadeleyi dile getirmişlerdir.

Türkiye'de Dışavurumcu resmin temeli, kişiliklerin dışavurumcu nitelikleri ve sanatsal gelişimleri ile birlikte, 1970'li yıllardaki sosyo-politik baskıların yarattığı içe dönüklük ve toplumdan soyutlanan gençliğin, bireyselliğini kanıtlama çabası ile oluşmuştur⁷⁵. Bu çaba, Dışavurumcu resmin temelinde yer alan dış dünya nesnelerinin, kişisel yorumlarla ortaya konması için bireysel düşünceleri ön plana alan bir alt yapı ortaya koymuştur. Sanatçılar en kişisel düş gücü ile özgür yaratılarını; hızlı fırça vuruşları, rengin daha canlı, içgüdüsel, konturların daha keskin anlatımıyla ve kalın, çarpıcı açık-koyu lekeler, dekoratif unsurlar, deformasyon, soyutlama, soyut-somut karşıtlığı içinde coşkulu bir anlatımla 1980'lerde oluşturmaya başlamışlardır.

Dışavurumcu anlayışta resimlerinde nesne kullanan sanatçılardan bazılarının nesne kullanımları aşağıdaki isimler altında incelenmiştir.

İzlenimci çalışmalardan zaman içinde uzaklaşarak Dışavurumcu bir anlayışa varan **Cavit Atmaca (1931,-)**, doğadaki nesne ve figür birlikteliğini serbest bir biçimde ele alarak, nesneler dünyasından edindiği izlenimleri yeni yorumlara dönüştürmektedir. Ele aldığı konular olan antik kentler, balıkçılar, Ege kıyıları, İzmir Körfezi bir çırpıda rahat fırça vuruşlarıyla tuvale yansımaktadır. Sanatçı'nın

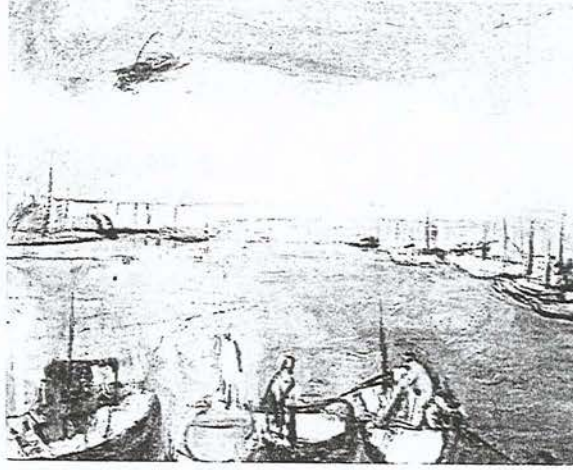
⁷³ Nurullah Berk, *Resim Bilgisi*, (İstanbul: Varlık Yayınevi, 1972), s. 145.

⁷⁴ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: I, s. 452.

⁷⁵ Gültekin, a.g.e., s. 10.

çalışmalarında konuyu yansıtan tüm nesneler, buğulu bir sis perdesi arkasındaymış gibi görünmektedir (Resim. 79). Sanatçı bu görünümü gerçekleştirirken, renklerin armonik tonlarından yararlanmakta, figür ve nesneler üzerine yansıyan ışığı pastel tonlarla vererek, insanı rahatlatan resimler yapmaktadır⁷⁶.

Resim 79. Cavit Atmaca, "İsimsiz".



Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*
(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 112.

İnsanın insanla, insanın nesneyle ilişkilerini, çarpıcı yönleriyle inceleyen ve yorumlayan **Tekin Artemel (1942,-)**, çalışmalarında İstanbul'un karmaşık sosyal yapısı, tarihsel ve doğal güzellikleri, tarihsel geçmişin hiçe sayılışı gibi konuları ele almaktadır. Sanatçı, insanın ve nesnenin tek başına kaldığında derin anlamlar oluşturabildiğini, grafiksel bir düzen içinde, zaman zaman simgeler kullanarak sunmaktadır⁷⁷.

Dışavurumcu sanatçılardan biri olan **Hale Arpacıoğlu (1950,-)**, çalışmalarında kadın temasını kullanarak, mekan ve nesneler arasındaki ilişkiyi yorumlamaktadır. Dışavurumcu anlayışta oluşturduğu "Portre" çalışmasında "biçim bozmalara yer vermiş, atak renk kullanımı ve kalın siyah dış çizgilerle de gerilim duygusu yaratmıştır" (Resim. 80). Resmin fonunu renkli parçalarla hareketlendirerek, port-

⁷⁶ Ersoy, a.g.e., s. 112.

⁷⁷ Ersoy, a.g.e., s. 116.

redeki göz'ü kadının iç ve dış dünyası arasında bağ kuran sorgulayıcı bir nesne olarak kullanmıştır⁷⁸. “Derindeki Korku” adlı resminde kadın canlı renkler içinde kullanılmış, mekan, figür ve nesneler bütünlük oluşturmuştur (Resim. 81). Kadın yine biçim bozmalarla oluşturulmuş ifadesiyle, sorgulayıcı konumundadır.

Resim 80. Hale Arpacioğlu, “Portre”.



Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: I,
(İstanbul: Yem Yayınları, 1997), s. 137.

Resim 81. Hale Arpacioğlu, “Derindeki Korku”.



Hale Arpacioğlu, Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi,
Sayı: 14, (Mayıs-Ağustos 1994), s. 4.

Dışavurumcu anlayış içerisinde çalışmalarını sürdüren Altan Celem (1969,-), resimlerinde yaşamın dramatikliğini, çelişkilerini, figür ve nesneleri alaycı bir gözle düşsel ifadeye büründürmekte, böylece nesne ve figür arasında ilgi kurmaktadır⁷⁹. “Fenerbahçe Burnu” adlı resminde figür ve nesneleri, renkleri düz yüzeyler halinde kullanarak, konuya eleştirel bir açıyla yaklaşarak ifade etmektedir (Resim. 82). Bir başka resminde figürler alaycı bir anlatımla resme girerken, renklerin yine düz yüzeyler halinde kullanıldığı gözlenmekte, mekandaki uçaklar ve vapur nesne olarak resimde yerini almaktadır (Resim. 83).

Resim 82. Altan Celem, “Fenerbahçe Burnu”.



Ziya Gürel, “9. İstanbul Sanat Fuarı’ndan Tablolar” Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 42 (Ocak-Şubat 2000), s. 52.

⁷⁹ Ersoy, a.g.e., s. 128.

Resim 83. Altan Celem, "İsimsiz".



Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*
(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 128.

Türkiye’de, Dışavurumcu resim anlayışında çalışan sanatçılar bu isimlerle sınırlı olmamakla birlikte, Batı’da olduğu gibi daha çok simgesel anlatımla gerçekleştirilen Dışavurumcu anlayış, nesneleri özgür yaratılarla ortaya koyan üslup çeşitliliği ve ortak bir tavır içinde. Türk resmine yeni bir dinamizm getirmiştir.

3.3.5. Sürreal Bakış

Gerçeküstücülük, nesnelerin özdeki anlamlarını değiştirerek değil, farklı düşünce biçimlerinin devreye girmesiyle, figür ve nesnelerin anlamlarını bozmadan, kurgular yoluyla düzenlenmesi olarak değerlendirilebilir. Görünen ve görünmeyen her tür gerçeklik Gerçeküstücü’lükte zıtlıklarla ya da farklı düşsel anlatımlarla karşılanabilmektedir. Nesne ve figürler resimde simgesel birer gösterge olarak kullanılmaktadır. Gerçeküstücü anlayışta nesneler dünyası sınırsız bir anlatıma sahiptir. Her ne kadar Batı ve Türk sanatında Gerçeküstücü yaklaşımın çıkış noktası aynı olmasa da, her ikisinde de sınırsız bir düş dünyasının egemen olduğu gözlenmektedir.

Çağdaş Türk resminde Gerçeküstücü anlayış 1955’de Yüksel Arslan ve Nuri Abaç’la başlarken, bu anlayış doğrultusunda yapılan

resimler Batı'ya paralel bir gelişim göstermemektedir. Resimlerdeki biçimlerin içeriği ne olursa olsun simgesel ve fantastik görünümle karşılaşılabilir. Bu görünümün de tam olarak Batı anlayışındaki Gerçeküstücü'lüğün kapsadığı alanlar içinde olduğu söylenememektedir. Çağdaş Türk sanatı, ülkenin farklı geleneklere bağlı olduğunu yansıtmaktadır. Doğal olarak da Batı'nın Gerçeküstücü anlayışı kendi kültür ve geleneklerine, hatta öncesindeki akımlara bağlı olarak gelişmektedir. Özellikle psikanaliz yöntemlerinin incelenmesi ve bu alandaki gelişmelerin sonucu olarak, Batı sanatı, Gerçeküstücü anlayışa eğilim göstermiştir.

Gerçeküstücü çağdaş Türk sanatı değerlendirilirken Batı anlayışı doğrultusunda değil, Türk sanatının çağdaş ürünleri arasında, nitelikleri düşünülerek, yerel sentezlerin birlik ve bütünlüğü içerisinde değerlendirilmektedir⁸⁰.

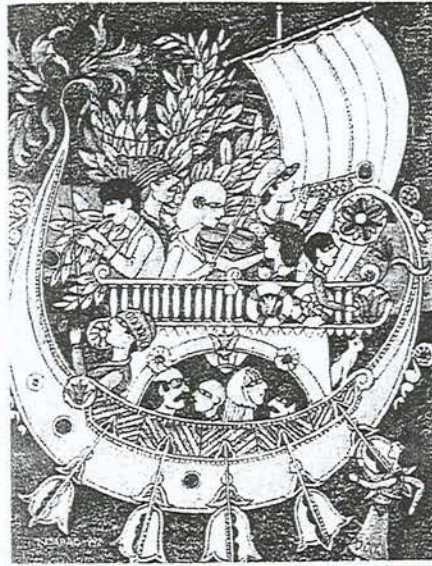
Gerçeküstücülüğün temsilcilerinden olan **Nuri Abaç (1926,-)**, figürlerle nesnelerin birlikteliği ve Anadolu mitolojisinden yola çıkarak oluşturduğu resimlerinde, deformasyon ve çizgiselliği ön planda tutmaktadır. Minyatür etkisindeki kurguları aynı zamanda dekoratif bir anlayışa da sahiptir. Kullandığı figürler ve nesneler üst üste istiflenmiş gibidir. "Çalgıcılar Gemisi" resminde tüm bu özellikleri görmek mümkündür (Resim. 84).

Ayrıca Hitit sanatından da etkilenen sanatçı, resimlerinde kullandığı deformasyon ve kurgularındaki istif etkisini, nesne ve figür birlikteliğini koruyarak "Hitit'li Balıkçılar" resminde de sürdürmektedir (Resim. 85). Sanatçı resimlerini; Minyatür, Mitoloji, Hitit sanatı ve geleneksel Halk sanatında yer alan Karagöz'den etkilenerek sürdürmektedir⁸¹.

⁸⁰ Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), s.48-49.

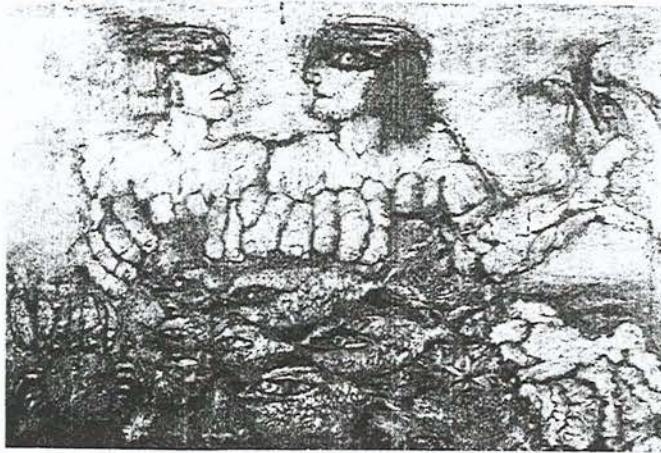
⁸¹ Gültekin, a.g.e., s. 122.

Resim 84. Nuri Abaç, “algıcılar Gemisi”.



Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*
(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 133.

Resim 85. Nuri Abaç, “Hititli Balıkçılar”.

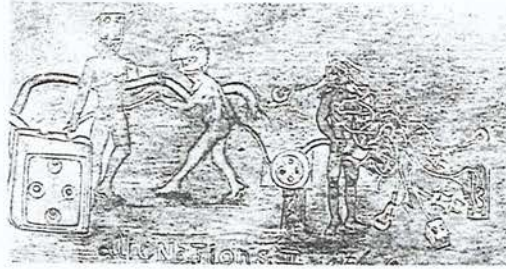


Gönöl Gültekin, *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*
(Ankara: TC. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992), s. 123.

Batı'nın Gerçeküstücü sanatlarına da ilgi duyan ve aėdař Türk sanatında Gerçeküstücü'lüğün temsilcilerinden olan **Yüksel Arslan** (1934,-), halk sanatını, Karagöz' ve Mehmet Siyahkalem (15. yy)'in eserlerini sentezleyerek çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçı.

bilinçaltına itilmiş cinsel sorunlara değinmesiyle, Batı Gerçeküstücülüğü'nün bir yönüyle yakalanmasını da sağlamıştır. Sanatçı gerçekçi bir yaklaşımla çizgisel anlatımı ön planda tutarak resimler yapmaktadır⁸². "Sürrealist Kompozisyon" isimli resimde sanatçı; kablolar, prizler, fişler gibi nesnelerle birlikte ele aldığı üç figürü, çizgisel bir anlatımla sunmuştur (Resim. 86).

Resim 86. Yüksel Arslan, "Sürrealist Kompozisyon".



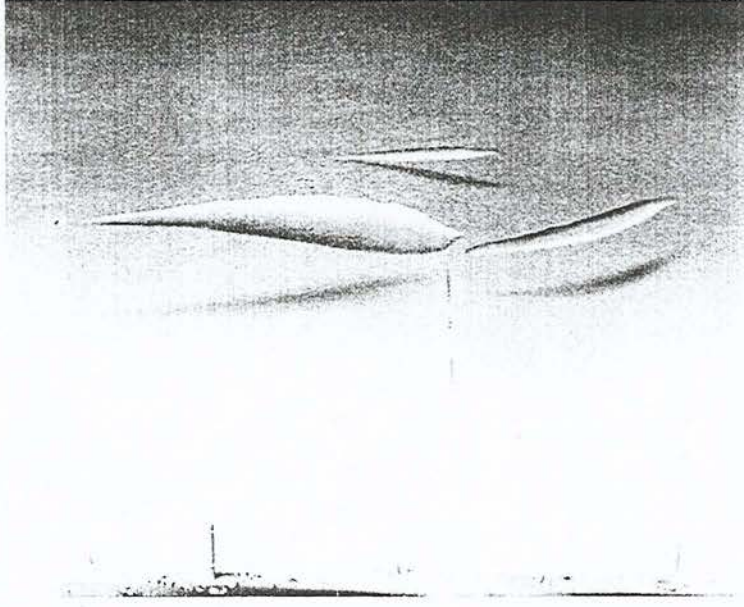
Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s. 258.

Ekrem Kahraman (1948,-), Gerçeküstücü bir anlayışla oluşturduğu eserlerinde zaman ve boşluk sorununu irdeleyerek, evrenin varoluşu ve yokoluşu arasındaki geçişi analiz etmeye çalışmaktadır. Mezafizik anlamlar da yüklediği çalışmalarında; insanların terk ettiği çorak toprak ve rüzgara tutulmuş taş, toprak, çadır, ağaç direkler, gök cisimlerini çağrıştıran bulutlar giderek nesneleşmekte ve resimlerin temel öğelerini oluşturmaktadır (Resim. 87). Sanatçının anlatım dilinin aşamalı olarak, doğadan kopmayan, fantastik bir çizgiye ulaştığı gözlenmektedir. Sanatçı için üzerinde durulması gereken sorun, insanın ne olduğu değil ne olmakta olduğudur. Resimlerindeki ürpertici ortam, bilinen anlamda gerçeğin, aslında gerçek olmadığı, gerçek dışı ve olağan şeylerin de her an gerçeğe dönüşebileceği düşüncesiyle, zaman kavramını sorgulamaya neden olmaktadır (Resim. 88). Resimlerinde doğaya ait nesneler birer göstergedir⁸³.

⁸² Gönül Gültekin, *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, (Ankara: T.C. Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri, 1992), s. 120.

⁸³ Kaya Özsezgin, *Ekrem Kahraman*, (Ankara: Akpınar Sanatevi, 1991), s. 1.

Resim 87. Ekrem Kahraman, "İsimsiz".



Kaya Özsezgin, Ekrem Kahraman (Ankara: Akpınar Sanatevi, 1991), s. 15.

Resim 88. Ekrem Kahraman, "İsimsiz".



Kaya Özsezgin, Ekrem Kahraman (Ankara: Akpınar Sanatevi, 1991), s. 5.

Türk resim sanatında Gerçeküstücü yapıtlar üreten sanatçılardan **Serap Demirağ (1951,-)**, çalışmalarında nesne-mekan, nesne-nesne ilişkilerini, zaman ve mekan kavramını, Gerçeküstücü bir yaklaşımla sorgulamaktadır. Göremediğimiz her şeyin görüneni etkilediğini, insanlığın gizemli geçmişinin gelecek kadar merak uyandırdığını gözlemleyerek, çok iyi bilinen, etrafta görülen nesneler aracılığıyla yeni bir dünya oluşturmaya çalışmaktadır. Nesnelerin altında yatan asıl görünmezlikleri sergilemektedir. Bunu yaparken de nesnelere, günlük hayattaki işlevlerinden uzaklaştırarak farklı anlamlar yüklemekte ve farklı işlevler kazandırmaktadır. Sanatçının ilk çalışmaları figür çıkışlı olup, daha sonraki yıllarda figür yerini nesnelere bırakmıştır. Geçiş dönemi olarak nesne figür iç içeliği görülmekte, insanı andıran kuru ağaç gövdeleri, kağıt şeritlere dönen ağaç dalları, birer simge olarak kullanılmaktadır (Resim. 89).

Resim 89. Serap Demirağ, "İsimsiz".

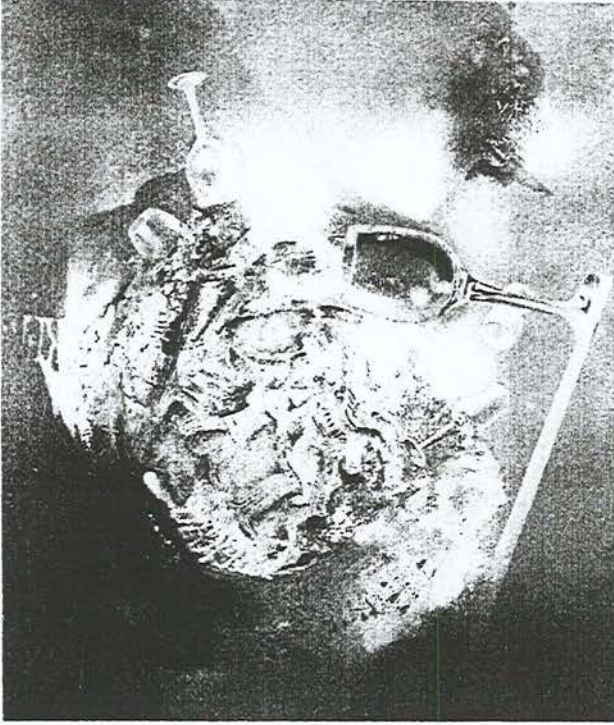


Önder Şenyapılı, Serap Demirağ (İstanbul: Pınar Ofset, 1991), s. 77.

Sanatçı son dönemlerde tanıdık, bilinen nesneleri izleyiciye, görmeye alıştığı konumlarda değil, yer çekiminden kurtulmuş ve boşlukta yüzer şekilde sunmaktadır. Resimlerindeki mekan, sonsuzluk

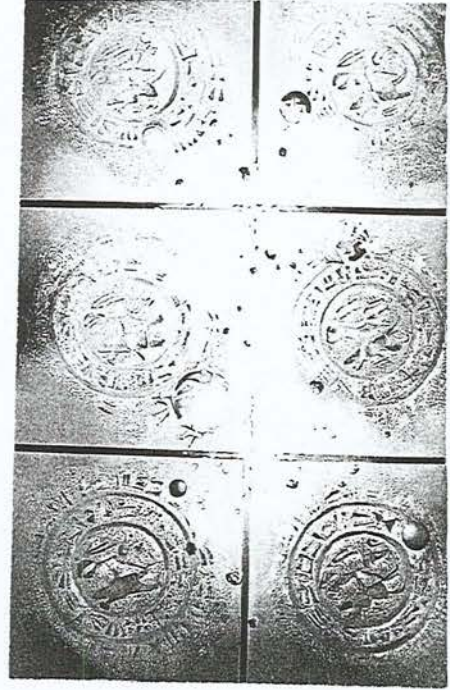
içerisinde bir boşluktur. Her resmi ayrı bir dünya sunduğu gibi, resimlerde kullandığı her nesne de ayrı bir dünyadır. Genelde resimlerinde: ipler, camlar, kadehler (Resim 90), cetvel, elma, kabak, bezelye, su damlaları, nar, kiraz, Anadolu'nun antik kalıntıları (Resim 91) gibi, her tür nesneyi kullanmaktadır.

Resim 90. Serap Demirağ, "İsimsiz".



Önder Şenyapılı, Serap Demirağ
(İstanbul: Pınar Ofset, 1991),
s. 157.

Resim 91. Serap Demirağ, "İsimsiz".



Ayla Ersoy, Günümüz Türk Resim
Sanatı (İstanbul: Bilim Sanat
Galerisi, 1998), s. 144.

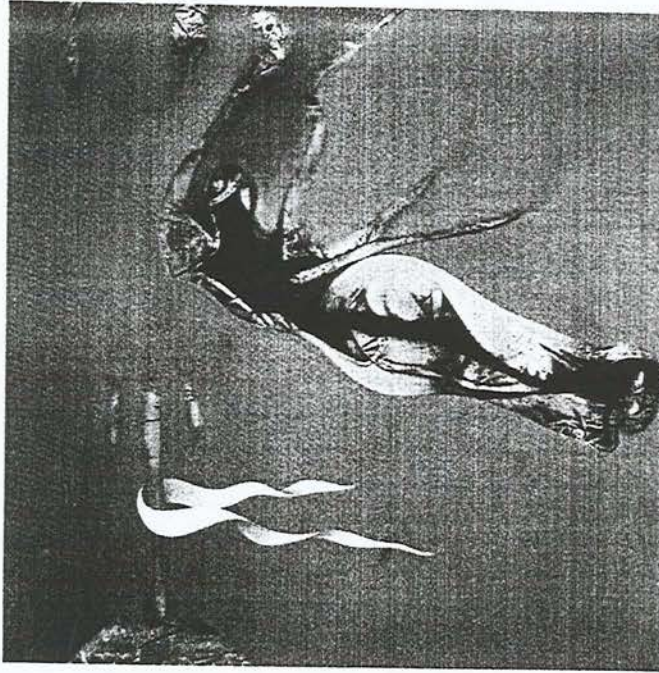
Doğayı, tanrıyı ve kendi benliğini sorgulayan, mantık-mantıkdışı, gerçek-gerçeküstü, bilinen-bilinmeyen, özgürlük-tutsaklık gibi birbirine karşıt kavramlara fantazilerini de katarak resimlerini Gerçeküstücü bir anlayışla oluşturan Ertuğrul Ateş (1954,-),⁸⁴ nesnelerin gerçek görüntüsünün yanında görünmezliği de vermek istemiştir. Hemen her resminde nesne olarak varlığını gösteren kurdele dikkat çekmektedir.

⁸⁴ Gülseli İnal, Ertuğrul Ateş, (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1997), s. 9-10.

“Sanatçı kendini ifade ederken kurdeleyi kurtuluşun gücü olarak görmektedir. Düşsel yaklaşımları ve doğaüstü düşünceleri ile biçimlendirdiği tuvalerde, bükümlü kurdele ögesi, yerine göre gerçek, yerine göre masalsı bir anlamın, bazen de gerçeğin bir simgesi olarak kullanılmaktadır.”⁸⁵

Sanatçı “Cleopatra” adlı resimde Cleopatra’yı ve kurdeleyi nesneleştirip simgesel bir anlatımla sunmaktadır (Resim. 92).

Resim 92. Ertuğrul Ateş, “Cleopatra”.

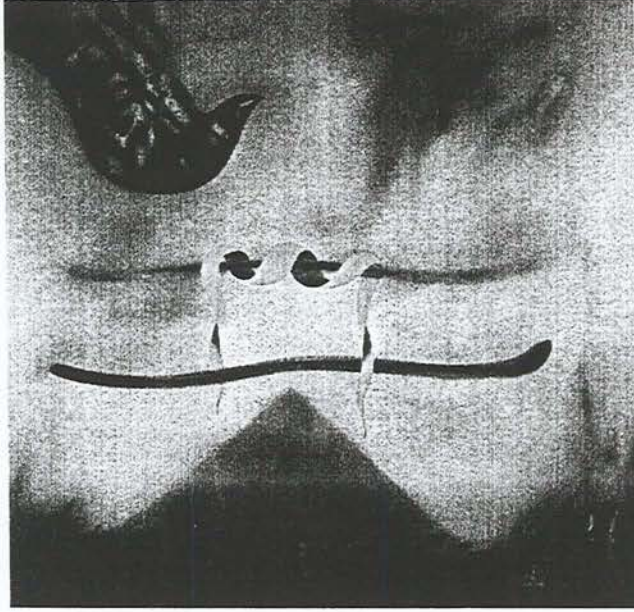


Gülseli İnal, Ertuğrul Ateş (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1997), s. 99.

1993 yılında yaptığı diğer bir çalışması yine kurdele nesnesi kullanılarak, özgürlüğü simgeleyen güvercin ve mekanda anlatımı destekleyen lekelerle sanatçının sanatsal tavrını ve Gerçeküstücü düşünce biçimini ortaya koymaktadır (Resim. 93).

⁸⁵ Ersoy, a.g.e., s. 147.

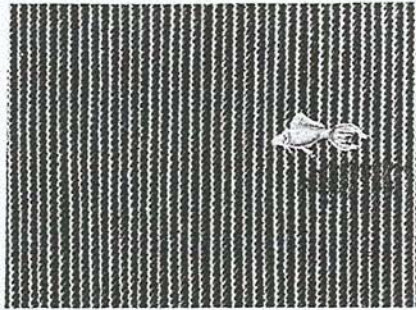
Resim 93. Ertuğrul Ateş, "İsimsiz".



Gülseli İnal, Ertuğrul Ateş (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1997), s. 104.

Gerçeküstücü anlayış, sanatçıların bakış açılarına göre farklılıklar taşımaktadır. Ahmet Yeşil (1955,-), kendi sanat görüşü doğrultusunda gelenekler, ayrılıklar, hastalıklar ve yaşamdaki tüm engelleri simgeleştirerek Gerçeküstücü bir tavırla sergilemektedir. Buna benzer tüm ilişkileri de kendine nesne olarak seçtiği halatlar, ipler, kayıklarla anlatmaya çalışmaktadır (Resim. 94).

Resim 94. Ahmet Yeşil, "Mavi Sevdalar".



Ayla Ersoy, Günümüz Türk Resim Sanatı
(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 148.

Çalışmalarında nesneler, yerçekiminden zaman ve mekandan uzaktır. Sanatçı ipi, geçmişten bugüne gelmiş sembolik anlamından çok, kendi düşüncesinin anlatım aracı olarak kullanmaktadır. Resimle-

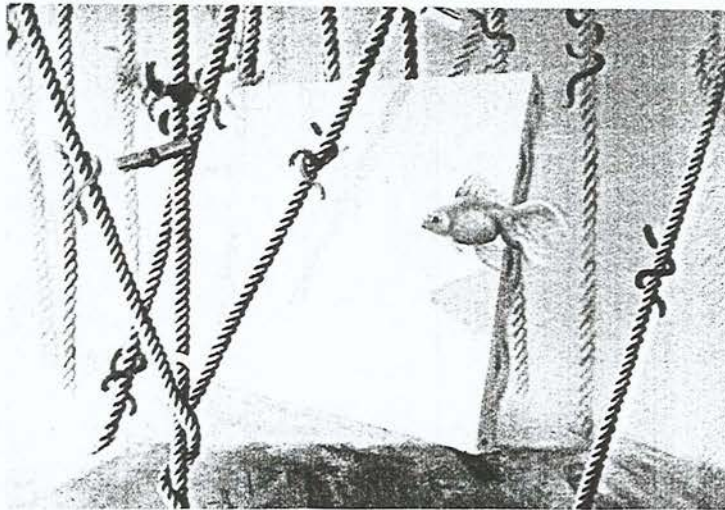
rinde her şey ipeşmeye yönelmektedir. Birbirine geçmiş karmakarışık gibi görülen ipler her an çözülebilecek gibi gevşek ve rahat bir şekilde sarmalanırken, başı sonu belli değildir (Resim. 95). Sanatçı kullandığı nesneleri en ince ayrıntısına kadar işleyip yaşamı sorgulamaktadır (Resim. 96).

Resim 95. Ahmet Yeşil, "İsimsiz".



Mehmet Ergüven, Ahmet Yeşil (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, ?), s. 24.

Resim 96. Ahmet Yeşil, "İsimsiz".



Ahmet Yeşil, Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi,
Sayı: 18 (Mart-Nisan 1995), s. 12.

Kezban Arca Batıbeki (1956,-), resimlerinde ana tema olarak kadını, Gerçeküstücü bir tarzda işlemektedir. Kadını yırtıcı, atik ve çevik hayvan figürleriyle kullanarak veya kaynaştırarak kadının özgürlüğünü simgelemektedir. Resimlerinde nesne, anlatmak istediği konu ve temaların tamamlayıcısı olarak ortaya çıkmaktadır. “Amazon” resminde de görüldüğü gibi, nesneleri düz renk lekeleriyle oluşturarak, içerik zenginliğini titiz bir işçilikle gerçekleştirmektedir (Resim. 97). Sanatçı resimlerinde ışık ve gölgeyi kullanmayarak grafiksel bir yaklaşıma yönelmektedir. Resimlerinde genellikle kullandığı nesneler oklar, yaylar, maskeler, atlıkarıncalardır.

Resim 97. Kezban Arca Batıbeki, “Amazon”.



Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*
(İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998), s. 148.

Batı’da Gerçeküstücü akımın öncülerinden Salvador Dali’nin resimlerinden etkilenecek Gerçeküstücü’lüğe ilgi duyan **Mehmet Aydoğdu (1958,-)**, figür soyutlamasına girmeden, simgesel bir anlatımla akım içerisinde yer almaktadır. Sanatının “sürekli gelişmeyi öngören bir uzayı” temsil etmesini istemektedir. Dali’nin yanısıra

Miro ve Tanguy'un resimlerindeki uzay da sanatçıyı etkilemektedir. "Ressam Filozof Ayrılış Melankolisi Üzerinde Zorlanıyor" adlı resminde, simgesel anlatıma dönüşmüş formüller bilimin gelecekteki yerini simgelerken, tüm yapıtlarında nesne olarak kullandığı yuvarlak toplar, bilimi ve bilimin gelişimiyle özdeşleştirdiği kadını simgelemektedir (Resim. 98). Tablolarında özellikle insana yer veren sanatçı evrenin ve dünyanın her noktasında yaşanabileceğini vurgulamaya çalışmaktadır⁸⁶.

Resim 98. Mehmet Aydoğdu, "Ressam Filozof Ayrılış Melankolisi Üzerinde Zorlanıyor".



Gönül Gültekin, *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı* (Ankara: TC. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992), s. 125.

Gerçeküstücülükte; Türkiye'deki yerel yapı, Halk sanatı, Minyatürler, Mitoloji gibi konulardan çıkış yapılarak eserler oluşturulurken sanatçıların kişisel düş gücü de yaratımlarda önemli rol oynamaktadır.

3.3.6. Kavramsal Anlayışta Nesne Kullanımı

Batı'da 19. yüzyıl'ın sonuna kadar tasvir sanatıyla uğraşıl-makta⁸⁷ nesnenin görüntüsü araştırılmakta ve izleyiciye görüntünün

⁸⁶ Gültekin, a.g.e., s. 24.

⁸⁷ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, (İstanbul: Varlık Yayınevi, 1974), s. 209.

resmedilmesi ile ulaşılmaktaydı. 20. yüzyıl'da ise nesnelerin günlük hayattaki işlevlerinden uzaklaştırılarak başka işlevlere dönüştürüldüğü gözlenmekte ve eserlerde nesnenin bizzat kendisinin kullanımıyla görüntü resmi aşılmak istenmektedir.

20. yüzyıl başında Kübizm'le nesnenin parçalanması söz konusudur. 1912 yılında Analitik Kübizm'le görülmeye başlayan kolaj tekniği ile, nesnenin bizzat eser yüzeyinde yer almaya başlaması ve 1914'te Marchal Duchamp'ın, "nesneler iyi sergilenebilir ve değerlendirilebilirse her şey sanat olarak kabul edilebilir"⁸⁸ görüşüyle, hazır nesnelerin sanat eseri olarak sergilenmeye başlaması görülmektedir.

Pop sanatta her türlü nesne kullanımı sanatçıyı nesne üzerinde düşünmeye yöneltmiştir... Artık yapıtın nasıl görüldüğü değil, düşünsel yönü ağırlıklı olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü yapıt "kavramsal bir süreçtir." Böylece sanatın kendi kendinin düşünce nesnesi durumuna dönüşmesi Kavramsal sanatla görülmektedir⁸⁹.

Türkiye'de nesne'nin; kolaj, montaj, asamblaj veya enstalasyon gibi teknik ve yöntemlerle kullanılmaya başlanması 1977'de Yeni Eğilimler sergisinde gözlenmektedir.

Türkiye'de nesne kullanımı, özellikle enstalasyonlarla açılım sağlayan ve sürekliliği olan İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler sergileri, Günümüz Sanatçıları İstanbul sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri ve A, B, C, D sergileri ile gündeme gelmiştir⁹⁰.

Altan Gürman (1935-1976), nesneyi sanatsal yaratılarında resim ve heykele seçenek olarak tuvale yerleştirmektedir. Nesneyi

⁸⁸ Hasan Fuat Sarı, "Dennis Oppenheim Sergileri", *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı: 10, (Mayıs-Ağustos, 1993), s.66.

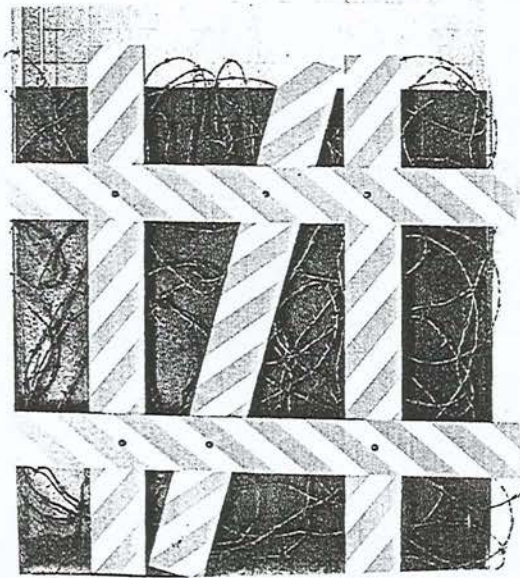
⁸⁹ Gönül Gültekin, "Türk Kavramsal Sanatçılarının Çevre Yaratma Sorununa Yaklaşımları", *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı: 14, (Mayıs-Ağustos 1994), s.56.

⁹⁰ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: I, s. 972.

hem gerçek hem de simgesel anlamlarıyla birer anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Çalışmalarında, çağın ileri tekniği ve gereçleri kullanılarak; kolaj, montaj, fotomontaj, asamblaj ve baskı resim teknikleri yer almaktadır. Nesneleri, bizzat üç boyutlu tuvale yerleştirme şeklinde gerçekleştirmektedir. Sıradan bildik nesnelere yer verdiği çalışmalarda dikkati bu sıradan nesnelere çekmekte, genelde askerlik kavramını irdelemektedir ancak, hedefi askerler değil, onu yöneten otoritedir. Sanatçı montajlarını; şablonlar, tahta parçaları ve püskürtme boya ile gerçekleştirmektedir.

Montajlarda kullandığı nesneler; yasak işaretleri, tahta barikatlar, dikenli teller, zırhlar gibi askeri imajlı hazır nesnelerdir (Resim. 99)⁹¹.

Resim 99. Altan Gürman, "Dikenli Engel".

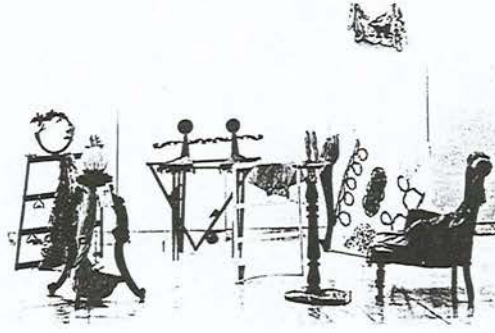


Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s. 289.

Fusun Onur (1937,-), Kavramsal sanat anlayışıyla oluşturduğu yerleştirmelerinde; imge, simge, sanat nesnesi, sanatın tanımı, anlam ve göstergelerini sorgulamaktadır (Resim. 100).

⁹¹ Levent Çalıkoğlu, "Cumalı Sanat Galerisi 25. Yılında", *Milliyet Sanat*, Sayı: 429, (1 Nisan 1998), s.45.

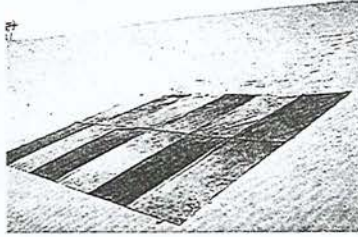
Resim 100. Füsün Onur, "İç Mekan Düzenlemesi".



Gönül Gültekin, "Türk Kavramsal Sanatçılarının Çevre Yaratma Sorununa Yaklaşımları" Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 14, (Mayıs-Ağustos 1994), s. 56.

Şükrü Aysan (1945,-), sanata yeni tanımlar getirmeyi amaçlar-ken, tuvalin varlık nedenini de irdelemektedir (Resim. 101).

Resim 101. Şükrü Aysan, "Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale".

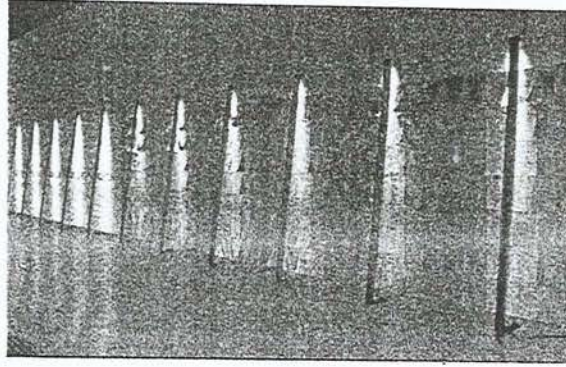


Gönül Gültekin, "Türk Kavramsal Sanatçılarının Çevre Yaratma Sorununa Yaklaşımları" Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 14, (Mayıs-Ağustos 1994), s. 56.

Ahmet Öktem (1951,-), toplumları yönlendiren ve ilgilendiren yasaları, toplumun yasalar karşısındaki tutumunu sorgulamaktadır. Yasaların sorgulandığı ve değişime gerek duyulduğu bir dönemi yansıtmaya çalışmaktadır. Sanatçı bu düşünceyle "Yürürlükteki Yasalar" adlı 12 metrelik bir çalışma düzenlemiştir. "Yaklaşık 300 sayfa oluşturan yürürlükteki yasalar bir yandan fasikül fasikül okunabilir bir biçimde açılırken, bir yandan da üstteki sayfalar stamba mürekkebi emdirilerek okunmaz bir duruma getirilmektedir." Resimde çalışmadan

bir detay görülmektedir (Resim. 102). Gerçek malzemeler kullanılarak nesne yerleştirmeleri ile oluşturduğu eser bir çözümleme önerisi olarak görülmektedir⁹².

Resim 102. Ahmet Öktem, “Yürürlükteki Yasalar”.



Ahmet Öktem, “Yürürlükteki Yasalar” Milliyet Sanat,
Sayı: 351 (1 Ocak 1995), s. 59.

Enstalasyonlarıyla tanınan **Serhat Kiraz (1954,-)**; resmi. görüntüyü, yanılsamayı ve gerçeklik olgularını sorgulamaktadır. 1984 yılından sonra gerçeklik olgusunu zihinsel düzlemde ve akılcı çözümlemelerde irdelemiştir⁹³. Çalışmalarında kullandığı nesnelere (duralit plakalar, su, toprak, ampül, ayna, cam vb.) simgesel anlamlar yüklemiştir.

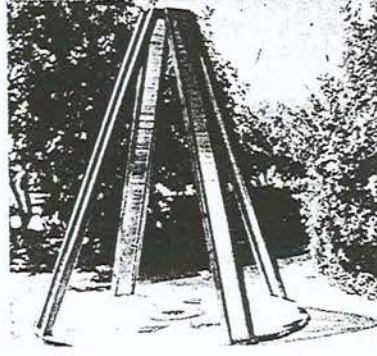
1992’de sergilediği “İnanç” isimli çalışmasını cam, metal ve ahşap gibi nesneler kullanarak gerçekleştirmiştir (Resim. 103). Her bir nesne oluşturduğu şekil ve biçim yönüyle bir şeyler simgelemektedir. Çalışmasında, “tabanda evreni simgeleyen daire üzerinde dört dayanaklı piramidi oluşturmuştur. Piramidin tepesindeki kare ile kutsal ruhu simgelemektedir. Ortadaki mavi küre ise dinsel inancı yansıtmaktadır...”⁹⁴

⁹² Ahmet Öktem, “Yürürlükteki Yasalar”, Milliyet Sanat, Sayı: 351, (1 Ocak 1995), s.59.

⁹³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: I, s. 1017.

⁹⁴ Gönül Gültekin, “Türk Kavramsal Sanatçılarının Çevre Yaratma Sorununa Yaklaşımları”, Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 14 (Mayıs-Ağustos 1997), s. 59.

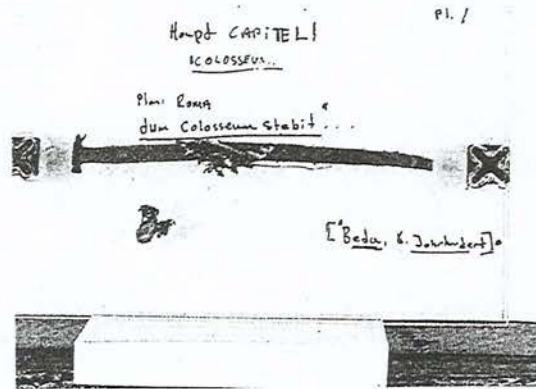
Resim 103. Serhat Kiraz, "İnanç".



Gönül Gültekin, "Türk Kavramsal Sanatçılarının Çevre Yaratma Sorununa Yaklaşımları" Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 14, (Mayıs-Ağustos 1994), s. 59.

1978'den beri, kolaj, çini mürekkebi, fotoğraf, obje, kompitür, tını enstalasyonları gibi teknolojinin içinde yaratımlarını oluşturan Mehmet Gün (1956,-), çalışmalarını kompitürden çıkartıp görünür bir plastik biçime geçirerek, ışıklı dia tekniğini kullanmaktadır. Çalışmalarında ikona imgesini kullanan sanatçı, dinsel imgelerden de yararlanmaktadır. "Şeytan'ın Son Günahı" adlı çalışma serisinde, korkuları etkileyen, iyi ya da kötü anlamda baştan çıkarmak ve çıkarılmak konusu üzerinde yoğunlaşmıştır" (Resim.104).

Resim 104. Mehmet Gün, "Şeytan'ın Son Günahı".

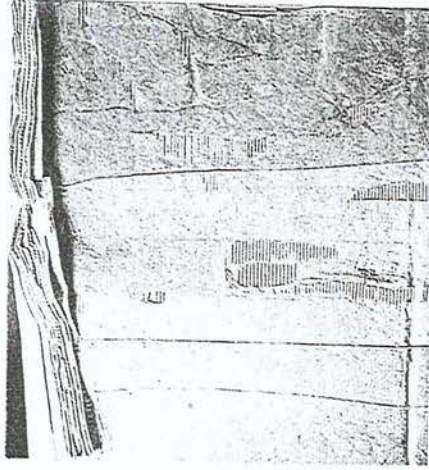


Demet Elkâtip, "Baştan Çıkarılmanın Keyfi", Milliyet Sanat, Sayı: 444 (15 Kasım 1998), s.33.

Teknolojiyi araç olarak gören sanatçı, sanatın, sanatçının yaşamıyla sınırlı bir süreç olduğu görüşündedir⁹⁵.

Genç sanatçılardan biri olan **Sevil Saygı (1967,-)**, “oluklu kartonları, aynı türdeki kolaj malzemelerle destekleyerek, bir yüzey ve hacim dokusuna yönelik asamblaj etkisinin arandığı çalışmalar yapmaktadır (Resim. 105)⁹⁶.

Resim 105. Sevil Saygı, “Asamblaj”.



Kaya Özsezgin, “Ustaların Peşi Sıra”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 427 (1 Mart 1998), s.45.

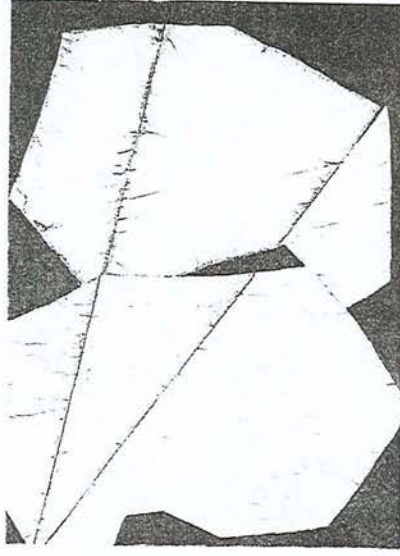
Nesnelerin biçimsel estetiğini insandan soyutlamadan, malzemelerini yüzey ve alt biçim arasına yedirerek Kavramsal anlayışta çalışan **Emre Okçuer**, figürsüz doğa coğrafyasını dokusal özellikleri ile zeminde kullanarak; parça-bütün, açık-koyu araştırmalarıyla çalışmalarını oluşturmaktadır (Resim. 106)⁹⁷.

⁹⁵ Demet Elkâtip, “Baştan Çıkarılmanın Keyfi”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 444. (15 Kasım 1998), s.32-33.

⁹⁶ Kaya Özsezgin, “Ustaların Peşi Sıra”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 427. (1 Mart 1998), s.45.

⁹⁷ Kaya Özsezgin, “Ustaların Silinmeyen İzinde”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 492. (15 Kasım 2000), s. 54.

Resim 106. Emre Okçuer, "Çıkış".



Kaya Özsezgin, "Ustaların Silinmeyen İzinde", *Milliyet Sanat*,
Sayı: 492 (15 Kasım 2000), s. 54.

Türkiye’de ilk nesne kullanımları 1977’de yenilikçi bir tavır içerisinde ortaya çıkmıştır. Daha sonra çözümsel yönde araştırmalarla nesneler işlevlerinden uzaklaştırılarak montaj, asamblaj, enstalasyon gibi yöntem ve tekniklerle uygulanmıştır. Bu sanatsal uygulamalarla nesneler bizzat eserlerde kullanılmaya başlamıştır. Kullanılan nesnelerde plastik kaygılar aranmamakta, düşüncenin anlatımı için sıradan nesneler de seçilebilmektedir. Bu nesneler sayesinde de görüntü resminin dışına çıkılmaktadır. Eserler izleyiciye görüntü resminin biçimsel algılama kurallarıyla değil; düşünsel yönden algılama kurallarıyla sunulmaktadır. Nesneler sayesinde izleyicinin ilgisini düşünsel yöne çekerek onu yeni bir bilinçlenmeye doğru götürmektedir. Bu amaçla da nesneler somut ve düşünsel birer anlatım aracı olmaktadır.

4. SONUÇ

Sanatçıların, eserlerini oluştururken birebir ilişki kurarak senteze ulaşabildiği nesne; toplumsal yapıyı, doğayı, insanları, soyut kavramları, kısaca her şeyi yansıtan önemli bir anlatım aracıdır.

Batı'da yüzyıllardır gelişen sanat akımlarında nesne kullanımı akımlara göre farklı yaklaşımlar doğrultusunda gelişmiştir. Cumhuriyet öncesi ve sonrası Türk resminde de nesne, resimlerde yer almıştır. Çağdaş Türk resim sanatında sanatçılar, özellikle 1950'lerden sonra toplumsal yapıyı tüm gerçekliğiyle ortaya koyarken, nesneden önemli ölçüde yararlanmışlardır. Nesne, bilinen ve alışılanın dışında düşselliği de yansıtmakta ve böylece sanatçıya da izleyiciye de farklı dünyaların kapılarını açmaktadır. Sanatçı, nesneyle ilişki kurarak kendini, doğayı, dünyayı daha iyi tanımaya başlamaktadır. Sanatçı ve nesne arasında kurulan ilişki, yaratma eyleminde büyük rol oynamaktadır. Sanatçılar eserlerini yaratırken kullandıkları nesneler sınırsız bir anlatımla çeşitlenmektedir.

Nesne akımlar altında incelendiğinde her akım için ve akımda yer alan her sanatçı için farklı anlamlar taşımaktadır. Batı akımlarında, akımın felsefesi ve anlayışı doğrultusunda nesnelerin anlamları değişim gösterirken, Cumhuriyet öncesi ve sonrası Türk resminde, nesne yalın bir anlatımla eserlerde var olmaktadır. Ulusal kaynaklardan beslenerek oluşan çağdaş Türk resminde 1950 sonrası yaklaşımda nesne ele alındığında; Soyut ve Soyutlama'da gerçek görüntüsünden arındırıldığı görülmekte, Gerçekçi yaklaşımda tüm gerçekliği ile yapısını korumakta, Figüratif resimde anlatımı bütünleştirici öğe olarak kullanılmakta, ayrıca figürler nesneye de dönüşmektedir. Duyguların dışavurumunda sanatçının iç dünyasını yansıtan simgelere dönüşmekte, Sürreal bakışta görünen ve görünmeyen her tür gerçekliği yansıtmakta, daha sonra da Kavramsal anlayışta bizzat kendi

görüntüsünün yer almasıyla, nesneler sanatçının iletmek istediği düşüncenin sanat eseri olmasını sağlayan göstergelere dönüşmektedir.

Sanatçılar nesneyle özdeşleşip duygusallığa dayalı yoğun bir ilişki kurmakta, nesneye eserlerinde yer vererek yeni anlamlar yüklemekte ve farklı eserler üretmektedir. Türk resminde nesne, temelde sanat eserinin yaratılmasında bir çıkış noktası olmanın yanı sıra yapıtın kendisi olarak da varlığını göstermesiyle, düşüncenin sanat eseri olmasını sağlayan bir anlatım aracıdır.

Günümüz Türk resim sanatında 1950 sonrasında nesne, farklı yaklaşımlar altında incelenirken ulaştığı aşama; sosyal yapı, toplumsal olaylar, insanların düşünce biçimi çerçevesinde her türlü gelişime açılarak değişime uğramıştır. Bu değişim resimlerin konuları içinde yer alan nesnelere yüklenen anlamlarla kendisini göstermiş ve göstermeye devam etmektedir.

1950 sonrası nesne, sanat eserinin oluşturulmasında ve sanatçıların duygu ve düşüncelerini aktarmasında anlatım aracı olarak kullanılırken 1980'li yıllardan günümüze gelindiğinde nesnenin sanat nesnesini terk ettiği ve nesnelerin sanat eseri olarak kavranmadığı görülmektedir. Nesneler artık sanatçının düşüncesinin sanat eseri olduğunun kavranmasında birer gösterge olarak kullanılmakla birlikte, anlatım aracı olma özelliğini de sürdürmektedir. Türk resim sanatı çerçevesinde tuval resmi ve kavramsal anlayış olarak nesne yaklaşımı bu iki boyutta genellendiğinde nesne, her iki resim tarzında da sanatsal ve estetik boyutuyla olduğu kadar kendisine yüklenen anlamla da önemli bir yapı taşı olma özelliğini sürdürmektedir.

Nesne, toplumu, doğayı, insanları soyut kavramları içermesi ve sanatçının kendi amaçları doğrultusunda şekillendirmesi ile her zaman yeni anlamlar kazanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abora, Emel. "Sürrealizm Akımında Nesnenin Değerlendirilişi".
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi.
Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.
- Akay, Bahattin. **Resim Sanatı**. Ankara: Doğu Matbaası, ?.
- Anlağan, Gökhan. "Resimde Riskli Değerler ve Sanatsal Değişimler".
Genç Sanat. Sayı: 75, Kasım 2000.
- Arbaş, Avni. **Avni Arbaş 1990**. İstanbul: Artisan Sanat Galerisi.
1991.
- Artut, Kazım. **Sanat Eğitimi Kavramları ve Yöntem**. Ankara: Anı
Yayıncılık, 2001.
- Ayık, Nurdan Zeliha. "Yalnızlık Teması Üzerine Anlamlandırılmış
Nesnelerin Resimsel Çözümlemesi," Yayınlanmamış Yüksek
Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.
- Barthes, Roland. **Gösterge Bilimsel Serüven**. Çev.: Mehmet Rıfat.
Sema Rıfat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Başkan, Seyfi. **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**.
Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1997.
- Baysal, Emre. "Neşe Erdok: Başarının Dinazorlaştıramadığı Ressam".
Anons Plastik Sanatlar Dergisi. Sayı: 21, Aralık 1992.
- Beksaç, Engin. **Avrupa Sanatı'na Giriş**. İstanbul: Engin Yayıncılık.
2000.
- Berk, Nurullah ve Adnan, Turani. **Başlangıcından Bugüne Çağdaş
Türk Resim Sanatı Tarihi**. İstanbul: Tıglat Basımevi, 1981.
- Büyükişleyen, Zahir ve Kaya, Özsezgin. **Sanat Eserini İnceleme**.
Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, 1993.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**. Cilt: 17, İstanbul:
Milliyet Yayınları, 1997.
- Claudon, Francis. **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**. Çev.: Özdemir
İnci, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.

- Çalıkoğlu, Levent. "Cumalı Sanat Galerisi 25. Yılında", **Milliyet Sanat**. Sayı: 429, 1 Nisan 1998.
- Denkal, Arda. **Nesne ve Doğası**. İstanbul: Göçebe Yayınları, 1998.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. Cilt: I,II,III, İstanbul:Yem Yayınları, 1997.
- Elkâtip, Demet. "Baştan Çıkarılmanın Keyfi", **Milliyet Sanat**. Sayı: 444, 15 Kasım 1998.
- Ergüven, Mehmet. **Ahmet Yeşil**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- . "Özgür Resmin Bedeli", **Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Sayı: 12, Ocak-Şubat 1994.
- . **Yoruma Doğru**. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 1992.
- . **Neşet Günal**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1996.
- Eroğlu, Özkan. **Resim Sanatı**. İstanbul: Özsan Matbaacılık, 1997.
- . **Resmi Yorumlarken**. Bursa: Ezgi Yayınları, 1999.
- Ersoy, Ayla. **Günümüz Türk Resim Sanatı**. Bilim Sanat Galerisi. İstanbul; 1998.
- Gombrich, E. H. **Sanatın Öyküsü**. Çev.: Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.
- Gültekin, Gönül. **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı**. Ankara T.C. Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri, 1992.
- . "Türk Kavramsal Sanatçılarının Çevre Yaratma Sorununa Yaklaşımları", **Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Sayı: 14, Mayıs-Ağustos 1994.
- Gürel, Ziya. "9. İstanbul Sanat Fuarı'ndan Tablolar", **Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Sayı: 42, Ocak-Şubat 2000.
- Güvemli, Zahir. **Sanat Tarihi**. İstanbul: Varlık Yayınları, 1982.
- "Hiperrealizm", **Sanat Dünyamız**. Sayı: 59, Bahar 1995.
- İnal, Gülseli. **Ertuğrul Ateş**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1997.
- İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar. **Sanatta Devrim**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

- İskender, Kemal. "Mehmet Mahir'de Kim Oluyor?", **Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Sayı: 7, Ocak-Şubat 1993.
- Kınay Cahit. **Sanat Tarihi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- Mettais, Valérie. **Your Visit to Orsay**. Varseilles: Art Lys, 1999.
- Néret, Gilles. **Dali**. Çev.: Ahu Antmen. İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997.
- "Neş'e Erdok" **Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Sayı: 38, Mart-Nisan 1999.
- Öktem, Ahmet. "Yürürlükteki Yasalar", **Milliyet Sanat**. Sayı: 351, 1 Ocak 1995.
- Özsezgin, Kaya. **Ekrem Kahraman**. Ankara: Akpınar Sanatevi, 1991.
- . "Ustaların Peşi Sıra", **Milliyet Sanat**. Sayı: 427, 1 Mart 1998.
- . "Ustaların Silinmeyen İzinde", **Milliyet Sanat**. Sayı: 492, 15 Kasım 2000.
- Özüdoğru, Şerife. **Sanat Tarihi**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, 1993.
- Ponty, Maurice Merleau. "Cezanne'ın Kuşkusu," Çev: Mehmet Adam. **Türkiyede Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Sayı: 23 Mart-Nisan 1996.
- Ragon, Michel. **Modern Sanat**. Çev.: Vivet Kanetti. İstanbul: Cem Yayınevi, 1987.
- Renda, Günsel ve diğerleri. **Türk Plastik Sanatlar Tarihi**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, 1993.
- Sanat Kitabı**. Çev.: Mine Haydaroglu. İstanbul: Yem Yayınları, 1997.
- Sarı, Hasan Fuat . "Dennis Oppenheim Sergileri", **Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Sayı: 10, Mayıs-Ağustos, 1993.
- Serullaz, Maurice. **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çev.: Devrim Erbil. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.

- Şenyapılı, Önder. **Serap Demirağ**. İstanbul: Pınar Ofset, 1991.
- Tansuğ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
- . **Resim Sanatı Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- . **Türk Resminde Yeni Dönem**. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995.
- Thema Larousse**. Tematik Ansiklopedi. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1993.
- Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1974.
- . **Dünya Sanat Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.
- Tunalı, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1984.
- Turgut, İhsan. **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**. İstanbul: Görsel Yayınları, 1981.
- Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**. Cilt: 2, Ankara, 1998.
- Wolther, F. İngo. **Picasso**. Çev.: Ahu Antmen. İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997.
- Yeşil, Ahmet. **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Sayı: 18, Mart-Nisan 1995.
- Yetişken, Hülya. **Estetiğin ABC’si**. İstanbul: Simavi Yayınları, 1991.
- Yetkin, Suut Kemal. **Barok Sanat**. İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.

