

**MARANGOZLUK ALETLERİNİN AHŞAPLA OLAN  
İLİŞKİSİNİN RESİMSEL ÇÖZÜMLEMELERİNE İLİŞKİN  
OLARAK BİR DİZİ RESİM ÖNERİSİ**

**Fikret VURUCU**

**İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Resim Ana Sanat Dalı**

**Danışman**

**Yrd. Doç. Adnan YALIM**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Malatya, 2011**

## KABUL VE ONAY

Fikret VURUCU tarafından hazırlanan ‘Marangozluk aletlerinin ahşapla olan ilişkisinin resimsel çözümlmelerine ilişkin olarak bir dizi resim önerisi’ başlıklı bu çalışma .../.../2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

---

Yrd. Doç. Adnan YALIM (Başkan) (Danışman)

---

Yrd. Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

---

Yrd. Doç. Mesut YAŞAR

Yukarıda imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof.Dr. Çetin DOĞAN

Enstitü Müdürü

## ONUR SÖZÜ

“Yrd. Doç. Adnan YALIM’ın danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “MARANGOZLUK ALETLERİNİN AHŞAPLA OLAN İLİŞKİSİNİN RESİMSEL ÇÖZÜMLEMELERİNE İLİŞKİN BİR DİZİ RESİM ÖNERİSİ” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.”

Fikret VURUCU

## ÖNSÖZ

İnsan yaşamında, ahşabın ve dolayısıyla onu işleyen aletlerin ve marangozluğun önemli bir yeri vardır.

Bu çalışmada günlük, sıradan yaşantımızda insanlık tarihi kadar eski olan bir mesleğin ve mesleğe ait kullanım nesnelerinin resimsel alana taşınıp resimde sanat nesnesine dönüştürülmesi ele alınmıştır.

Çalışma; mimari ile birlikte ortaya çıkan ve mimarinin gelişimine paralel olarak değişen, insan yaşantısında önemli bir yeri olan ahşap ve dolayısıyla ahşap işleme alet ve makinelerinin, uygarlığın gelişimine paralel olarak değişime uğraması ve ‘ahşap–alet İlişkisi’ni resimsel olarak ifade etme amacını taşımaktadır.

Resimleri ve tezi oluştururken bana hiçbir şekilde sınırlama getirmeyen ve bilgileriyle katkıda bulunan hocam Yrd. Doç. Adnan YALIM’a, yardıma ihtiyaç duyduğum her an yanımda olan ve yönlendiren arkadaşım Binnaz KOCA’ya, manevi desteği esirgemeyen aileme, çalışma zamanlarımda akıllı duran kızlarıma yardımlarından dolayı teşekkürlerimi sunarım.

Fikret VURUCU

## ÖZET

VURUCU, Fikret. Marangozluk Aletlerinin Ahşapla Olan İlişkisinin Resimsel Çözömlmelerine İlişkin Bir Dizi Resim Önerisi, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2011.

Bu çalışmada, genel olarak insanlar için çok değerli olmayan ve günümüzde kullanımı azalan marangozluk zanaatına ait aletler ile ayrılmaz ikilisi ahşap, resim sanatı içerisinde ele alınarak, birliktelikleri yansıtılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada sanatta ve sanat akımlarında biçim konusu araştırılmış, marangozluk tarihine değinilmiş, marangozluk aletlerinin tanımı yapılmış ve resim sanatında kullanım nesnesi araştırılmıştır.

Bulunan her malzeme ve araç, bir sonraki aracı üretmiş ve yapılan işin hızlanmasına yol açarak üretimde zamanın kullanımını katlayarak azaltmıştır. Yeni olarak üretilen her alet eskisini unutturmuştur. Demirin ve ateşin kullanımı insanın doğa karşısında gücünü artırırken, araç kullanarak araç yapımında gelişen insan, her türlü malzeme ve alet yapımında teknolojiyi geliştirerek kullanmıştır.

Teknolojik gelişmelerin değıştirdiği insan, kendi toplumsal yapısını değıştirmiştir. Bu değışim karşısında sanatçı, yapıtlarında farklı biçim ve arayışlara girmiş ve içinde bulunduğu toplumun sosyal yapısına göre, takındığı tavır ve algılarla sanatını da değıştirmiştir.

Günümüzde marangozluğa ait kullanım nesnelерinin birçoğu artık eskisi gibi kullanılmamaktadır. Raflarda paslanan bu nesnelерin geçmişte ahşap ve insan teni ile güçlü birlikteliği kopma noktasındadır.

Plastik açıdan ele alınan ve tez konusunu oluşturan marangozluk aletleri ve ahşap dokusunun ele alındığı resimlerde, bilindik güzel nesnelерle değil sadece bir

mesleğin alanında var olan sıradan nesnelere kompozisyonlar oluşturulmuştur. Sıradan kullanım nesnelere olan marangozluk aletlerinin resim sanatının nesnesine dönüşmesi vurgulanmak istenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** marangozluk, ahşap, biçim, kullanım nesnesi.

## ABSTRACT

VURUCU Fikret, A Series of Art Recommendations About Visual Analysis of The Relationship Between Carpentry Tools And Wood, Graduate Thesis, Malatya, 2011.

In this research, the tools which belong to carpentry craft, which are not valuable to the people and has a descending use nowadays and it's inseparable twin, wood has been taken up in painting art and their togetherness is tried to be reflected.

In this research issue of form in arts and arts movements has been searched, history of carpentry has been mentioned, the definition of carpentry tools has been made and usage object in painting art has been searched.

Each material and tool that has been found has produced the latter tool and by causing the work speed up and has reduced by doubling the use of time in producing. Each tool that is newly produced had the former one forgotten. While the use of iron and fire has increased man's power against the nature, man, who has improved in tools making by using tools has used the technology in making all kinds of materials and tools by developing it.

The man, whom the technological improvement has changed, has changed the social structure. Artist, in the face of this changing has been in search of different forms in his works and has changed his art according to the social structure with attitudes and perceptions.

Today most of the usage objects which belong to carpentry aren't used as it was in the past. These objects', which are corroded on the shelves, strong togetherness with wood and man's skin is on the verge of break off.

In the pictures, carpentry tools which are dealt in plastic angle and form the subject of the thesis, compositions have been formed not with beautiful known subjects but with ordinary objects which are existing in a field of profession. Objects of ordinary use, the carpentry tools' changing into painting art's object is wanted to be stressed.

**Key words:** carpentry, wood, form, usage object.

MARANGOZLUK ALETLERİNİN AHŞAPLA OLAN İLİŞKİSİNİN  
RESİMSSEL ÇÖZÜMLEMELERİNE İLİŞKİN OLARAK BİR DİZİ RESİM  
ÖNERİSİ

Fikret VURUCU

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	İİ
ONUR SÖZÜ.....	İİİ
ÖNSÖZ.....	İV
ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	Vİİ
İÇİNDEKİLER.....	İX
RESİM DİZİNİ.....	Xİİ
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>1.BÖLÜM.....</b>	<b>3</b>
1.RESİM SANATINDA BİÇİME GENEL BAKIŞ .....	3
1.1.Resim Sanatında Biçim .....	3
1.2.Rönesans Resim Sanatında Biçim.....	4
1.3.Baroktan Empresyonizm Resim Sanatına Biçim .....	9
1.4. Fovizmde biçim.....	15
1.5. Kübizmde Biçim .....	16
1.6. Fütürizmde Biçim.....	21
1.7. Ekspresyonizmde Biçim.....	23
1.8. Dada Hareketinde Biçim .....	24
1.9. Sürralizmde Biçim.....	27
1.10. Pop-Art'da Biçim .....	28

<b>2.BÖLÜM.....</b>	<b>33</b>
2. MARANGOZLUK VE MARANGOZLUK ALETLERİ TARİHİ .....	33
2.1. Marangozluğun Tanımı Ve Tarihi.....	33
2.1.1.Rende.....	35
2.1.2.Çekiçler.....	36
2.1.3.Eğeler ve Törpüler.....	36
2.1.4.Anahtarlar.....	38
2.1.5.Testereler.....	39
2.1.6.Tornavidalar.....	40
2.1.7.Su Terazisi.....	41
2.1.8.Marangoz Tezgahı.....	41
2.1.9.İskarpela.....	42
2.1.10.ElMatkabı.....	42
2.1.11.Keser.....	43
2.1.12.Düztaban Rende.....	44
2.1.13.İşkence(Mengene).....	44
2.1.14.Bileme Taşı.....	45
2.1.15.Vida.....	46
2.1.16.Çivi.....	46
2.1.17.Hızar Makinesi.....	47
2.1.18.Planya.....	48
2.1.19.Zımpara Makinesi.....	49
2.1.20.Matkap.....	49
2.1.21Gönye.....	50
2.2. Günümüzde Teknoloji ve Marangozluk.....	51
<b>3.BÖLÜM.....</b>	<b>53</b>
3.RESİM SANATINDA KULLANIM NESNESİ .....	53
3.1. Resim Sanatında Kullanım Nesnesi .....	53
3.2. Tez Kapsamında Oluşturulan Resimlerle Organik Bağ Kurulan Sanatçıların Resimleri ve Çözümlenmeleri.....	56

3.3. Marangozluk aletlerinin ahşapla olan ilişkisini konu alan sanatçılar.....	61
<b>4. BÖLÜM.....</b>	<b>62</b>
4. MARANGOZLUK ALETLERİNİN AHŞAPLA OLAN İLİŞKİSİNİN RESİMSEL ÇÖZÜMLEMELERİNE İLİŞKİN OLARAK BİR DİZİ RESİM ÖNERİSİ ELE ALINIŞ SÜREÇLERİ.....	62
4.1. Resimleri Var Eden, Oluşturan İçsel Süreç.....	62
4.2. Kompozisyon Ögesi.....	63
4.3. Biçim Ögesi.....	64
4.4. Renk Ögesi.....	64
4.5. Açık-Koyu.....	65
4.6. Espas.....	65
4.7. Teknik.....	65
4.8. Resimler ve Çözümlenmeleri.....	67
<b>SONUÇ.....</b>	<b>83</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>84</b>

## RESİM DİZELGESİ

Resim 1: Albert DÜRER, Kendi Portresi, 1498 .....	6
Resim 2: Albert DÜRER, İki Müzisyen, 1504.....	6
Resim 3: Sanzio RAFAELLO, Foligno ve Madonna, 1511-12.....	7
Resim 4: Sanzio RAFAELLO ,Görünme,1517-1520.....	8
Resim 5: Peter Paul RUBENS, David'in Abigail'le Buluşması, 1620.....	9
Resim 6: Harmensz Van Rijn REMBRANT, Dr. Tulp'un Anatomi Dersi, 1632.....	10
Resim 7: Eugene DELACROÏX, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830.....	11
Resim 8: Gustave COURBET, Régis'in Portresi , 1840.....	12
Resim 9: Gustave COURBET ,Güreşçiler,1853.....	13
Resim 10: Gustave COURBET ,Günaydın Bay Courbet,1854.....	13
Resim 11: Claude MONET, Güneşin doğuşu,1873.....	14
Resim 12: Andre DERAÏN, Matisse'in Portresi, 1905.....	16
Resim 13: Pablo PÍCASSO, Avignon'lu Genç Kızlar, 1907.....	18
Resim 14: Pablo PÍCASSO , Kadın Portresi, 1910.....	19
Resim 15: Pablo PÍCASSO, Üç Müzisyenler, 1915.....	20
Resim 16: Giacomo BALLA, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 1912.....	22
Resim 17: Ernst Ludwing KİRCHNER, Potsdamer Platz, 1914.....	24
Resim 18: Jean Hans ARP, Doğumumdan Önce, 1914.....	26
Resim 19: Salvador DALÍ, Aziz Anthony'yi Ayartma, 1946.....	28
Resim 20: Richard HAMİLTON, Günümüz Evleri,1956.....	29
Resim 21: Andy WARHOL, Marliynler1962.....	31
Resim22: Jim DİNE, Beş Metre Renkli Araçlar, 1962.....	31
Resim 23: David HOCKNEY, Nichols Kanyon, 1980 .....	32
Resmi 24: Robert RAUSCHENBERG, Gospel Yodel, 1984.....	32

Resim 25: Ahşap Rende.....	35
Resim 26: Metal Rende .....	35
Resim 27: Çekiç tipleri.....	36
Resim 28: Eğeler.....	37
Resim 29: Törpüler.....	37
Resim 30: Anahtarlar.....	38
Resim 31: Testere tipleri.....	39
Resim 32: Tornavidalar .....	40
Resim 33: Su terazi .....	41
Resim 34: Marangoz tezgâhı.....	42
Resim 35: Iskarpela.....	42
Resim 36: El Matkabı.....	43
Resim 37: Keser ve Namlusu.....	43
Resim 38: Düztaban Rende.....	44
Resim 39: Mengene.....	45
Resim 40: Bileme Taşı.....	45
Resim 41: Vidalar.....	46
Resim 42: Çiviler.....	47
Resim 43: Hızar.....	47
Resim 44: Hızara ait şerit testere .....	48
Resim 45: Plânya.....	48
Resim 46: Zımpara Makinesi.....	49
Resim 47: Matkaplar.....	50
Resim 48: Gönyeler.....	50
Resim 49: Mozarabic Beatus Minyatür.....	54

Resim 50: Aziz Hieronymus' un meditasyonu.....	54
Resim 51: Wincent Van GOGH, Ayakkabılar,1887.....	56
Resim 52:Giorgio MORANDİ, Natürmort, 1962....	57
Resim 53: Fernandez Arman, Aşındırma, 1976 .....	58
Resim 54: Jim DİNE, Araç Çizimi II, 1983 .....	59
Resim 55: Jim DİNE, Beş Metre Renkli Araçlar, 1989 .....	60
Resim 56: Şablon 1.....	66
Resim 57: Şablon 2.....	66
Resim 58: Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm.....	67
Resim 59: Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm.....	69
Resim 60: Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm.....	70
Resim 61: Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm.....	71
Resim 62: Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm.....	73
Resim 63: Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm.....	74
Resim 64: Tuval Üzerine Akrilik, 100X130cm .....	76
Resim 65: Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm.....	78
Resim 66: Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm.....	79
Resim 67: Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm.....	81

## GİRİŞ

Dünya üzerindeki insanlık tarihine paralel olarak, insanın alet ve araç kullanımını geliştirmiştir. Bu gelişimle birlikte insanoğlunun keşifleri, yeni ufuklar ve yeni malzemelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bulunan her malzeme ve araç, bir sonraki aracı üretmiş ve yapılan işin hızlanmasına yol açarak zamanın kullanımını katlayarak azaltmıştır. Demirin ve ateşin kullanımı insanın doğa karşısında gücünü artırmıştır. Bunun yanı sıra araç kullanarak araç yapımında gelişen insan, her türlü malzeme ve alet yapımında teknolojiyi geliştirerek kullanmıştır.

Başlangıçta farkına bile varılmayan, arkasında bir yığın sorunla birlikte büyük bir hızla gelen teknoloji, insanlığı her alanda etkilemiştir. Makine, insanları yapacağı işlerden kurtarıp sağladığı rahatlıkla beraber özgürlük, yetenek ve yaratıcılıklarını da azaltmıştır. Makinenin girdiği her alanda insanın geçim kaynağı olan meslek dalları yok olmaya yüz tutmuştur.

Yaşamı kolaylaştıran teknolojik ürünler, seri üretimler sayesinde insanın önüne hiç durmayan bir hızla sunulmaktadır. Tüm bu olanakları kullanan insan, her şeyi hazır almaya alışmakta ve yeni tip insan yaratılmaktadır. Bu tip insan, tüketen insandır.

Otomatik makinelerce üretilen ve yapay olan malzemelerin birçoğunun kullanımını insan sağlığını olumsuz etkilemesine rağmen insana sunulmaktadır. Endüstri ve teknoloji, durmadan yaşam kurallarını değiştirerek bireyin uyumunu güçleştirmekte, kendi özgürlüğünden uzaklaştırmakta ve ona teknolojik olarak uğraşacağı fazla alan yaratarak bireysel yaşam zamanı bırakmamaktadır.

Tüketimin hızlı olması, el emeği ile üretilen ürünün yavaşlığı sabırsız insan tarafından bilinçsizce dışlanmaktadır. Zamanla yarışan insan ister istemez kendine yeni zamanlar yaratmak için kendini ve geçmişini unutmaktadır.

Geçmişin değerlerini bugün unutan insan bugünün de geride kalacağı zamanı düşünmemektedir. İnsanlar arkasında bıraktığı her güne eski gözüyle bakmakta yalnızca bugünün değerlerine sahip çıkmaktadır. Zaman ve her şeyi bir çığ gibi yutan tüketici insan, kendi geçmişini de tüketmektedir.

Bu çalışmada, marangozluğun izlerinden yola çıkılarak, tüketilen, geçmiş zamanda kalan kullanım nesnelerinin biçimleri ile ahşabın dokusal yapısı ele alınmıştır.

# 1. BÖLÜM

## 1. RESİM SANATINDA BİÇİME GENEL BAKIŞ

### 1.1. Resim Sanatında Biçim

“Biçim, Aristoteles’e göre; maddesel nedene ya da maddeye karşıt olarak, bir varlığın belli bir türde olmasını sağlayan içsel öge, Spinoza’ya göre; ”düşünce yüklemine modusu olarak kavramın gerçekliği bir şeyin duyuyla algılanabilen dış görünüşü”, Descartes’e göre; “dış gerçeklik, nesnenin gerçekliği akılla kavranabilir yapısı”, varoluşçu felsefecilerden Kant'a göre; “zihnin bir fenomende önsel olarak kavradığı şey”, Hegel'e göre; “bir şeyin derin içeriğinin ona zorunlu olarak kazandırdığı somut, yani dış görünüştür.” (Büyük Larousse: c.4,1986:1621 )

Resim sanatında çalışma yapılan alan içerisindeki parçaların meydana getirdiği bütünlük biçimdir. Parçalar, kendi içlerinde de biçime sahip olsalar bile, bir araya gelip oluşturdukları yapı yine bir bütün yani biçimdir. Fischer’e göre sanat, en geniş anlamıyla bir çeşit form verme işidir. Biçim, koşullar değiştikçe doğru orantıda değişir.(1991: 21)

Biçimlendirme, belirli bir bilinç, istek, amaç, işlev ve estetik değerlere göre gerçekleşir. Sanat yapıtına nitelik kazandıran olgu biçimdir. Oluşturulan biçim yaratıcılığın sonucudur. Artut biçim için “Tarih boyunca insanların oluşturmaya çalıştığı biçimlerle, onların dünyayı algılama, bakış tarzı arasında yakın ilişkiler vardır. Bu ilişkiler farklı dönemlerde, farklı toplumlarda değişkenlikler gösterir. Dolayısıyla bu değişkenlikler de genel anlamda toplumların sosyolojik yapılarıyla yakından ilgilidir” demiştir. Sanatçı, çalışmasında biçimlerini oluştururken, kendi tasarladığı ve zihninde oluşturduğu fikirlerin yanı sıra, çevresel koşullardan da etkilenir.( 2006: 47)

Turgut'a göre biçim, yöntem ve teknik olarak ele alındığı gibi sanat dallarına göre de değişir. Resimde biçim renk ve çizgilerle, müzikte biçim melodilerle verilir.(1998:94).

Ekspresif biçimler sanatçının içsel tepkimeleri ile oluşturulur, bu biçimlerin oluşturulması, duygusal yapısının yönlendirdiği şekilde gerçekleşir. Kandisky biçimi tanınan veya tanımlanabilen şeylerin genel adı olarak tanımlamıştır. Sanatı da ‘‘biçim verme isteği’’olarak tanımlamıştır. (Kandisky,1993;22)

Resimsel olarak, hiçbir biçim gerçeği tam anlamıyla yansıtmayı başaramaz. Ne kadar fotoğrafik çalışılırsa çalışılsın, sanatçının algı süzgecinden geçen görüntü yüzeye yansıdığı için, biçim sanatçının biçimi olur.

## **1.2. Rönesans Resim Sanatında Biçim**

Rönesans'tan önce resim sanatı bozuk modellerden, perspektiften yoksun, cansız biçimlerin sürekli olarak tekrarlanmasından oluşuyordu. ‘‘Resimler sembolik olarak insanların dinsel duygularıyla bağlantılıydı. Belirlenen formüllerden sapılırsa sanatçı Tanrıya hürmetsizlik edecek ve ibadet edenlerin kafasını karıştıracaktı. Batıl inançlarla bağlanan ressam, çocukluklarından beri hayranlıkla seyrettiği azizlerin katı eklemelerini ve badem gözlerini kopya etmek zorundaydı. Zaten tersini yapmak isteseydi de kendi çevresinde gördüğü doğal biçimleri taklit etme yeteneğinden yoksundu.’’( Web-4)

Rönesans döneminde dinsel olguların yoğunluğu resim sanatını etkiliyordu. ‘‘Kilisenin öğretileri hiçbir zaman görsel biçimlere çevrilemezdi.’’ (Gombrich,1992: 136). Ayrıca Rönesans sanatçıları, Antik Roma ve Helen kültürünün etkileriyle, ideal realizmin düşüncesine yönelmiş, biçimlerinde dinsel sembolleri yansıtırken farklı üsluplar kullanmışlardı.

Rönesans'ın başlaması sanatçıların ve bilim insanının dünyaya ve insana olan bakış açısını değiştirmiş ve geliştirmiştir. Gombrich'e göre sanatsal biçimlerin Rönesans'la birlikte farklılaştığı ve geliştiği söylenebilir. Aklını hızla kullanmaya başlayan ve çevresini sorgulayan dönemin sanatçıları sanatsal biçim arayışlarına girmişlerdir.(1992:143)

Rönesans'la birlikte resim sanatının konuları zenginleşmiştir. Dini tasvirlerin yanında doğaya ait güzel biçimler de insan figürü ile birlikte tüm canlılığıyla tuvallere yansımıştır. Çeşitlenen konular yanında, resim sanatçıları, kendi düşlerini özgürce biçimlendirmeyi Rönesans ile kazanmışlardır. Anatomi biliminin gelişmesi, perspektifin incelenmesi, insan vücudunun güzelliğine değer verilmesiyle resim sanatı hareketlenmiştir.

Antikçağ'ın kusursuz eserlerini taklit etmekle yetinmekten çok, yaratım sürecini yeniden oluşturmak kaygısıyla, sanatçılar doğanın görünümüyle uyum içindeki sanatsal biçimleri ve iman karakterleriyle davranışlarını yaratmaya çalıştılar. Plastik biçimlerin hacminin, ağırlığının ve hareketinin titiz sunuluşunun olduğu kadar perspektifin ve ışıkla renklerin değerlerinin oluşturduğu yeni biçimlerin de karşılıklarına çıkardığı engellere, köklü ve yöntemli bir araştırma anlayışının ışığında çözüm aradılar. (Gombrich, 1992:199)

Dürer'in çalışmalarından da görüldüğü gibi dünyayı algılamaya başlayan ve algıladığı bu dünyayı gördüğü gibi resmetmeye başlayan sanatçılar, çalışmalarında biçimlerini dini konuların dışında manzaralar, portreler ve günlük yaşamlardan konularla da oluşturmaya başlamışlardı. Bu da yaratıcı etkinliği artırmış, algılama biçiminin değişmesine ve gelişmesine neden olmuştur. (Resim 1. ve 2.)



Resim 1. Albert DÜRER, Kendi Portresi, 1498



Resim 2. Albert DÜRER, İki Müzisyen, 1504

Rafaello'nun "Foligno ve Madonna" adlı çalışmasında doğa biçimleri ve mimari biçimler resim için oldukça önemli elemanlar haline geldiği görülür.



Resim 3. Sanzio RAFAELLO, Foligno ve Madonna, 1511-12

Rafaello'nun "Görünme" adlı çalışmasında da görüldüğü gibi Rönesans'ın doğuşuyla ressamlar, dini tasvirlerle birlikte insan bedeninin de değerli olduğunu ve resimlemesi gerektiğini keşfettiler ve ön plâna çıkardılar. Rönesans sanatçısı düşlediği dinsel konuları insan güzelliği ile birleştirerek biçimlendirmiştir. İnsan bedenini renkli ve hareketli kumaşlarla süslemiştir. (Resim 4.)



Resim 4. Sanzio RAFAELLO, Görünme, 1517-1520

Rönesans resim sanatı Ortaçağın sembolik iki boyutlu hacmi olmayan resimsel biçim anlayışını erken Rönesans'ta uzun doğa gözlemi ile yıkmış, yüksek Rönesans'la yetkin bir hale getirmiştir. Rönesans'ta biçim anlayışı, belli güzellik idealini yansıtır.

### 1.3. Baroktan Empresyonizm Resim Sanatına Biçim

Barok dönemde sanatçının nesnel biçimleri, nesnenin nesne olması gerektiği şekilde ele alınmıştır. Eserlerdeki biçimler var olan gerçekliğin dışına çıkmadan, hayal edilmeden ya da sanatçının düşünsel bir etkisi olmadan yapılan taklitleridir.

Barok dönem sanatçısının dini resimler konusunda baskı altına alınması, bir anlamda sanatçı çalışmalarını bağımsız ve kendine özgü biçimde manzara, natürmort ve portre resimleri yapmaya yönlendirmiştir.

Tüm on sekizinci yüzyıl düşüncesi, misafir odasının samimi havası içinde dile geldi ve bu oda ile salon, onun küçük bir tiyatrosu gibiydi. Duygu moda oldu ve ondan dramlar yaratıldı. En sonunda yeni bir gösteriye, yani 'doğal-olan'ın gösterisine yol açan doğa sevgisi ortaya çıktı. Kayalar, peygamber çiçekleri, akarsular ve yel değirmenler, kulübeler ve mermer tapınaklar sahnede boy gösterdi. (Bazin, 1998 : 345-346) .

Barok sanatının en önemli sanatçılarından olan Rubens'in yapıtlarında, resimdeki ayrı öğeleri birbirinden ayırmak mümkün değildir. Bu öğelerden sadece birini çıkarsanız anlamın eksileceğini düşündüren tavrını, dönemdeki diğer meslektaşlarından farklı olarak ortaya koymuştur. Eserde sadece bir tek biçim vardır. Bu da bütünüdür. Her ne kadar bütünü, yani biçimi meydana getiren öğeler kendi başlarına farklı anlamları taşıyalar da, göz bunları bir bütün olarak algılar.(Resim 5.)



Resim 5. Peter Paul Rubens, David'ın Abigail'le Buluşması, 1620



Resim 6. Harmensz Van Rijn Rembrant, Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi 1632

Rembrant'ın, ‘‘Dr. Tulp'un Anatomi Dersi’’ adlı tablosunda Anatomi Dersi'nde yedi hekim, resmin sol tarafına kümelenmiş, bir ameliyat masası başında ve kadavra üstüne eğilmiş biçimde canlandırılmıştır. Seyirciye yüzü dönük olan profesör, kadavranın kolunu inceleme yapmak amacıyla kesmektedir, karşılarında tıp kitabı mevcuttur. Algılanan karakterler gerçeği yansıtır niteliktedir. Figürlerdeki kıyafet biçimleri dönemin giyim tarzına uygun olarak ele alınmıştır. Koyu tonların alan hâkimiyetinin ışıkla zayıflatıldığını görürüz. Barok geleneğine uygun ışıkla sanatçı için önemli olan biçimler öne çıkartılmıştır. (Resim 6).

Barok dönemde biçim uzamıştır, deformasyona uğramış ve abartılı bir hale gelmiştir.

Romantizm, 18. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve 19. yüzyılın ortalarına kadar uzanan akımdır. Francisco de Goya, Eugene Delacroix gibi önde gelen temsilciler pek çok eser vermişlerdir. Delacroix'nın ‘‘Halka Önderlik Eden Özgürlük’’ tablosunda da görüldüğü gibi soyluların zarif sanat biçimlerini yapay ve aşırı incelikli bulan bu yeni sınıf, duygusal açıdan kendisine yakın hissettiği daha gerçekçi sanat biçimlerinden yanadır. (Resim 7). Romantikler doğanın gizemli bir

özü, organik bir biçimi olduğuna inanırlardı. Romantikler bu öze akılla değil, esin yoluyla ulaşacaklarını düşünürlerdi. (Claudon, 1998:67)

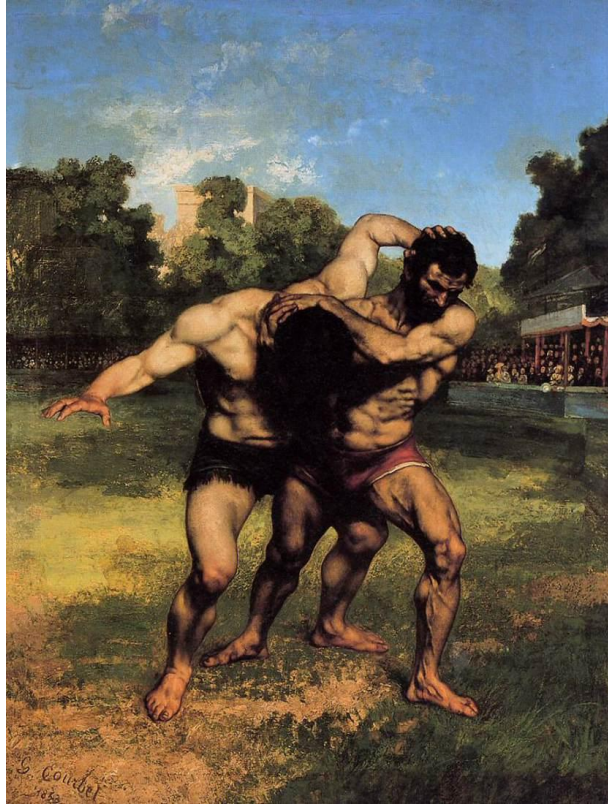


Resim 7. Eugene DELACROIX, Halka Önderlik Eden Özgürlük,1830

Realizm günlük yaşamı ve sorunlarını olduğu gibi ve ayrıntılarıyla biçimlemeyi amaçlayan sanattır. 19 yy. Avrupa'sında görülen toplumsal, ekonomik değişimlerden oldukça etkilenmiştir. Realistler, toplumsal sınıflar ve temalar arasından konularını seçip uygulamak istiyorlardı. Çalışmalarında biçimi, günlük yaşamı önyargısız ve olağan şekilde oluştururken çok titiz davranıyorlardı. Realistler biçime sadık kalmış, ne Rönesans'taki gibi ideal ne de baroktaki gibi abartılı bir şekilde ele almışlardır. Bu akımı en iyi şekilde tanımlayan ressam Gustave Courbet "Ben hiç melek resmi yapmadım, çünkü hiç melek görmedim" demiştir. Gerçekçilik biçimini somut olandan alır ve tüm gerçekliğiyle gösterir (Resim 8–9). Ayrıca realistler bu gerçekleri gösterirken tüm acılığıyla çirkinliğiyle göstermekten hiç çekinmemişleridir. Millet, Courbet, Daumier gibi ressamlar, halkın yaşantılarını konu alıp, hayatı ve doğayı olduğu gibi yansıtmışlardır.(WEB\_6).



Resim8. Gustave Courbet, Régis'in Portresi, 1840



Resim 9. Gustave Courbet, Güreşçiler, 1853



Resim 10. Gustave Courbet, Günaydın Bay Courbet, 1854

Courbet için gerçekçilik sadece çizgilerde ve biçimde mükemmelliği yakalamak değildir, doğadaki düzensizlikleri anlatan kendiliğinden gelişen ve kaba boyamalarını da içermektedir (Resim 10).

Empresyonizm 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan sanat akımıdır. En önemli temsilcileri Manet, Monet ve Renoir'dir. Döneme ait resimlerde karşımıza çıkan en belirgin özellik, resimlerde kullanılan biçimlerin hiçbirisinin durağan, hareketsiz konturların olmayışıdır. Renkler, lekeler halinde ve tuş vuruşlarıyla yüzeye serpilmişçesine yerleşerek biçimleri oluşturmaktadır. Yakından bakıldığında anlamsız lekeler olarak algıladığımız bu tuş vuruşları, zihnimiz tarafından birleştirilerek bir biçime kavuşur ve bütünü oluşturur. Empresyonizm geleneksel resim sanatının kendine özgü öğelerini değiştirirken biçimi de değiştirmiştir. Biçim doğanın biçimidir. Fakat biçim resim içerisinde erir, üç boyut ve hacim ortadan kalkar (Resim 11).



Resim 11. Claude Monet, Güneşin Doğuşu, 1873

Claude Monet, bu tabloyu, sabah sisi içinde, Argenteuil'de, Seine Nehri kıyısından yapmıştır. Tabloyu mavi bir buğu kaplamaktadır. Uzaktan, mavilikler içinden portakal rengi bir güneş doğmaktadır. Tabloda her şey belli belirsizdir. Net,

kesin resmedilmiş hiçbir biçim yoktur. Tablo için, Claude Monet "tabiata açılmış bir pencere" der.( WEB\_3)

Empresyonist ressamların benimsemiş oldukları gerçeklik ve algı şekli, resimlerinde akışkanlık, hareketlilik, gözün fizyolojik yapısıyla ilgili zihin oyunları, biçime ulaşma çabası ve parçacı anlayış olarak yansımıştır.

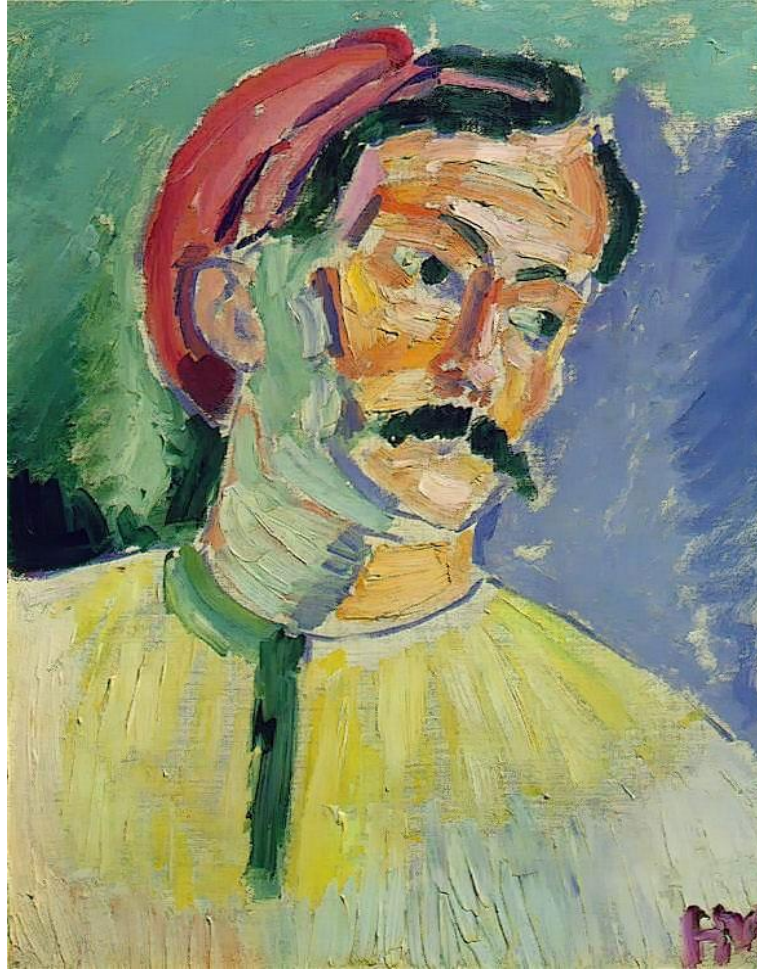
Bilimsel çalışmaların ilerlemesi paralelinde gelişen ilk sanat anlayışının Empresyonizm olduğunu belirten Cezanne “Nesne üzerindeki ışık renklerini doğada görülmeyen biçimde, yani saf olarak, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor boylarla resmetmek istediklerinden, onlar için doğa biçimlerinin gerçekçi açıdan saptanması bir sorun olmaktan çıkıyordu. Dolayısıyla nesnelere biçimleri, resim yüzeyinde görüntü olarak hissedilecek derecede azalıyordu. Ayrıca, ışık gibi gölgeler de renklerle gösterildiğinden, renge renk karşılık verilmesi, mavi, lacivert ve morla düzenleniyordu. Bu yüzden resimdeki nesne biçiminin yerini renk sistemi alıyor ve tablo yüzeyi bu sisteme göre kuruluyordu” diyerek Empresyonistlerin doğa nesnesinin tuvale aktarım sürecindeki yaklaşımlarına açıklık getirmiştir (Turanî, 1998:41)

İzlenimci düşünceye göre değişmez mutlak gerçek veya biçim yoktur. Empresyonistlere göre nesne duyularla algılanmakta ve gerçek kılınmaktadır. Algısal koşullar değiştikçe gerçeklik de değişmektedir.

#### **1.4. Fovizmde biçim**

20.yüzyılın başında Henry Matisse tarafından Fransa'da geliştirilen bir sanat akımıdır. Önemli sanatçıları Henry Matisse, Brague ve Derain'dir. Biçimlerini, tüpten çıkmış gibi çığ ve bağırarak renkleri doğrudan kullanarak oluşturuyorlardı. Matisse, Derain ve Vlaminck'in tual üzerine sürülmüş doğrudan renkler ve bozuk perspektifli biçimleri vardır. Fovist resim ressamının özgür kararına bağlıdır. Biçimlerin dekoratif ve yalın renklerle oluşturulmasını benimsemişlerdir Henri Matisse'e göre

kompozisyon; "sanatçının duygularını elinde bulunan çeşitli elemanları kullanarak dekoratif biçimde düzenlemesi işlemidir". Fovistler çarpıcı ve yoğunlaştırılmış renk tonları ve nesnelerin biçimlerini bozarak, derinlik ışık gölge ve konturu resimden atmışlardır.(Resim 12).



Resim 12. Andry DERAİN, Matisse'in Portresi,1905

### 1.5. Kübizmde Biçim

Kübizm, klasik yansıtmacılığın Rönesans'tan bu yana süre gelen kurallarını kökten sarsmış ve bütünüyle farklı bir biçimsel kurgu yaratmıştır. Kübizmde biçim; nesnelerin görünüşünde oynamalar yaparak, zamanın ötesine geçerek tek bir zamanı değil o zamanın eşdeğer zamanını yakalamaktır. Bu nedenle objenin sadece bir

değil başka açılardan görünüşü gerekmektedir. Aynı anın içerisinde resmedilmeye çalışılan nesne tek biçim üzerine uygulandığından biçim de parçalanmışlık etkisi görülmektedir. Biçimin parçalanması aslında zamanın parçalanmasıdır. (Tunalı, 1996: 165). "Nesneler duyusal görünüşlerinden kurtarılınca geriye yalnız biçim kalır" der.

“Çağ değişiminin bunalımı içinde sanatçılar kendilerine bir çıkar yol aramışlar ve bunun sonucunda birçok akım ortaya çıkmıştır. Bunlardan sadece birisi, Kübizm; sanat tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Natüralizm dönemi kapanıp, soyut sanat dönemi başlamıştır. Doğayla bağlarını koparan sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşmuş ve evrene açılmıştır. Kübistler, biçimden hareket etmemekte, yeni biçimler oluşturmaktadırlar. Paul Klee' ye göre; bu sanat görüneni vermemekte, bir düşünceyi görselleştirmektedir.” (İpşiroğlu N, 1993: 16-17)

Kübizm, Analitik Kübizm ve sentetik Kübizm denilen iki farklı biçimselliği ortaya koyar. Analitik kübizm için temel ilke biçimi oluşturan öğeleri birbirinden ayırıp temel geometrik bir sistematik içerisinde yeniden yapılandırmak ve formun özüne ulaşmaktır. Sentetik kübizm için ise ulaşılmak istenen nokta doğadır. Kant felsefesinin yol göstericiliğinde, soyut zihinsel etkinlikle ortaya konulan soyut geometrik formlarla resimsel bir gerçeklik, farklı boyutta bir doğa yaratılır. "Analitik Kübizmin bir şişeden soyut bir konuş biçimi meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konuş biçiminden bir şişe meydana getirir" (Tunalı,1996: 175).

Picasso “Avignonlu Kızlar” tablosunda; klasik anatomik yapı ve hareket yerine, insan görüntüsünün tamamen yeni baştan biçimlendirme özgürlüğüne dayalı olan bu yaklaşım ve biçimleri analitik bir yaklaşımla ele almıştır.(Resim 13)



Resim 13.Picasso, Avignon’lu Genç Kızlar,1907

‘Kübitler nesnelere, gerçek ve natüralist bir biçimde kavramak yerine onu soyut biçimlerin düzeni şeklinde kavramışlardır. Kübitler temelde Cezanne’ in geometrik biçime dayalı düzenleme prensibini benimsemiş olsalar da bunu geometrik bir yapı için değil, geometrik bir parçalanma için kullanmışlardır. Bu yüzden biçimler çizgisel bir görünüm içinde ve bıçakla parçalanmış gibi bir görünüş kazanmışlardır. Anlatım aracı olarak çizgiyi, geometrik ve kübit formları kullanmışlardır. Cisimler parçalanmakta, dışa katlanıp açılmakta, önden ve arkadan gösterilmektedir. Nesne ve figürlerin farklı perspektif açılarından görünen parçaları bir araya getirilmektedir. Bir portrede figürün yüzünün ön cepheden görünen bir parça görüntüsü ile profilden görünen bir kısmı bir bütün olarak resimde görülebilmektedir. Bu farklı perspektif açılarından elde edilen görünüme daha başka birçok açılarından elde edilen parça görünümlerde eklenmektedir.’ (Tunalı, 1996:165-167 )

Sentetik kübitizmin hareket noktası Kant felsefesinde karşılaştığımız bir düşünce sistemidir. Kant'a göre “biz nesnelere sahip olduğumuz zihin kategorilerine göre kavrarız. Eğer insan zihninin yapısı farklı olsaydı, biz de bu gerçekliği şimdi algıladığımızdan çok farklı algılardık.” (Tunalı, 1996: 168) Bu fikirden hareketle doğa, sanat yapıtını değil, soyut zihinsel etkinlik doğa biçimlerini oluşturur.

Kübistlerin felsefesi, mekân ve zaman kavramındaki hız ve değişkenliğin biçim üzerindeki etkileridir. Yansıyan görüntünün aslında gerçeği vermekten çok uzak olduğu, nesnenin özüne ulaşmak için biçimin iç gerçeğine inmenin gerektiği, Kübistlerin savunduğu bir düşüncedir.

Kübistlerdeki doğa biçimini, nesne görüntüsünü parçalama öylesine bir yok etme biçiminde olmuştur ki, resimlerdeki oylum, nesne ve figür, tanınabilirliklerini yitirmeye başlamışlardır. Nesne düzeni de alışılmış, biçimsel düzenini yitirerek, biçimi bozulmuş, deforme edilmiş bir düzen olmuştur. Artık Kübizm için, evrenin alışılmış objektif düzeninin deforme edilmesi kaçınılmaz bir ilke olmuştur. Objektif olan her şey zorunlu olarak parçalayıcı bir çözümleme içine girmekte ve bu çözümleme, nesnelerin en iç ve en gizli sırrını açığa çıkarmayı amaçlamaktadır (Tunalı,1996:165 ).

Picasso'nun Analitik Kübizm içerisinde yer alan "Kadın Portresi"nde yapmaya çalıştığı şey, yansımanın zaman içindeki kırılmalarını resmetmek değil, geometrik biçimlerden yola çıkarak sübjektif bir doğaya ulaşmak istemesidir.(Resim 14)



Resim 14. Pablo Picasso, Kadın Portresi, 1910



Resim 15. Pablo Picasso, Üç Müzisyen, 1921

Kübizmin doğayla olan bu ilgisi, daha sonraları değişik görüş ve anlayışlar kazanarak "Analitik Kübizm" ile olmuştur. (Resim 15) Analitik Kübizmin çıkış noktası doğal görüntüdür. Picasso'nun "ben cisimleri düşündüğüm gibi çizerim, gördüğüm gibi değil" sözü artık biçimin düşünüldüğü gibi çizilmekte olduğunu açıkça belirtmektedir (Büyük Larousse, c 4 : 655).

Analitik Kübizm değişik ve birçok açılardan görülen objelerin düz ve iki boyutlu bir yüzeyde tasvirini amaçlar. Objeler bütün yüzeyleri görülecek şekilde açılmış, küçük parçalara bölünmüştür. Bu parçalar bakış açılarına göre değişik yönleriyle, karşıdan, profilden ya da bir başka yönden alınarak çalışılır. Sanatçı, böylece üç boyutuyla mekânda yer tutan bir heykelin etrafında dolanıyormuş gibi hareket etmektedir. Bu, bir bakıma, zaman faktörünü dördüncü boyut olarak

kullanma, zaman-mekân sanatta geçerli hale getirmektir. Picasso'nun "Kadın Portresi" bir analitik kübizm örneğidir.

Ortaya çıkan biçim aslında doğadan çıkmış fakat doğadaki görünümlere benzemeyen bütünsel bir yapıya sahiptir. Doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşmuş olan bir form Analitik Kübizmin ana motifini meydana getirir. Temel ilke; biçimi sahip olduğu öğelere ayırıp parçalamak ve temel geometrik bir sistemle yeniden şekillendirmektir.

“Kübitler duyuların aracılığına son vererek aklın, zihnin gücünü ortaya koymuşlardır. Evren, hareketliliğini yitirmiş, statik, değişmez, akılla kavranan soyut bir evren haline gelmiştir. Nesnelere analiz eden Kübitler nesnenin özünü, içyapısını kavramak için, nesnelere görüldüğü gibi değil de, düşünüldüğü gibi kavramaktadır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesnelere, varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama şeklinde somutlaşmaktadır.” (Turani, 1998: 78)

### 1.6. Fütürizmde Biçim

Fütüristlere göre; her türlü taklit formdan kaçınılmalı ve özgün formlar yakalamak ilk hedef olmalıydı. Sanatçının biçemi resme hakim olmalıydı. Bu biçimler nesnel gerçeklikten mümkün olduğunca uzaklaşmalı, görünen gerçeklik taklit edilmemeliydi. Bu anlayış, büyük ölçüde doğadan kopuşu getirmiştir. Çıkış noktası, doğadır fakat ulaşılan nokta figürün hareket anları ve sonrasındır. Fütürizmin biçimsel parçacılık anlayışının kaynağı hareket içindeki biçimin anlık görüntüsünün parçalanmış olmasıdır. Parçalanmış aslında biçim değil zamanın görüntüsüdür.

Fütürist resimlerde kapalı form kullanılmamıştır. Çünkü biçimler çerçevenin dışına taşmasalar da, resmin bütününe sahip olduğu dinamizm ve hareket duygusu, gözü çerçevenin dışına doğru ister istemez yönlendirir.



Resim 16. Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 1912

Balla'nın "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" isimli tablosunda Fütürizme iyi bir örnektir. Resimde, köpeğini gezdiren bir kadın konusu çok farklı resimsel bir dille işlenmiştir. Hem kadın, hem de köpek figürü için müthiş bir hareketlilik ve dinamizm söz konusudur. Bu resim için parçalanmadan söz etmek mümkündür. Bu parçalanma, ne Empresyonizmdeki gibi ışığın parçalanması, ne de Kübizmdeki gibi "geniş zaman"ın parçalanmasıdır. Buradaki parçalanma zamanın parçalanması gibi algılanabilir ancak bu zaman çok kısa bir süreyi kapsar. (Resim 16)

Hareket ve ışık öyle yüksek seviyededir ki maddeyi yok edebilecek güçtedir. Bu sayede Fütürist ressamlar hareketi yakalayabilecek özgürlüğe kavuşabilmektedirler. Ele alınan konular da hareketin olduğu savaş, şiddet, hız ve teknolojidir. Fütürist resim, teknik olarak kübist bir biçimsellik içerir. Ayrılmış olan bu parçalar üst üste getirilip tekrar tekrar kullanılır. Form tekrarları ile resme dinamizm kazandırılır. Resimsel plastik öğeler olan çizgi ve renk birbirinden ayrılır, biçim özgür kalır. Fütürizm, deneysel Modern Sanat akımlarından en fazla dikkat çekenlerden biri olarak karşımıza çıkmakta, resim sanatındaki "biçim" kavramına farklı bakış açıları getirmektedir.

Kübizmden esinlenen Fütürüstler biçimi parçalamıştır. Biçim durağan değildir.Genel biçim ard arda gelen ve üst üste eklenmiş hareketlerin biçimlerden oluşmaktadır.

### 1.7. Ekspresyonizmde Biçim

Ekspresyonist resim, çağının psikolojik, politik ve dinsel sorunlarını, insanı ve yaşamın dramını dile getirmeye çalışır. Ekspresyonizmde, daha önce hiç kullanılmayan bir anlatım şekli, biçimlendirme görülmekteydi. Şiddeti, hırsı, isyanı çağrıştıran yırtıcı, yoğun ve çığ renkleri tuvalde biçimleri renklendirir olmuştur. Görünen doğayı kırıp parçalayan, özgür biçimler, ekspresif resmin ana motifini oluşturur. Ekspresyonistler ifade uğruna biçimi feda etmişlerdir. İlkelci kaba saba biçim anlayışı ile resimlerini oluşturmuşlardır.

Ekspresyonistlerin biçimleri doğadan kopamaz. Bunun nedeni, sanatçıların abartılı doğa biçimleriyle ve iddialı renklerle kendi iç başkaldırıışlarını anlatmak istemeleridir. Yaşamda uğradıkları hayal kırıklığı, onları güzellik kaygısı ile resmedilmiş figürlerden ve doğa biçimlerinden uzaklaştırıyordu fakat eleştirdikleri olgu yaşamın kendisi olunca, kurgulanan biçimler de ona ait olmak durumdaydı.

Kirchner'in " Potsdamer Platz " isimli tablosu, ekspresyonizmin duygusal biçimlendirmeleri ve şekil bozmalarına güzel bir örnektir. Resimdeki kadın figürleri, klasik üsluptan uzaktır. Deforme edilen figürler, fazla tonlamaya gidilmeden basitçe kullanılmış renkler, karmaşık olmayan bir seçicilikle kullanılmış biçimler ve etkili bir ifadecilik, resme ilk bakışta dikkati çeken unsurlardır. (Resim17)



Resim 17. Ernst Ludwig Kirchner, Potsdamer Platz, 1914

"Ekspresyonist sanatçının biçim, çizgi ve renkleri, doğa biçimine ve rengine bir uyum sonucu tuvale aktarılmıyor. Bu, doğa biçim ve rengine istediğini bulamayan bir insanın, kendi iç yaşantısı ve inançlarını yansıtan, bir anlatıma, biçimlemeye başvurmasıdır." (Turani, 1998: 82)

### 1.8. Dada Hareketinde Biçim

Kübizm' de, nesne biçiminin parçalanışı, Dadaist süreçte farklı bir boyuta ulaşmıştır. Kolâj mantığı ile biçiminin oluşturması ve hazır nesnelerin doğrudan kullanılması dadaist hareketin en ayırt edici özelliğidir. Endüstri teknolojisi altında ezilen, tüm yaşam anlayışı sarsılan insan, geçmişi ve geleceği düşünmemekte, insanlardan, kendisinden, endüstriden, materyalizmden ve her şeyden nefret eden saldırgan, yıkıcı bir tutum içine girmiştir. Dadaistler çalışmalarını, sosyal anlamda bir başkaldırma olarak yapmaları, geleneksel sanat kurallarına ve zevklerine bir saldırı, bir darbe olarak oluşturmuşlardır. (Germaner, 1997: 183)

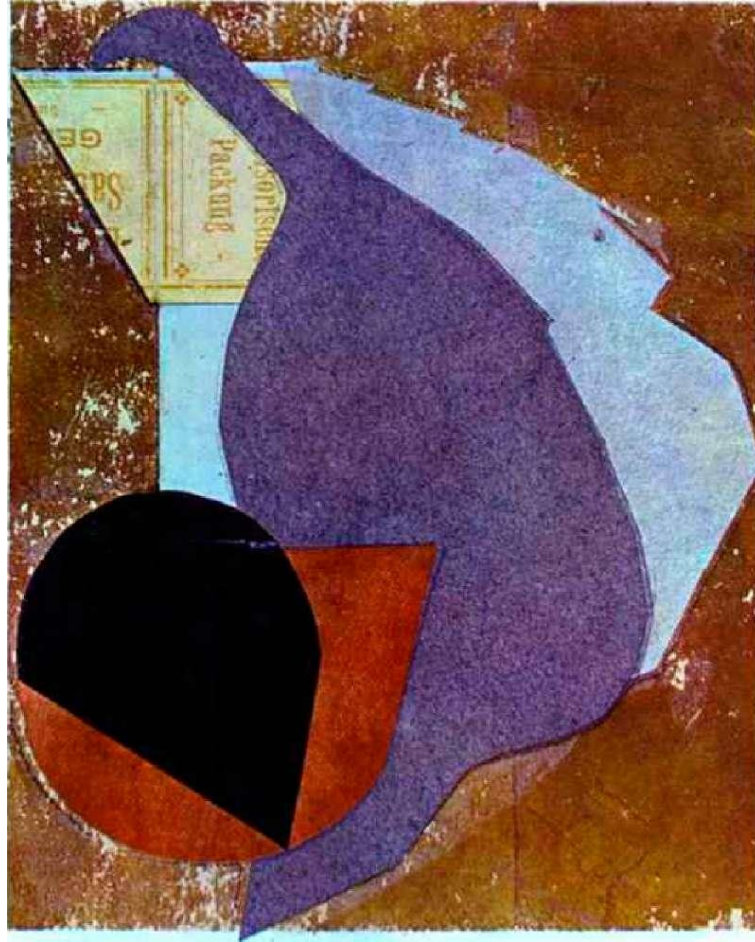
Bu anlamda savaşların sebeplerinden olan kapitalist burjuvanın dadaist oluşuma ortam hazırlamıştır. Dada savaşa ve burjuvaya karşı açılan bir başkaldırıdır.

Dadaist anlayış tasvir yerine nesnelerin bizzat kendilerini temsil etmelerini istemektedir. Böylece Dadaistler nesnelere optik görüntüleriyle değil doğrudan kendi varlıkları ile sanata sokmaktadırlar. Bununla beraber, Dadanın ortaya çıkardığı bir başka gerçek, biçimlerin düzenlenişinin ötesinde, biçimlerin kendisinin de sanat objesi olarak kullanılabilirdir.

Nesne biçiminin parçalanışından çıkan öğelerin birbirine yabancılaştırılarak düzenlenmesi plastik sanatlara farklı bir boyut kazandırmıştır. Dadaistler' in nesnelere kesip biçerek tahta, ip, cam parçaları, aletler, gazeteler, fotoğraf ve kumaş parçalarını olduğu gibi çalışmalarında kullanmalarıyla bu malzemeler sanata yeni öğeler olarak girmiştir. Dadaistler' in nesnelere, optik görüntüleriyle değil, bizzat kendi varlıkları ile sanata sokmaları, sanata somut yeni bir anlayış getirmiş ve bu anlayış "somut sanat" olarak nitelendirilmiştir. Bu yeni sanat, malzeme montajının getirdiği bir oyun içgüdüleriyle, bunların elle algılanmasından doğan plastik bir anlayışı, kendisi için sürprizlerle dolu bir olanak olarak görmektedir. Bu içgüdüsel ve rastlantısal sonuç, bu anlatımın "lirik dadaizm" olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. (Turani ,1998: 114)

Dada sanatçıları modern sanat üsluplarını kendine göre uyarılmanın bir yolunu bulmuştur. Alman kökenli Fransız Jean Hans Arp, ekspresyonizmin soyut biçimleriyle resim yapmayı seçmişti. "Doğumundan Önce" isimli tablosu bu tarz resimlerden biridir. Biçimler ayrı ayrı değerlendirilirse ne malzeme, ne de biçim açısından birbirleriyle ilişkileri kurulamaz. (Resim 18)

Dadacılar sanatı, tepkilerin dile geldiği bir özgürlük alanı olarak algılamışlardır. Bu özgürlük alanını belirleyen kuraldan çok kuralsızlıktır ve öncelikli hedef, dadaizmin o güne kadar gelişen tüm sanat akımlarından başka olduğunu, farklı kaygılarla ortaya çıktığını ortaya koyabilmektir. 1918 tarihli dada manifestosunda, "yeterince kübist ve fütürist akademilerimiz var! Zaten bunlar biçimsel düşünce laboratuvarlarından başka bir şey değil" diyen Tzara'nın sözlerinden de anlaşılabilir gibi dadacılar daha radikal bir sanatsal tavırdan yanadır. Tzara'nın yazdığı metinlerde kullandığı kırık dökük dilbilgisi, tuhaf söz dizini ve anlaşılmaz sözcükler, kural bozucu özelliği açısından yeni sanatsal arayışlara yönelik bir ipucu olarak nitelendirilebilir. (Antmen, 2009: 123)



Resim 18. Jean Hans Arp, Doğumumdan Önce, 1914

Duchamp ‘‘eğer günlük yaşamın herhangi bir nesnesi, sanatçının onaylaması koşuluyla, bir sanat yapıtı olarak kabul ediliyorsa, o halde sanat yapıtı, bir sanatçı tarafından üretilmiş olandan başka bir şey değildir.’’ demiştir.

Sanat yapıtları herhangi bir kimsenin öğrenebileceği, yinelenen eylemler gerektiren bir uğraştan ya da beceriden değil, sanatçının niyetlerinden kaynaklanıyordu. İnsanın kendini taklit etmesi ya da yinelemesi, sonradan sayesinde bilinebileceği ya da sınıflandırabileceği bir "üslup" geliştirme riskine girmesi anlamını taşımaktadır. Bu yüzden asıl hedef, insanın kendisiyle çelişkiye düşmesi olmuştur. Hazır-Yapıt'ın en çığır açıcı yönlerinden biri de yapıtları edinmenin alışılmış nedenlerine balta vurmasıdır. Örneğin 1917 yılında New York'ta düzenlenen Bağımsızlar Sergisi'ne yolladığı Pisuvan, herhangi bir kimsenin de son

derece sıradan yollarla elde edebileceği, herhangi bir yerde karşılaşılabileceği, özellikle estetik niteliklerden yoksunluğu nedeniyle seçilmiş, seri halde üretilen bilindik bir sanayi ürünüdür. Bu, gelecekte olanların nasıl bir yön izleyeceğini kalın çizgileriyle gösteren bir eylemdir.

### **1.9. Sürrealizmde Biçim**

Sürrealizmin biçimselliği diğer modern sanat akımlarından oldukça farklıdır. Sürrealist resmin kendi gerçekliği ve buna bağlı kendi kuralları vardır. Sürrealizmde bizim maddi gerçekliğimizin tüm kuralları hiçe sayılır. Bu bağlamda, sürrealist resimde her şey mümkündür. Soyut biçimler gerçek, gerçek biçimler de soyut olabilir. Sürrealizm farklı boyuttaki bir yaşamsal gerçekliktir. Yapılan resim bu boyutun gerçeğidir.

Sürrealist resimlerdeki kurgulamada biçimlerin dizilişi, bunların ilişkileri mantıksız sayılabilecek şekillerde gerçekleşebilir. Biçimlerin birbirleriyle bağlamaları ve öz anlamları farklı ve anormal olsa da, önemli olan bütünün anlamıdır.

Dali'nin ve diğer sürrealistlerin kendilerine has üslupları vardır ki, dağları, denizi, figürleri ve diğer formları çok önemli realistlerden bile daha büyük bir titizlikle ve görünüşe sadık kalarak resmetmişlerdir. Ancak resimlerden yansıyan gerçeklik bizim her gün karşılaştığımız gerçeklikten çok uzaktır. Kelimenin tam anlamıyla fotoğrafik bir teknikle resmedilmiş biçimlerin bizim görünen dünyamızdaki biçimlere benzememesi gibi bir çelişkili durumun açıklaması ise aslında resimlerde kopya edilenin görünen dünyamızdaki formların değil de fantazyamızdaki imgelerin olduğudur.

Kompozisyon için seçilmiş olan formlar birbiriyle anlamsal olarak ne kadar ilişkisizse, biçimsel anlamda o kadar ilişkilidirler.



Resim 19. Salvador Dali, Aziz Anthony'i Ayartma, 1946

Dali'nin Aziz Anthony'i Ayartma adlı tablosunda da görüldüğü gibi Sürrealizm anlatımcı bir anlayış olduğundan, tercih edilen biçimsellik de klasik üsluba yakındır. Bunun nedeni sanatçının fantazyasından çıkıp gelen garip biçimler tanınır olmalıdır. Böylece mantıksızlığın anlamı yakalanmaya çalışılır. (Resim 19)

### 1.10. Pop-Art'da Biçim

Pop sanatını 1960'tan sonra değişen toplum yapısının yansıması olarak nitelemek doğru olur. Karmakarışık olan yaşamın her bir köşesinden gelen sayısız görüntü ve nesne resme yansyarak aynı karmaşık düzlemde kurgulanır. Karmaşanın görüntüleri ve nesnelere birbirleriyle alakasız, bilgiler göreceli ve değişken olduklarından, sanatçının biçimselliği bütünü oluşturmaz. (Resim 20)

Richard Hamilton' nun Pop Sanat'a öncü ve örnek sayılan önemli bir kolaj (collage) çalışması vardır. Yine bir yağlıboya tuvalinde atletik vücutlu bir kişinin elindeki raketin üzerinde "Pop" yazısı görülmektedir. (ARTUT, 2006; 70)



Resim 20. Richard HAMILTON, Günümüz Evleri,1956

Pop Art resimlerinde kompozisyon içinde parçalanmışlıklar çok fazla karşımıza çıkar. Sanatçının düzensiz şekilde seçtiği parçalarla kurgulandığı resimlerde bütünlükten yoksun bir anlayış benimsendiği için izleyicinin gözü ister istemez parçaların kendisine takılır.

Pop-Art hareketinin temelini belirleyen unsur ise, tüketim toplumunun gereksinimleri olmuştur. Başta Amerika olmak üzere, sanayi aşamasına gelen ülkelerde, yaşama tarzı ile endüstriyel üretim nesnelere arasında ilgi çekici bir duyuş sağlamıştır. Başka bir ifadeyle, tüketime yardımcı bir reklam aracı olarak işlevini sürdürmektedir. Herhangi bir ürün sanatsal ifade içinde sunulurken, dönemin teknikleri de kullanılmıştır. Tüketim toplumunun sanatı olan Pop-Art, ele aldığı nesnelere üst değerler düzeyinde halka tanıtmaya çalışmıştır. Öyle ki nesnelere dünyasını tersine çevirmiştir ama kendisi de zamanla nesnelere arasında yitip gitme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. (Şahiner, 1992 ,S. 50:56)

Zaten dış dünyayla bağıntıları sağlayan yaşamın içindeki objeler ve biçimleri öteden beri sanatçıların ilgisini çekmiştir. Picasso ve Duchamp gibi sanatçılar gerçek objelerle, yeni kompozisyonlar yaratmışlardır.

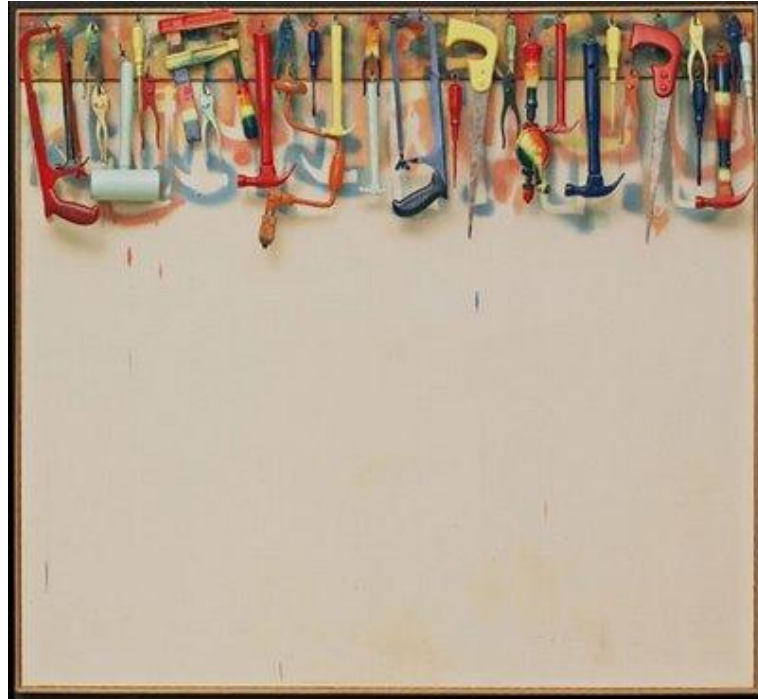
Amerika'da Robert Rauschenberg, Jasper Johns ve Claes Oldenburg bu yeniliğin öncüleri arasındaydı. Rauschenberg'' combine Painting'' adı altında yaptığı eserleriyle günlük yaşamdan alınan nesnelere, trafik işaretlerini, gazete ve kumaş parçalarını birleştirerek sanatında gerçeği resimlerinde yansıtmak ister, kendisini soyut ekspresyonizmin etkisinden uzaklaştırmaya çalışır. Johns, sayıları, amblemleri, hedef levhalarını konuları arasına alıp bunları son derece kaliteli bir şekilde çeşitli resim teknikleri ile uygulamıştır.( Damm, 1992: 51-53)

Pop-Art sanatçıları günlük hayatta kullandığımız nesnelere olduğu gibi kolaj tekniği ile resme taşıdı. Metal parçaları, etiketler, kumaş parçaları, ahşap parçaları oldukları gibi tabloda yer aldı. Sanatçılar etiketi, kumaşı, metal, ahşabı v. b. gibi şeyleri resimlerinde bir öğe olarak kullanmaya başladılar. Onlar için önemli olan şey, günlük hayatta çok kullandığımız eşyaları alışılmamış bir biçimde bir araya getirerek ya da çizip, renklendirerek yepyeni anlamlar elde etmektir.

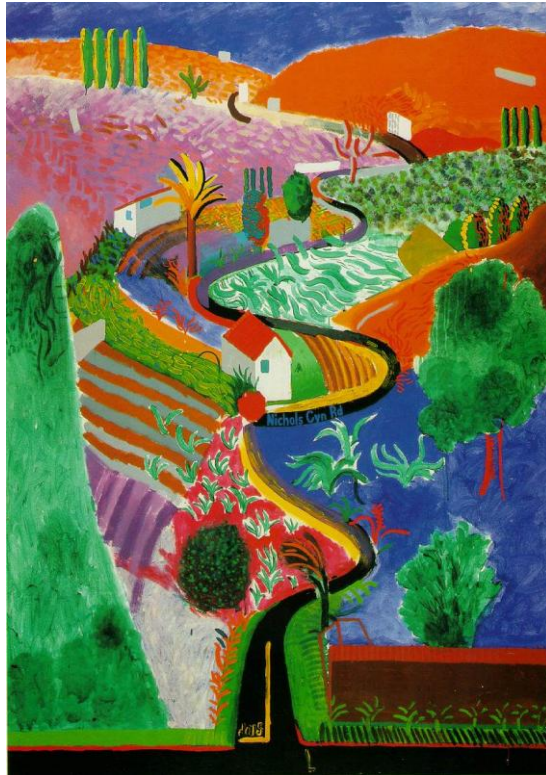
Pop-Art'ta biçim kolaj mantığıyla ya doğrudan ya da üç boyutlu bir nesne (asamblaj) olarak kullanılmıştır. Biçim fotoğrafik imgenin yeniden üretilmesi ile yansıtılmıştır. Andy WARHOL gibi sanatçılar serigrafik tekniği ile çalışmalar yapmışlardır. (Resim 21) Çünkü eklektik resim anlayışının gereği olarak Pop-Artta tek, biricik biçim anlayışından söz edilemez. Pop-Artta biçim geniş bir yelpazeye sahiptir. Her türlü kullanım nesnesi ve fotoğraf Pop-Artın sanat nesnesidir. Jim DİNE'de olduğu gibi kullanın nesnelere kendileride doğrudan kullanılmıştır. (Resim 22) Bununla birlikte Robert RAUSCHENBERG'in çalışmalarında farklı biçimler, soyut biçimlerle birlikte kullanılmıştır. (Resim23) David HOCKNEY de olduğu gibi biçim deformasyona uğramıştır. (Resim 24)



Resim 21. Andy WARHOL, Marliyn,1962



Resim 22. Jim DİNE, Beş Metre Renkli Araçlar, 1962



Resim 23. David Hockney, Nichols Canyon, 1980



Resim 24 . Robert RAUSCHENBERG, Gospel Yodel, 1984

## 2. BÖLÜM

### 2. MARANGOZLUK VE MARANGOZLUK ALETLERİ TARİHİ

#### 2.1. Marangozluğun Tanımı Ve Tarihi

Ağaç işleriyle uğraşan ve ağaçtan çeşitli eşya yapan sanatkâra “marangoz” bu sanata da “marangozluk” denir. Marangozluk ayrıldığı kollara göre mobilyacı, doğramacı, dülger, modelci, ağaç tornacısı, arabacı, fiçici gibi isimler alır.(Büyük Larousse, c 13,1986: 7792)

Mobilyacılık halk arasında “ince marangozluk” diye de adlandırılır. Oturma odası, yatak odası, yemek odası, salon, hol, giriş gibi bütün yerlerin mobilyaları mobilyacılar tarafından yapılır. Halk arasında “kaba marangoz” denilen doğramacı, kapı, pencere, panjur, lambri gibi işleri; Dülger, bina yapımında, binanın çatı, tavan, taban ve merdiven gibi ağaç işlerini; Modelci, dökümü yapılacak kulp, tutamak, çeşitli makine ve motor parçalarının yumuşak ağaçtan modelini yapar.

Ağaç tornacısı, çeşitli mobilyaların ayak veya kayıtlarını, merdiven küpeşterlerini, tepe süsleri gibi parçalarını ağaç tornada geçirir. Belli başlı marangoz aletlerinin isimleri şunlardır: Rende, testere, kerpeten, gönye, bileyi taşı, burgu, ege, tokmak, çekiç, tornavida, mengene, vb.( Büyük Larousse , c 15,1986: 7791)

Teknolojinin gelişmesiyle elektrikli makineler marangozlukta da kullanılmaya başlanmış, el aletleriyle yapılan pek çok iş plânya, matkap, hızar, kalınlık, pres vb. gibi elektrikli marangoz makineleriyle yapılır hale gelmiştir.

İnsanoğlunun yaptığı ilk alet, genellikle insan zekâsının ilk ürünü olarak kabul edilir. İnsan maddeye hükmetmeyi yavaş yavaş öğrenmiş taş, kemik, boynuz ve ağaçtan alet ve silah yapmaya başlamıştır. (Büyük Larousse, c 22, 1986:742)

İlk aletin Cilalıtaş devrinde (İ.Ö. 5 000-4 000 yıllarında), çakmaktaşı ya da taştan yapılmış balta olduğu sanılır. O günlerde, Avrupa ormanlarla kaplıydı ve toprak açmak için balta kullanan ilk çiftçiler, insanlık tarihinin akışını değiştirdiler. Alet özelleşmesinin ilk örneklerinden biri, bir tür ilkel keserdi. Bu keserin kesici ucu, sapa paralel olarak yerleştirilen baltanın tersine, sapla dik açı yapacak biçimde yerleştirilmişti. Balta, odun yarmaya yarayacak biçimde geliştirilirken, keser, oduna biçim verme ve fazla parçaları kesip atma amacıyla yapıldı.

Testere ve eğri matkap, eski Mısır'da geliştirildi. Testere bakır ya da bronzdan yapılıyor, dişlerin arkaya bakan yüzleri keskinleştiriliyordu. Böylece kesme işlemi, zanaatçı testereyi kendine doğru çekince gerçekleşiyor ve yumuşak metalin bozulması önleniyordu. Alet teknolojisindeki ilk gelişmelerden biri, testere dişlerinin almaşık yönlerde açılmasıydı. Böylece hem kesme işlemi sırasında çıkan tozlar kenara atılıyor hem de dişler genişçe bir ağız açarak sürtünmeyi azaltıyordu.

Vida ya da çivi gibi gereçlerin bulunmadığı dönümlerde marangozlar, yaptıkları aletleri yuvarlak tahta pimlerle tuttururlardı. Eğri matkap MÖ 3000 yıllarından beri delme işlerinde kullanılıyordu. Ara vermeden sürekli delmeyi sağlayan burgu Kuzey Avrupa'da ancak XV. yüzyılda geliştirildi. Zanaatçıların alet yapımını öğrenebilecekleri okul ya da ders kitapları yoktu. Her kuşak, kendinden sonra gelene bu tekniği öğretir ve akılda kalması için kafiyelerden, tekerlemelerden yararlanırdı.

Zanaatçılar aletlerine değer verip iyi baktıklarından günümüze ulaşan alet sayısı öteki sanat yapıtı örneklerinden fazladır. Dünyanın birçok müzesinde çok sayıda alete rastlanır. Demirciler XIX. yüzyılda fabrika demirciliğinin yaygınlaşmasına kadar hem tarım aletlerini hem de kendi aletlerinin metal kısımlarını yaparlardı. XIX. yüzyıldan sonra da zanaatçılar, kendi tahta alet saplarını yapmayı sürdürdüler. Bugün bile fabrika ustaları makinelerinde kendi Özel aletlerini yaparlar. (WEB\_5)

### 2.1.1. Rende

İ.Ö. 1. yüzyılda Romalı ustaların kullandığı marangoz rende takımları, bugünkülerden pek farklı değildi. Rende, talaşların rahatça dışarı atılmasını sağlayan oyuk bir taşıyıcı gövdeye takılan bir demir keskidenden oluşur. (Resim25) Rendelerdeki en son gelişme, bilemeyi ortadan kaldıran değiştirilebilir bıçakların çıkmasıdır. (Büyük Larousse, c 15,1986: 815)

Rendeler düzgün olmayan ağaç yüzeyini düzeltmeye ve inceltmeye yarar. Marangozun daha çok kürek, tırpan, keser ve çekiç gibi aletlerin ahşap sap kısmını yapmada kullandığı alettir. Kapı, pencere, kapı ve pencere pervazı gibi malzemelerin yanal ve yüzey alanlarını düzeltmekte de kullanılır. Marangozun kullandığı başlıca biçimlendirici alet, rendedir. Kutulu rende bir keskiyi tutan bir kutudan başka bir şey olmasa da, el aletlerinin evriminde önemli bir noktası olarak gösterilir. (Rybczynski, 2007: 96)



Resim 25. Ahşap Rende



Resim 26. Metal Rende

### 2.1.2. Çekiçler

Çekiç, bir vurma aletidir. Bir saptan ve sert çelikten yapılmış bir kafadan oluşur. Sap, genellikle düz damarlı dişbudak ya da ceviz ağacından yapılır. Bu ağaçların yüksek dirençleri ve bir dereceye kadar şoku soğurucu esneklikleri vardır. Günümüzde, sertleştirilmiş metal borular ve cam takviyeli plastikler de kullanılmaktadır. Çekiç kafası, genellikle sapa bir büyük tahta kama ve küçük yumuşak metalden oluşan üç çivi yardımıyla tutturulur. Bu çiviler, tahtayı kafadaki deliğe sıkıştırmaya yarar. Çekiçler marangozlukta ebadı 6'lık (6cm) çivilere kadar tahtaya çakabilir. (Büyük Larousse, c 5, 1986: 2608 ).

Birçok çekiç tipi vardır; ama en yaygın olanları, marangozların kullandığı çatal çekiçtir. Çatal çekiçte vurma yüzünün, yani tablanın tam karşısında, çivi sökmeye yarayan iki çene bulunur. (Resim 27)



Resim 27. Çekiç Tipleri

### 2.1.3. Eğeler ve Törpüler

Tahta ya da metal yüzeylerinden çapak temizlemede kullanılan modern eğeler, çelik çubuklardan baskılanır, özel baskı işlemi sonucunda pütürlü bir yüzey ortaya çıkar. Pütürler taşlanarak düzeltilir; sonra eğe sertleştirilir ve temperlenir. Bazı eğelerin bir ucunda, tahta sapların takılacağı bir çıkıntı vardır.(Resim 28) Bazılarının iki ucunda da tahta ya da

döküm çerçevelere bağlanan delikler bulunur. Kaba eğenin ve tahta törpüsünün dişleri, talaşları daha çabuk alabilmek için, daha kalın yapılmıştır.(Resim 29) İşlenen maddenin üzerinde bir kenara doğru hareket ettirilince talaşları çabucak alır, Öteki köşegen yönünde çekildiğinde ise daha ince talaş kaldırırılar. (WEB\_1)



Resim 28. Eğeler



Resim 29. Törpüler

#### 2.1.4. Anahtarlar

Anahtarlar somunu ve cıvataları döndürmeye yarayan çeşitli boylarda aletlerdir. Sağlam olmaları için yüksek nitelikli çelikten dövülürler. Tek parçalı anahtarların ucu ya açıktır ya da yıldız uçludur.(Resim 30) Yıldız uçlularla çok daha güçlü bir kavrama sağlanır.

Bir birleşik anahtarda bir açık uç bir de aynı ölçüde yıldız uç vardır. Açık uç, genellikle, somun ya da cıvataya erişmenin güç olduğu yerlerde hareket olanağı sağlamak için, gövde ile belli bir açı oluşturacak biçimde yapılmıştır. Ayarlı anahtarda, alt çene ayrıdır ve kendisine paralel dikey bir vidanın döndürülmesiyle ayarlanır.



Resim 30. Anahtarlar

### 2.1.5. Testereleler

Modern testereleler yüksek nitelikli elik Őeritlerden kesilir. Daha ucuz testereleler, tümü aynı kalınlıkta ve dişleri makineler tarafından yapılp bilenmiŐ; âletlerdir. Testerelelerdeki en son gelişme, sürtünmeyi azaltmak için Teflon-kaplama yapılmasıdır. Nitelikli profesyonel marangoz testereleleri kalıpla kesilir, özel mangelere bağlanır, dişler elle açılır ve bilenir. Testere fabrikadan cilalı olarak çıkar, ama marangozlar gene de, kullanılmadığı zamanlar testereye ince bir tabaka gres ya da yağ sürerek, paslanmasını önlerler. DiŐli uçtan sapa doğru testere, kademeli olarak inceler. (Büyük Larousse, c 22 ,1986: 11458)

Tahta kesiminde kullanılan  ana testere tipi vardır: bıçkı testeresi, niversel testere ve oduncu testeresi. Her  tipte de, her diŐin üçte biri bir sonraki diŐe göre ters yönde eğilir. Tahta kesiminde kullanılan bıçkı testeresinde dişler, testere eksenine dik açı yapacak biçimde bilenir. niversel ve oduncu testerelelerinde ise, dişler eksenle 60 derecelik açı yapar.(Resim 31)



Resim 31. Testere Tipleri

### 2.1.6. Tornavidalar

MÖ 3. yüzyılda Arşimet tornavidayı icat etti. Arşimet tornavidanın mucidi olarak bilinmesine rağmen onun yapmış olduğu tornavida bugünkünden oldukça farklıydı, daha sonraları icadını geliştirip tarihin ilk hidrolik tornavidasını üretmiştir.

Tornavida, temperlenmiş sert çelikten yapılmış çelik bir çubuktur. Ucunda çeşitli vida kafalarındaki yarıklara uygun büyüklüklerde yapılan yassı, dikdörtgen biçimli ağız, vardır. Ağız dövülerek ya da taşlanarak hazırlanır. Tornavidanın sapında kanat denen çıkıntılar bulunur. Geleneksel tahta saplar bugün de kullanılır, ama enjeksiyon döküm plastik saplar, giderek yaygınlaşmaktadır. (Resim 32)

Geleneksel tornavidanın çağdaş benzerleri Phillips ve Poxidriv tornavidalarıdır. Bunlarda dikdörtgen uç yerine yıldız bir uç vardır. Uca bu biçim, broşlanarak verilir, sonra da ısı işlem uygulanır. Bu yıldız uç, vida kafasında bulunan dişisini tamamlar ve vida ile tornavida arasında daha sağlam bir bağlantı sağlar. Bu dizaynlar özellikle elektrikle çalışan aletlerde, yüksek hızlarda daha iyi çıkma kuvveti sağlamak için geliştirilmiştir. ( Büyük Larousse, c 22 1986: 11643) .



Resim 32. Tornavidalar

### 2.1.7. Su Terazisi

Yapı işlemleri sırasında gerçek düşey ve yatay düzlemler elde etmeye yarar. Ayarlanabilir türleri ise, istenen herhangi, bir açının denetimini olanaklı kılar. Ana parçası, içi renkli bir sıvı ile dolu. Ucu kapalı plastik ya da cam bir tüptür. Sıvı miktarı, doldurma aşamasında içerde bir hava kabarcığı kalacak biçimde ayarlanır. Hava kabarcığı, tüpün iki ucunu birleştiren çizginin ortasında yer alınca tüp denge konumunda durur. Tüp, bilinen düzlem koşullarında paralel çekilmiş alüminyum çerçeve içine hassas olarak yerleştirilir ve sağlamca bağlanır.(Resim 33)



Resim 33. Su Terazisi

### 2.1.8. Marangoz Tezgâhı

Vurma ve çarpmalara karşı dayanıklı olabilmesi için marangozlukta kullanılan tezgâhların, gürgen, dişbudak gibi mukavim ağaçlardan, kalın olarak yapılması lazımdır. Normal marangoz tezgâhının, boyu 180 cm genişliği 65 cm yüksekliği ise 80-90 cm'dir. Bu ölçülerin değiştirilerek yapıldığı tezgâhlar da söz konusudur.(Resim 34) Tezgâhın başlıca kısımları; kalın ağaçtan yapılmış tabla, tezgâhın sağ ve sol tarafındaki sıkma (mengene) düzeni, tabla arkasındaki boşluk (alet koyma yeri, çekmece ve ayaklardır). ( Büyük Larousse, c 15, 1986: 7791).



Resim 34. Marangoz Tezgâhı

### 2.1.9. İskarpela

Çelikten yapılır, dövülür, sertleştirilir ve temperlenir. Eğimli bir kesici ağzı vardır, ama el rendesinde olduğu gibi. Kullananın isteklerine uygun olarak tonlanması gerekir.(Resim 35)



Resim 35. İskarpela

### 2.1.10. El Matkabı

Ağaç malzemeleri delmekte kullanılan el aletidir. Krank biçiminde bir döndürme kolu ile mandrene sıkıştırılan bir matkap ucundan oluşur. Burgulu el matkabı, marangozların kullandığı en yaygın matkap türüdür. Burgunun ucundaki mahmuzlar, açılacak deliğin çapında bir çember oyar ve radyal kesici ağızlar buradan malzemeye dalarak talaş kaldırır. Besleme vidası, burguyu ortalayarak mahmuzların malzemeye girmesini sağlar.(Resim 36) Burgu, matkap kolunun ucundaki mandrenin ayarlı

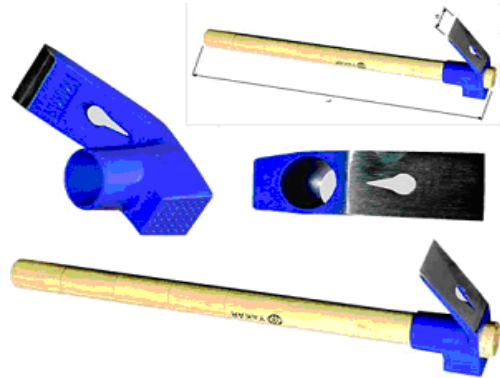
çeneleri arasına sıkıştırılır. İşlem sırasında marangoz, bir eliyle baş bölümünden bastırarak burguyu malzemeye daldırırken, öteki eliyle de sapı çevirir. Mandallı çark mekanizması, matkabın yalnızca tek yönde dönmesini sağlar. Kimi el matkapları, burğu yerine tornavida ucu takılarak, vidaların sıkıştırılması ya da gevşetilmesinde kullanılır. (Teknoloji ve İcatlar, c 1 1980:14-15)



Resim 36. El Matkabı

### 2.1.11. Keser

Arkasındaki kare şeklindeki kafasının yüzeyi çivileri çakarken kaydırmasını engelleyen simetrik olarak baskıyla oyulmuş yüzey vardır. Keserin diğer tarafı ise sapa yaklaşık 20 derecelik açıya uzanan keski tarafı vardır.(Resim 37) Bu aletin namlusunun keskin kenarı sap istikametine dik olup namlunun yapım tarzı daima iç tarafa yontar.(Büyük Larousse, c 13, 1986: 6648)



Resim 37. Keser ve Namlusu

### 2.1.12. Düztaban Rende

Bu tür rendenin normal rendeden farklı olarak tahta talaşı rendenin üst kısmından dışa çıkacağı yerde yan tarafta açılan geniş bir ağızdan çıkar. Bu derinliği fazla lambaların açılması kolaylaştırmaya yarayan alettir.(Resim 38)



Resim 38. Düztaban Rende

### 2.1.13. İşkence(Mengene)

Tahtaları birbirine tutkal ile tutturmak gerektiğinde, tutkal kuruyuncaya kadar, tahtaları sıkıştırmak için kullanılan demirden yapılmış alettir. Biri sabit biri vida yuvalı iki koldan oluşur. Sabit kol tahtaya birleştirilir hareketli kolada tahta parçaları sıkıştırılır. (Resim 39)



Resim 39. Mengene

#### 2.1.14. Bileme Taşı

Araçların kesici ağızlarını bilemek ve kılığlarını düşürmek için kullanılan doğal ya da yapay taş. Marangozlar kullandığı iskarpela, keser, rende ve düztaban gibi kesici ağızlarını bulunan aletleri keskinlemede kullanılır.(Resim 40)



Resim 40. Bileme Taşı

### 2.1.15. Vida

Vida, esas itibarı ile silindirik bir mil üzerine vida profili adı verilen dış şeklinin heliks eğrisi boyunca sarılması ile meydana gelir. Heliks eğrisi, uzun dik kenarı, üzerine sarılacağı silindirin taban çevresine eşit olan bir dik üçgenin hipotenüsünün, silindir üzerine sarılışı sırasında oluşturduğu eğridir. (Resim 41) Dik üçgenin kısa kenarı ise vidanın adımını göstermektedir ve helisin silindir yüzeyini bir defa dolanışındaki yükselme miktarı olarak tanımlanabilir.(WEB\_8)

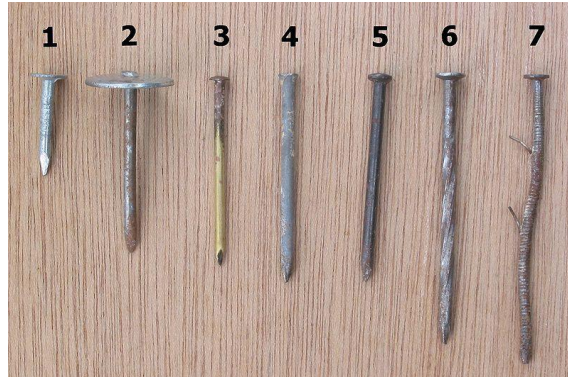


Resim 41. Vidalar

### 2.1.16. Çivi

Çivi, ahşap ya da plastik malzemeleri bir daha açılmamak üzere birleştirmek için kullanılan birleştirme aracıdır.(Resim 42)

Bir ucu sivri uçlu ince çubuk benzeri parçanın diğer ucunda çekiç ile vurulabilecek bir başlık vardır. Başlığa çekiç ile vurulduğunda sivri uçta çok yüksek bir basınç olur. Bu basınç çivinin yumuşak tahta veya plastik içerisine dalmasına sebep olur. Çivi üzerinde bulunan ufak tırtıklar çivinin geri çıkmasını önler. İki parça ya da saplanan çivi bu parçaları birleştirmiş olur. Çivi çakmak için dizayn edilmiş çekiçler üzerinde yanlış çakılan çivi düzeltmek veya çıkarmak için özel bir anahtar delik bulunur. Bu anahtar deliğe çivi başı takılır ve çekicinin diğer ucundan kuvvet uygulanarak kaldıraç etkisi ile çivi sökülür. (WEB\_8)



Resim 42. Çiviler

### 2.1.17. Hızır Makinesi

Ana metal döküm gövde, motor, bilyeler üzerine oturtulmuş iki kasnak, şerit testere, siper ve tabladan oluşmuş elektrikle çalışan marangozluk makinesidir. Üst kasnağın altına monte edilmiş yivli burğu çevrildikçe şeridin sıkışmasını sağlar.(Resim 43) Sıkışan şerit motora elektrik gelmesi ile kasnaklar sayesinde dönmeye başlar. Ucu keskin şerit testere tabladan kendine doğru ittirilen ağaç parçalarını düzgün bir şekilde keser. (Büyük Larousse , c 10, 1986:5240 )



Resim 43. Hızır Makinesi



Resim 44. Hızara Ait Şerit Testere

### 2.1.18. Plânya

Döküm demirden yapılmış gövde üzerine monte edilmiş motor, tabla, siper ve bıçak yuvalarından meydana gelir. Bir motora kayışlarla bağlı metal silindirik bıçak yuvası orta alanda yaklaşık 50cm uzunluğunda, sol tarafta daha kısa olan ek tabla kısmında 10cm boyutundadır. Motorun çevirdiği bıçak yuvasının sağ tarafında ağaç delmeye yarayan matkap mandreni bulunur. Orta tablalı alanda ahşap parçalarının yüzeyini temizlemek ve köşeleri daha çok 90 derece olacak şekilde düzeltir. Top denilen küçük tablalı alanda ise cerman, kordon denilen süslü ve açılı işler yapılır.(Resim 45)



Resim 45. Plânya

### 2.1.19. Zımpara Makinesi

Plânya ve kalınlık makinesinde işlenen ahşabın yüzeylerindeki pürüzlü alanları ince zımparalarla temizlemeye yarar.(Resim 46) Yapısında bir motora bağlı diskin dönmesi ile zımpara yapar. (Ana Biritannica , c 32, 2005:393).



Resim 46. Zımpara Makinesi

### 2.1.20. Matkap

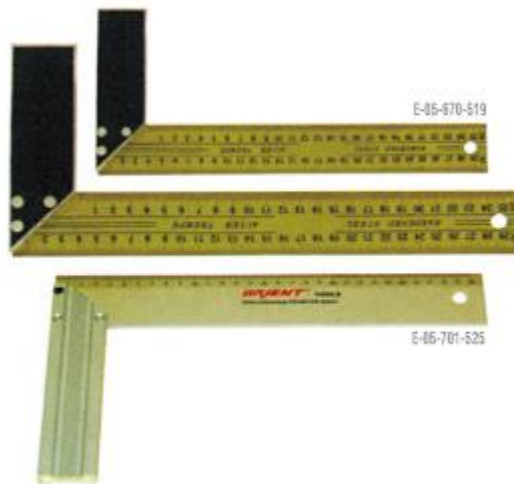
Kolla ve elektrikle çalışanları vardır. Kolla çalışanları basit yapıdadırlar. Bir dayanak, mandren ve dairesel hareketi sağlayan bir koldan ibarettir. Elektrikle çalışanları ise, kumanda tertibatı, elektrik motoru ve doğrudan doğruya motor miline takılı bir mandrenden ibarettir.(Resim 47)



Resim 47. Matkaplar

### 2.1.21. Gönye

Doksan dereceden oluşmuş, iki metal parçanın bir araya gelmesinden meydana gelir. Metal parçalardan biri ince diğeri ise kalındır. İnce olan metal kalın metalin tam ortasından geçerek 45 derecelik açı yapacak şekilde pimle sabitlenmiştir.(Resim 48)



Resim 48. Gönyeler

## 2.2.Günümüzde Teknoloji ve Marangozluk

Büyük bir hızla gelişen teknoloji insanlığı varoluşundan yaşama amacına kadar sarsmıştır. Makine insanı yapacağı işlerden kurtarıp rahatlık sağladığı gibi özgürlüğünü, yeteneğini ve yaratıcılığını da ortadan kaldırmıştır. Makinenin girdiği her alanda insanoğlunun geçim kaynağı olan meslek dalları yok olmaktadır. Bu değişimin hızının artırılmasında durmadan yenilenen, gelişen alet ve makineler etkili olmuştur.

20. y.y. devrimin etkileriyle bilim ve teknoloji alanlarında yeni hedeflere doğru ilerlerken, hızla gelişen endüstrileşme ve bunun pazarlanması bilim ve ekonomik alanda güç sahibi olan ülkeler arasında stratejik savaşların başlamasında, sömürgecilik anlayışının yayılmasında ve emperyalizm kavramının ortaya çıkışında önemli rol oynamıştır. Atom çekirdeğini parçalamayı başaran insan maddenin en küçük yapısı üzerindeki üstünlüğünü kanıtlamış, doğayı istediği biçime dönüştürebileceğini göstermiştir. Ancak, bununla birlikte kendi sonunu hazırladığının bilincine varamamıştır. Bilimsel ve teknolojik alandaki gelişmeler ekonomik bir zenginlik oluşturmuş ama bu ekonomik zenginlik, yoksulluk temelinde yükselmektedir. Bir tarafta tüm bu gelişmelerin kazançlarını yaşayan zengin bir kesim oluşurken diğer yanda dünya nüfusunun büyük bir kısmı bu gelişmelerin sancılarını çekmektedir. Artan nüfusla birlikte üretim ve tüketimde dengesizlikler oluşmuş, makinenin elindeki işi almasıyla işsizlik ortaya çıkmış, hatta açlık sınırına gelinmiştir. (Bozkurt,1995: 52-53)

Teknolojik gelişmelerde her gün yeni yapı malzemeleri kullanıma girmektedir. Fakat pek çoğunun biyolojik ve ekolojik yönden etkileri ancak zaman içinde ortaya çıkmaktadır.

Teknolojik üretim insanın yapacağı kişisel emekler isteyen işleri elinden aldığı gibi, hızlı yaşam ve ulaşım araçları da görsel izlenimlerini ve algılarını zayıflatmıştır. Teknolojik aletler sayesinde değişik ürünler elde etmek kolay olmuş, ancak hız nesnelere ve olayların tam olarak görülüp algılanarak yaşanmasına da

engel olmuştur. Endüstri, insanı monotonlaştırmış ve belli bir düzenin dışına çıkmasına izin vermeden fiziksel ve ruhsal tüm yaşamına el koymuş, bir anlamda insan yaşamı üzerinde üstünlük sağlamıştır.

Geleneksel malzemeler zaman içinde yerlerini istenen özelliklerde üretilmiş malzemelere bırakmış fakat bu malzemelerin düşünilemeyen, yan sorunları ortaya çıkmıştır. Yarı otomatik sayılan plânya, kalınlık, yatar, zımpara makinesi gibi makinelerin yerine tam otomatik makineler üretilmiştir. Günümüzde marangozun yaptığı işi elinden alan, el değmeden üreten elektronik makineler mobilyalar, kapılar ve yapay ahşap sayılabilecek her renk ve dokuda MDF ve sunta gibi malzemelerin üretimine ara vermeden devam etmektedir.

Dünyada ev dekorasyon ve inşaat işlerinde kullanılan ahşap ve atıklarını en iyi ve hızlı bir şekilde değerlendiren ve montajını yapan otomatik makineler hızla yaygınlaşmıştır.

Üretimin artması arz talep mantığına uygun olarak insan sayısının ve isteklerinin artması ve firmalar arası rekabetin olmasından kaynaklanmaktadır. Firmalar arası rekabet, para kazanma kaygısı ile daha fonksiyonel, ucuz ve hızla değişen ve tüketilen ürünlerin oluşumunu getirmiştir.

## 3. BÖLÜM

### 3. RESİM SANATINDA KULLANIM NESNESİ

#### 3.1. Resim Sanatında Kullanım Nesnesi

Resim sanatında nesne çizimi ve boyaması ilkel çağdan beri vardır. Mağara duvarlarına çizilen avlanma sahnelerinde sopa ve ucuna opsidiyen taşlar bağlanmış ilk mızraklar ve baltalar resmedilmiştir. Amacın kullanım nesnesi çizimi olmadığı, bir olayın anlatılmak istendiği bu resimlerde ilk nesne çizimleri görülür. Nesnelere doğadan taklit edilerek çizilmiştir. Nesne çizimi daha çok natürmortun konusu olduğu için resim sanatında kullanım nesnelerini ararken natürmortu incelemek gerekir.

Natürmort; çiçek, meyve, ölü hayvanlar, yiyecekler, aletler gibi cansız nesnelerin resimlerine verilen ad olmaktadır. Nesnelerin resmi antikçağdan beri yapılmaktadır. İskenderiye döneminde sıradan eşyalar, Pompei ve Herculaneum resim ve mozaiklerinde günlük nesnelere görülmüştür. Ancak batı resminde natürmortun en yakın kaynakları, XV. y.y' da, nesnelerin betimlenmesine göreli bir özgürlük tanıyan minyatürlerde ve göz aldatmacaya önem veren İtalyan kakma işlerinde aranmalıdır. Ressamlar, bir yandan perspektife gitgide artan bir önem verirken, bir yandan da çeşitli müjdeleme sahnelerinde ve Aziz Hieronymus' un meditasyonlarında, kuru kafalar ve simgesel eşyalar gibi çeşitli materyallerden oluşan düzenlemelerine pek çok yeni nesne eklemiştir. Donatılmış sofralar, çiçekler ve hiçlik resimleri, bu nesnelere türemiştir. Aertsen, XVI. y.y.' da tablolarını yiyecek sergileriyle donatmış, aynı yüzyılın sonunda Caravaggio, ünlü meyve sepetini yapmışsa da natürmortun altın çağı XVII. y.y.' dir. 1653' te Rembrant, natürmort çalışan ilk büyük kuzey ressamıdır. Flandre' da, ince bir çiçek uzmanı olan Kadife Bruegel ve Barok etkiler taşıyan Snijders, Rubens' e natürmortlarında yardım etmişlerdir; Osias Beert, parlak bir üslupla gerçekçi ayrıntıları bağdaştırmıştır.’’(Gelişim Hachatte, c 8, 1990:2912), (Resim49-50)



Resim 49, Aziz Hieronymus' un Meditasyonu



Resim 50, Mozarabic Beatus Minyatür, İspanya,10. yüzyıl.

Resim sanatında nesne kullanımı, ilk insanlara kadar dayanırken, anlam kazanıp tek başına sanatın konusu olması barok dönemini işaret eder.

Kullanım nesnelere konu olarak alan sanatçılar genel olarak Barok döneminden sonra karşımıza çıkar.

XX yüzyıl modern sanat anlayışında nesne Barok resim sanatında ortaya çıkan natürmort geleneğinin ötesinde olan başka bir anlam taşır. Barok'ta; albenili, hoş, ışıltılı, iştah açıcı, zarif ve değerli nesnelere oluşturulan ve amacı estetik haz uyandırmak olan natürmort anlayışı, modern sanatla birlikte özellikle Dada hareketiyle sıradan, değersiz, kullanım nesnesi, atık nesne vb. gibi resmi yapılan şey değil, artık sanatın kendisi olur. Nesne ya da nesnelere bütünü sanat objesidir.

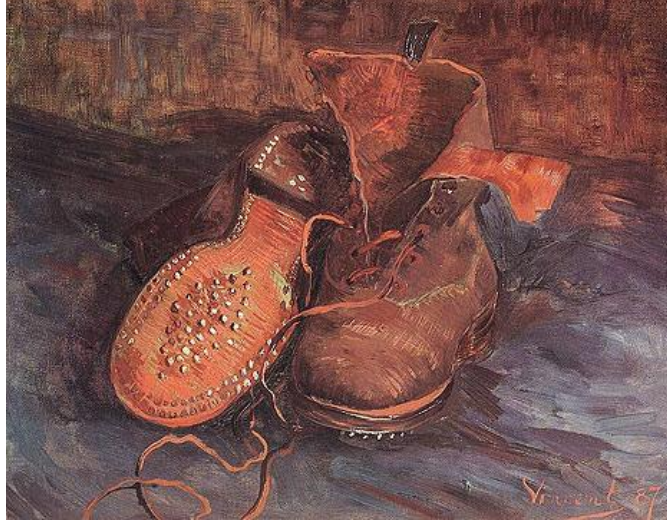
Artık nesne, Barok Sanat'ta başlayan natürmort geleneğinden başka bir anlam ifade eder. Sanatta bu yeni anlayış, bir geleneğin burjuva geleneğinin yıkılması anlamına gelir.

“Geçmişle hesaplaşma ve gelenekleri tavsiye etme endüstri-çağı sanatının çıkış noktasıydı. Dada bu temizlik hareketini halk kesimine indirmiştir.” (İpşiroğlu N, İpşiroğlu M. 1991;96)

Dada hareketle ortaya çıkan bu yeni sanat anlayışı Pop Sanatın temelini teşkil eder. Nesne resim sanatının odağında yer alır. Özellikle kitle iletişim araçlarının hazır nesnenin basit, sıradan, değersiz her türlü nesnenin farklı resim üsluplarıyla, kolaj mantığı ile eklektik bir anlayışla, bir araya getirilmesiyle oluşan bu yeni resim anlayışı-Yeni Gerçekçilik-nesnenin dolayısıyla basit ve sıradan olanın yüceltilmesi anlamına gelir.

XX y.y.'da nesne ve natürmortlar deneme olarak ele alınmıştır. Araştırmalar için araç olan nesne ve natürmortlar modern sanatla birlikte simgesel, anlatımcı ve fizikötesi yapıya ulaşmışlardır. Nesnelere Pop-Art, Yeni Gerçekçilik gibi akımların konusu olmuştur.( Thema Larousse, c 13, 1994:5323)

### 3.2. Tez Kapsamında Oluşturulan Resimlerle Organik Bağ Kurulan Sanatçıların Resimleri ve Çözümlemeleri



Resim 51. Wincent Van GOGH, Ayakkabılar,1887

Wincent Van GOGH'un resim 51'deki çalışması yatay dikdörtgen tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışma üçte bir oranında yatay fona ve üçte iki oranında yatay zemine sahiptir. Resim orta ton üzerinde koyu ve açık tonlar kullanılmıştır. Biçim, deforme edilmiştir.

Resimde sıcak ve soğuk renkler kullanılmış ve dengelenmiştir. Sıcak olan turunculu, beyazlı ve kahverengili fona karşı soğuk olan mavili, beyazlı zemin vardır. Zeminin soğukluğu fonun ve ayakkabıların sıcaklığını dengeler durumdadır. Resmin solunda zeminin üzerinde ters duran sağında düz duran birbirlerine yapışık olan ayakkabılar resmedilmiştir. Ayakkabıların rengi sıcak olan turuncunun tonları ve kahverengili ve beyazlı tonlarla boyanmıştır. Fonla bağlantı kuran ayakkabıların resimden öne doğru çıkması engellenmiştir. Resmin sağında düz şekilde bulunan ayakkabının bağcıkları tuvalin altında ve sola yakın bir şekilde dışarıya taşmıştır. Dışarı taşan ayakkabı bağcığı turuncunun tonları ile boyanmış ve kıvrık haldedir. Bu da resmin hareketini güçlendirmiştir. Fırça darbelerinin yönleri fonda yatay ve dikey zeminde diyagonal kullanılarak resimde dinamizm güçlendirilmiştir.

Günlük sıradan eskimiş olan kullanım nesnesi ayakkabı, Van GOGH'un elinde resim sanatının nesnesine dönüşmüştür.



Resim 52 . Giorgio MORANDİ, Natürmort,1962

Giorgio MORANDİ, renkleri ve biçimleri doğru dengeleyerek resmini yarım bırakmaktan kaçınmıştır. (Resim 52). Chirico'nun resimlerinden etkilenen Morandi resim sanatının sorunlarıyla ilgilenerek ışık konusunda deneyler yapmıştır. Morandi'nin şişesiyle, klasik resimlerdeki şişe birbirinden tamamen farklıdır. Klasik resminde şişe, şişe olması gerektiği için şişedir. Oysa Morandi'nin resimlerindeki şişe kompozisyonu tamamlayan bir elemandan öteye gitmemiştir. Şişelerin üzerinde perspektif ve ışık kaygısı olmadan biçim ve kompozisyonla uğraşmıştır. Biçimlerin birbiri ile olan oranlarına dikkat etmiştir. Tunalı “ Nesnelere, duygusal görünüşlerinden kurtarılınca, geriye yalnız biçim kalır” demiştir. (Tunalı, 1992:165)



Resim 53. Fernandez ARMAN, Aşındırma, 1976

Kare olan Resim 53'teki tablo, açık üzerine orta ve koyu tonlarla baskı tekniği ile yapılmış bir çalışmadır.

Fernandez ARMAN üst üste kullandığı boru anahtarının karmaşık görüntülerini farklı tonlarla ele almış ve kullanım nesnelерinin tekrarlarını görünür kılmıştır. Nesnelерin üzerlerindeki ahşap izleri ise resme hareket kazandırmıştır.

Fernandez ARMAN'ın çalışmasında kullanılan özel nesne, biçiminin güzelliği ile alakalı değildir. Kullanım nesnesi ona yüklenen anlamdan dolayı resmin elemanı olmuştur.



Resim 54 Jim DİNE, Araç Çizimi II, 1983

Jim DİNE çalışmasını kare tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapmıştır. Çalışmada orta ton üzerine açık ve koyu tonlar uygulanmıştır. Çalışmanın her alanı hareketli ve doludur, büyük boş alanlardan söz edilemez.

Jim DİNE'in çalışmanın içerisinde altı tarım aleti bulunmaktadır. Bu aletler iki yaba üç kürek ve bir belden oluşmaktadır. Tarım aletleri resmin içerisinde dikey olarak kullanılmıştır. Resimde üst tarafında alanı bölen tarım aletlerinin açık tonlara sahip sapları yerleştirilmiştir. Resmin genelinde kırmızılar, turuncular, sarılar, maviler, yeşiller ve tonları mevcuttur. Çalışmada sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılmıştır. (Resim 54 ).



Resim 55 Jim DİNE, Beş Metre Renkli Araçlar, 1989

Jim DİNE kare ahşap zeminin üst kısmına yatay dikdörtgen ahşap çakmıştır. Yatay dikdörtgen ahşabın üzerinde ise çivilere asılmış birbirine paralel marangozluk aletleri vardır.

Çalışma yatay olarak ikiye bölünmüştür. Bu bölünmeler üçte bir oranında dolu olan üst alan, üçte iki oranında boş alt alandır. Dolu alan; içerisinde üçte bir oranında yatay dikdörtgen ahşap alanı ile aletlerin zemin üzerindeki sülüetleri ve sarkan kısmından oluşmaktadır.

Resmin üst alanına ve zeminin köşelerine sıfır çakılmış olan yatay ahşap parça üzerine çiviyle tutturulmuş çekiçler, penseler, testereler, plastik tokmak ve el matkabı yerleştirilmiştir.(Resim 55).

Tuvale dikey olarak asılı olan aletlerin üzerlerine sarı kırmızı, mavi, siyah ve gri renkler kullanılmıştır. Geniş boş alanda aletlerin arkasında kalan zeminde, aletlerin sülütleri gri tonla boyanmıştır. Bu da zeminle aletler arasındaki derinliği yansıtmaktadır.

Resimde tüm hareketlilik üst alana sıkışmıştır. Zemin üzerine damlamış olan boyalar bu sıkışıklığı açma çabasıdır.

Marangozların çalıştığı mekânlarda bulunması gereken alet çantası, alet dolabı ve aletlerin asıldığı bir duvar vardır. Bu çalışmada Jim DİNE, Herhangi biri için sıradan önemsiz olan ama marangoz için önemli günlük kullanım nesnelere vurgu yapmak istenmiştir.

### **3.3. Marangozluk aletlerinin ahşapla olan ilişkisini konu alan sanatçılar**

Yapılan literatür taramasında marangozluk aletlerinin ahşapla olan ilişkisini konu alan sanatçıya rastlanılmamıştır. Fakat Marangozluğa ait aletleri çalışan, yüzey ve aletler arasındaki plastik sorunları ele alan Jim DİNE'e rastlanılmıştır.

## 4. BÖLÜM

### 4. MARANGOZLUK ALETLERİNİN AHŞAPLA OLAN İLİŞKİSİNİN RESİMSEL ÇÖZÜMLEMELERİNE İLİŞKİN OLARAK BİR DİZİ RESİM ÖNERİSİ ELE ALINIŞ SÜREÇLERİ

#### 4.1. Resimleri Var Eden, Oluşturan İçsel Süreç

“Sanattaki yaşam deneyimleri, sanat algısı ister istemez o kişinin gerçek yaşamdan edinmiş olduğu kendi deneyimleriyle düğümleşir, onunla ölçülüp biçilir.” (KAGAN, 1993: 450)

İlkçağlardan günümüze görsel eylemlerde bulunan sanatçılar bu eylemlerini çevrelerinde gördükleri, algıladıkları ve yaşadıkları olaylardan yola çıkarak gerek işlevsel gerekse sanatsal olarak oluştururlar.

Tez kapsamında yapılan çalışmalar geçmişte kalan bir marangozluk yaşantısından oluşmaktadır. Çalışmanın çıkış nedeni olan mekân, içerisindeki talaş kokusu, çivi, çekiç, testere, hızar ve plânyayla geçirilen çocukluk ve gençlik yıllarından sonra, dönüştürülerek kendi çocukları ile yaşam alanı olarak kullanılmaktadır. Bu çerçevede yaşanan mekânda, bir önceki mekândaki yaşantının izlerinden yola çıkılarak, tuval üzerine akrilik çalışmalar yapılmıştır.

İnsanın tarihsel değişim gerçeği içerisinde var olan meslek dalları bazen değişmiş ve bazen de yok olmuşlardır. Geçmişin derinliklerinde saklı farklı meslek dallarına ait birçok kullanım nesnesi günümüze kadar ulaşmış fakat zamana ve gelişen teknolojiye boyun eğmiştir.

Tez konusu seçimi geçmişte marangozluk aletleri ve marangozluk mesleği ile ilgili anıları ve bazılarının bugünde kullanıldığı birçok aletle kurulan duygusal bağı anlatmak için seçilmiştir. Resimlerin çıkış noktası, yaşanan bir sürece tanıklık etmekle beraber, çalışmaya başlanılan andan itibaren; geçmişte yaşananlar ve algılananlar tuvale yansımıştır. Çalışmalar bir anlamda iç dünyanın, psikişik yaşantının adresi olmaktadır.

#### 4.2. Kompozisyon Ögesi

Rilke; "yaratıcı kişinin başlı başına bir dünya oluşturması, aradıklarının tümünü kendi içinde ve kendisiyle bağlantı kurduğu doğada bulması gerekir" diyor. (Rilke, 1983: 47)

Tez kapsamında oluşturulan resimlerde kompozisyon oluşturulurken, ahşabın dokusundan ve marangoz el aletlerinden yararlanılmıştır. Kompozisyonu oluşturmada marangoz aletlerinden rende, ıskarpela, matkap ucu, bileyi taşı, keser, şerit testere gibi aletler kullanılmıştır. Biçimler, kendi aralarında gerçek ölçülerinde uygulanmış, resimlerde hareket ve ritim arka plânda ahşap dokusuyla ve aletlerin yüzeyindeki tonlarla sağlanmıştır. Arka plân ve aletler arasındaki bağlantı, yer yer aletlerin gölgeleriyle yapılmıştır. Kompozisyonda ahşap için kullanılan alanlar büyük tutularak, alet ve ahşabın yüzeydeki gerilimleri dengelenmeye çalışılmıştır. Resimler yüzeye çekilmiştir. Bazı çalışmalarda yüzeyde gerilimi artırmak için ahşap dokusu yatay ve dikey olarak kullanılmıştır. Çalışmalar dikdörtgen tuval üzerine oluşturulmuştur. Dikdörtgen tuvaler bazen yatay bazen de dikey kullanılarak kompozisyonlar güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Bir marangozun hemen hemen günlük kullandığı aletler ve ahşap dokusu resimlerin elemanlarıdır. Tuvalerin uzun kenarlarına paralel olarak boyanan ahşap dokuları tuvalin içinde bitmemektedir. Kompozisyonun merkezi olmaması için marangoz aletleri merkezden uzaklaştırılmış ve simetri önlenmiştir. Dolu-boş ilişkisi içerisinde ele aldığımızda büyük alanlar yani boş sayılabilecek alanlar ahşap

dokusuyla doldurulmuştur ve arka plânları oluşturur. Ahşap işleme aletleri ise önde olan biçimlerdir.

### 4.3. Biçim Ögesi

Tez kapsamında oluşturulan resimlerde biçim, algılanan nesnelerin gerçek görüntülerini yansıtır niteliktedir. Arka plânda ele alınan ahşap dokusu minimalist bir anlayışla çalışılmıştır. Ön plânda ele alınan ahşap işleme aletleri arasındaki biçimlerin birbirlerine oranları önemsenmiş ve çözümlenmiştir. Resmin yüzeyinde oluşturulan aletlerin biçimleri parça parça ele alındığında kendi içlerinde realist biçimlere sahiptirler. Fakat ahşap dokusu ve marangozluk işleme aletlerinin oluşturduğu bütün ana biçimdir. Ahşap dokusu alanının büyüklüğü doğadaki ahşabın çokluğu ile ilgilidir. Biçimsel olarak bakmamız gereken bir diğer konu birbirinden tamamen farklı iki maddenin metal ve ahşabın ilişkisidir. Günlük hayatın vazgeçilmezi ve gücü olan metal, ahşap dokulu yüzeyin önünde ele alınarak, ahşap biçimsel olarak geriye itilmiştir.

### 4.4. Renk Ögesi

Kahverengi, gri, siyah ve okr'un tonlarının hâkim olduğu çalışmalarda büyük yüzeylere sahip ahşap için kahverengi, küçük yüzeyli metallerde siyah, beyaz, gri, okr ve kırmızının tonları kullanılmıştır. Nötr renklerin hâkim olduğu çalışmalarda yoğun ton etkisine karşın, çok küçük renkli plânlar resimde gerilimi ve ifadeyi arttırmıştır.

Resimlerde armoni; beyazlar, griler, siyahlar, kırmızılar, okrlarla oluşur. Resimlerde kullanılan renklerin şiddetleri açık koyu ve orta tonlar kullanılarak yansıtılmıştır.

#### **4.5. Açık-Koyu**

Tez kapsamında oluşturulan bu resimlerde açık-koyu değerler sıkça kullanılmıştır. İki katman olarak ele alınan resimlerde, ilk katman; arka plânda tamamen ahşap dokusu ile açık ve koyu değerler kullanılarak ve ara değerlere neredeyse yer verilmeden çalışılmıştır.

Resimlerin ikinci katmanı olan kullanım nesnelere alanında ise açık, orta ve koyu tonlar kullanılmıştır. Nesnelere görüntüleri ön plâna çıkartılarak koyu ton üzerinde açık değerlerle yüzeyde gerilim sağlanmış ve ana biçimler öne çıkarılmaya çalışılmıştır.

#### **4.6. Espas**

Tez kapsamında oluşturulan resimlerdeki espas, kullanım nesnelere gerçeği bir tavırla yansıtılmıştır. Resmin ana yüzeyini ve dokusunu oluşturan ahşap, dokusal olarak realist ve yüzeylere paralel olarak verilmiştir. Oluşturulan ahşap dokularında açık ve koyu değerler kullanılarak resimde derinlik hissi verilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda derin bir perspektiften söz edilemez ve resimlerin yüzeye çekildiğini söylenebilir.

#### **4.7. Teknik**

Çalışmalar tuval üzerine akrilik olarak ele alınmıştır. Tuvalin astarı hazırlanırken Beyaz tutkal, beyaz plastik boya, su ve renkli akrilik boyalar kullanılmıştır. Tutkal ve beyaz plastik 1/3 oranında karıştırılmış ve yeterli oranda su ve akrilik boya ilave edilmiştir. Bu işlem iki kez tekrarlanmıştır.

Tuvalde ahşap dokunun elde edilmesinde kalıplar kullanılmıştır. Bu kalıpların yapılışı şöyledir; Yumuşak ve dokusuz plastiklerin üzerine ardışık şekilde küçülen yarım daireler çizili. Bu dairelerin 0.5 , 0.6 v.b. gibi kalınlığı mevcuttur, bu kalınlıkların içerisi maket bıçağı ile oyularak seviyeden aşağı düşürülür.(Resim56)



Resim56.Şablon 1

Elde edilen kalıp silindirik bir malzemenin üzerine Hızlı yapıştırıcıyla yapıştırılıp kullanılır.(Resim57)



Resim57 .Şablon 2

Tuval kurduktan sonra zımparalanır. Elde edilen temiz yüzey su ile tekrar ıslatılır. Kahverengi boya ıslanmış tuvalin yüzeyine su ile inceltilerek, yapılan kalıplarla hızlı bir şekilde sistematik olarak uygulanır.

#### 4.8. Resimler ve Çözümlenmeleri



Resim 58, Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm

Yatay dikdörtgen tuval düzleminde üç büyük plândan oluşan resim, orta içinde açık ve koyu tonlarla oluşturulmuş tek elemanlı bir resimdir. Resimde üçte bir oranında üste yakın yerleştirilmiş matkap ucu vardır. Matkap ucunun ikiye böldüğü fon, üstte kalan alanda tuvale ve matkap ucuna dik; altta kalan alanda ise tuvale ve matkap ucuna paralel olacak şekildedir.

Resimde arka plânlar kahverengi ve sarının tonlarıyla oluşmuştur. Dikey ve yatay olarak birbirini matkap ucu ile sınırlayan ağaç dokuları yatay ve dikey karşıtlıkları oluşturmaktadır. Sarı ton üzerine uygulanan kahverengilerle yer yer birbirine yaklaşan düz ve tuval boyunca devam eden çizgili ağaç dokuları yansıtılmaya çalışılmıştır.

Açık üzerine koyu tonlarla ele alınmış olan ahşap dokulu arka plânda, yatay ve dikey çizgilerle yan yana ve birbirlerine paralel hareketler bulunmaktadır. Bu yapı yan yana duran ahşap parçalarını oluşturmakta bu da bize ahşap bir yüzey sunmaktadır.

Resmin yatay üçte bir oranının üste yakın kısmına yerleştirilen matkap ucu grubunun tonları ve siyah ile oluşturulmuştur. Metal matkap ucunun yivli alanı ile düz alanı arasında yatay olarak üçte bir oranı uygulanmıştır. Resmin monotonluğunu azaltan matkap ucunun yivli alanındaki sarmal yapısıdır. Koyu tonlar yivli alandaki sarmal yapıyı belirgin kılmaktadır.

Matkap ucunun kendisinde ve fonda asimetric bir yapı bulunmaktadır. Arka plânu oluşturan açık tonların üzerinde çizgisel hareketlilik sağlayan ritim duygusunu veren iki ayrı ahşap dokulu bölüm vardır. Resimde en önde bulunan biçim matkap ucu biçimidir. Marangozluk aletlerine ait bir imge olarak kullanılmıştır.



Resim 59, Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm

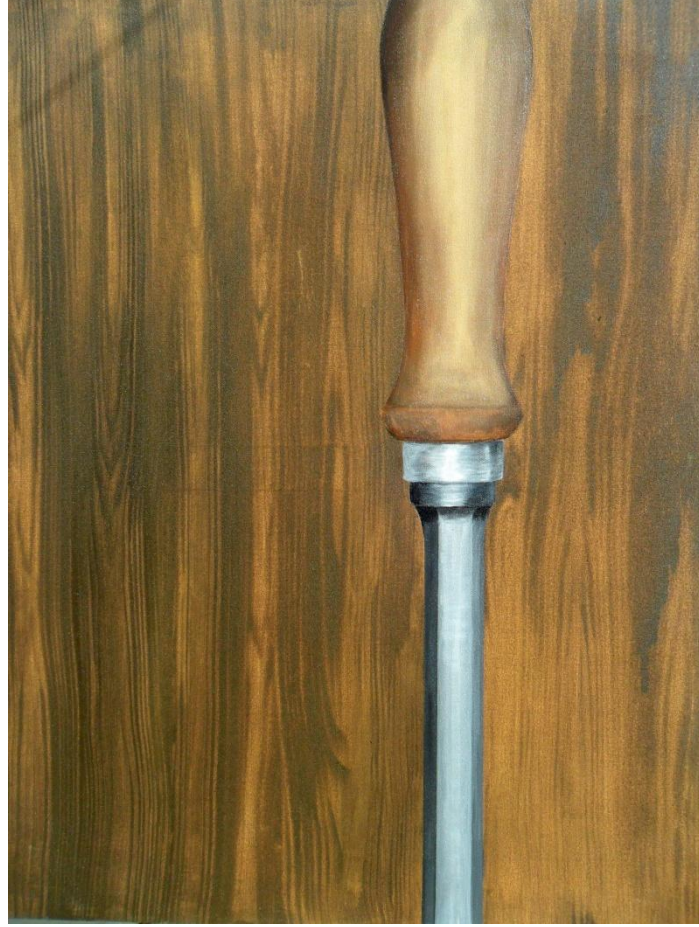
Yatay dikdörtgen tuval düzlemi üzerine akrilik boya tekniğiyle oluşturulmuş bu resmin leke etkisi orta ton içinde koyu, orta ve açık ton şeklindedir.

Resmin tek nesnesi olan cerman kalemi, orta tonlardaki, yatay biçimselliğe sahip ahşap dokulu fon üzerinde, gri tonlarla büyük bir şekilde resmedilmiştir.

Cerman kalemi, resmin sağından başlayarak yatay etkisiyle solundan dışarı çıkmaktadır. Biçim resmin dışına taşmaktadır. Biçimin yerleştirilmesi resmi yatay iki eşit parçaya bölmektedir. Nesnenin bulunduğu parça dolu, diğeri ise boş alanı oluşturarak, iki parça resimde boş dolu ilişkisini de sağlamaktadır.

Ahşap dokusuyla oluşturulmuş alan resimde fon etkisi sağlarken dokuyu oluşturan koyu çizgisel yapı alanın hareketlenmesini de sağlamaktadır. Resimde klasik anlamda bir mekândan bahsedemeyiz.

Biçimin zemini etkileyerek oluşturduğu tonlar bu resimdeki zeminde oluşmadığından biçim zemin etkisi de klasik şekilde verilmemiştir. Böylelikle derinlik duygusu da ortadan kaldırılmış olmaktadır. Derinlik biçimin ele alınışından yani ortaya çıkan modleden dolayı sadece biçimde hissedilmektedir.



Resim 60, Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm

Dikey dikdörtgen tuval düzlemi üzerine akrilik boya tekniğiyle oluşturulmuş bu resim orta ton üzerine orta, koyu ve açık ton şeklindedir.

Resmin tek nesnesi olan ıskarpela büyük bir şekilde resmedilmiştir. Arka plânın ahşap dokusu kahverengi tonlar üzerine koyu çizgisellikle dikey etki oluşturulacak şekilde biçimlendirilmiştir. Tornavida resmin üst sağ köşesine yakın bir yerden ahşap sap kısmı resmin dışında kalacak şekilde başlamaktadır. Ahşap sap

biçimi resmin yarısına kadar kahverengi tonlarla gelmektedir ve bu biçim modle kaygısıyla gerçekleştirilmiştir. Bu yarı noktadan sonra tornavidanın metal kısmı başlayarak resmin alt kısmından dışarıya doğru devam etmektedir. Gri tonlarla oluşturulan metal kısım resimde açık tonları oluştururken biçimsel yapısını ortaya çıkarmak için ışık etkisini de belirgin olarak göstermektedir. Aynı biçimin yapısal özelliklerini ya da ışığı daha net algılayabilmemizde taşıdığı koyu tonlarla verilmiştir. Biçimin sap kısmında da ışığı net bir şekilde görmekteyiz.

Ahşap dokusuyla oluşturulmuş alan resimde fon etkisi verirken, resimde klasik anlamda bir mekândan bahsedemeyiz. Çünkü biçim zemin ilişkisinde zeminde oluşan tonlar bu resimde yoktur. Biçimin zemine oluşturduğu etki görülmemektedir. Bu durum resimde derinlik duygusunu da ortadan kaldırmıştır. Derinlik sadece biçimin modlesinden kaynaklanan bir derinliktir.



Resim 61, Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm

Resim yatay dikdörtgen tuval düzlem üzerine akrilik boya tekniğiyle oluşturulmuş iki plândan oluşmaktadır. Resmin arka plânını oluşturan ahşabın

kendine has dokusu dikey gösterilecek şekilde biçimlendirildiğinden dikey hareketlilik sağlanmıştır.

Koyu kahve ve kızıl kahve tonlarla oluşturulmuş dikdörtgen alana karşılık resmin alt kısmından başlayan ve yine ahşap dokunun oluşturulduğu dikdörtgen alan ise resimde yatay plânı oluşturmaktadır. Bu yatay alan resmin yarısından daha az bir alanı kaplamaktadır. Dikey biçimlendirmeye oluşturulmuş arka plân ise resimde en büyük alandır. Yatay ve dikey biçimlendirmenin kullanıldığı bu iki plânın genel etkisi koyu tonlarda olmasına rağmen, iki plân birbirinden biçimsel farklılığın yanında ton farklılığı ile de ayrılabilir. Bu ayrılabilirlik, iki plânın birbirinden biçimsel farklılığın yanında ton farklılığı ile de ayrılabilir. Bu ayrılabilirlik, iki plânın birbirinden biçimsel farklılığın yanında ton farklılığı ile de ayrılabilir.

Resmin nesnesi olarak, üst üste yatay etki oluşturacak şekilde yerleştirilmiş tahta plakalar ve bu plakalar üzerine yerleştirilmiş ahşap rende ele alınmıştır. Tahta plakalar resmin solunda boşluk bırakarak orta noktaya gelmeden, farklı uzunluklar oluşturarak başlar ve resmin sağından dışarı taşar. Bu ağaç plakaların taşıdığı açık tonlar resmin baskın tonu olan koyu ton ile, açık- koyu karşıtlığını oluşturur. Genel ton etkisi ise böylelikle koyu içinde açık ve orta tonlardır.

Bu tahta plaka biçimsel olarak yatay etki vermesine rağmen, diğer ahşap alanların ele alınışından farklıdır. Üzerlerinde hareketlilik barındıran diğer ahşap alanlara karşın, tahta plaka hareketlilikten yani ahşabın dokusal hareketliliğinden yoksundur.

Tahta plakanın dokusuz yüzeyleri üzerinde yer alan rende resmin neredeyse orta noktasından başlayarak resmin sağında bitmeden sonlanmaktadır. Rendenin taşıdığı gri, mavi ton orta ve koyu tonlarla oluşturulmuştur. Sağa doğru açı yapan renderin taşıdığı geometrik yapı zenginliği, yatay ve dikeylerde oluşan genel etkiyi hareketlendirmektedir. Rendenin ve tahta plakanın ele alınışında üç boyut kaygısını hissedilmektedir. Biçimlerde oluşturulmaya çalışılan üç boyut etkisi arka plândaki yatay plânın zemin olarak hissettirilmesi ile de artmaktadır. Yatay ahşap zeminle

tahta plakanın birleştigi alan koyu tonlarla uygulanması ve düzdaban renderinin gölgesinin verilmesiyle zemin duygusu kazandırılmıştır.

Ahşap rendesinin üzerinde bulunan açık tonlarla yapılmış iki cıvata resmin en açık tonunu oluşturmaktadır. Rendenin üzerinde taşıdığı küçük yuvarlak biçimler de resmin küçük biçimlerini oluşturarak genel yapı içinde büyük-küçük ilişkisini sağlamaktadır.



Resim 62, Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm

Yatay dikdörtgen tuval düzlemi üzerine akrilik boya tekniğiyle oluşturulmuş bu resmin leke etkisi koyu içinde koyu, orta ve açık tonlar şeklindedir. Resim iki yatay plândan oluşmaktadır. İlk plân resmin altından başlayarak resimde yatay etkiyi ve zemin duygusunu oluşturan ahşap dokusunun verilmesiyle oluşturulmuş alandır. Bu alan resmin yarısından daha fazla bir alanı kaplamaktadır. Ve bu alanın üstünden başlayan ikinci yatay plânda ahşap dokusunun dikey olarak kullanılması resimde dikey etki sağlanmıştır. Koyu kahverengi tonlarla oluşturulmuş arka plânda ağaç dokusu daha koyu tonlarla ve çizgisellik oluşturularak verilmiştir. Yatay plândaki koyu ton, arka plâna göre daha açıktır ve ahşap dokusu daha geniş aralıklarla verildiğinden iki plândaki doku ele alınışındaki bu farklılık resime derinlik

katmaktadır. Öndeki biçimin daha büyük, arkadaki biçimlerin daha küçük olması gibi, ahşap dokusunda da bu durum gerçekleştirilmiştir.

Resmin alt tarafında kalan yatay alan üzerinde yerleştirilmiş nesnelere ahşap plaka ve rendedir. Nesne perspektif ve üç boyut kaygısıyla var edilmiştir. Yatay etkideki bu alan nesnelerin mekânını oluşturmaktadır. Resmin ortasında soluna doğru devam eden ağaç plaka resmin açık tonunu oluşturmaktadır. Rende ise gri ve koyu kahverengi tonlarla oluşturulmuştur. Gri tonlar ve açık griler kullanılarak resimde az miktarda bulunan açığın genelle dağılımı sağlanmıştır. Sağa doğru açı yapan rende biçiminin taşıdığı geometrik yapı zenginliği yatay ve dikeylerden oluşan genel etkiyi hareketlendirmektedir. Rendenin farklı oranlardaki geometrik biçimleri (Dikdörtgen ve yuvarlak gibi ) resimde küçük- büyük ilişkisinin var olması sağlamıştır.



Resim 63, Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm

Resim 63,yatay dikdörtgen tuval düzlemi üzerine akrilik boya tekniğiyle oluşturulmuş; leke etkisi koyu içinde koyu, orta ve açık ton şeklindedir. Resmin nesnelerinin arkasında kalan alan, ahşap dokusunu dikey gösterecek şekilde koyu içinde koyu ve açık tonlarla oluşturulmuş bir fon görünümündedir. Koyu kahverengi tonunun ağırlıkta olduğu bu alanın ahşap dokusu daha koyu tonlarla çizgisel hareketlilikle verilmiştir. Bu koyu alanı, resmin alt kısmında kalan genişlik miktarına

eşit okr renginde yatay, yüzey etkisi yapan bir biçim bölmektedir. Bu yatay alanın üzerinde de yine; yatay ince, açık tonlarda ahşap dokusuna sahip bir biçim yer almaktadır. Bu biçimler resimde farklı oran ve tonlarda yatay alanlar oluşturmaktadır. Yatay iki biçimin zeminle birleştiği noktalardaki koyu tonlar üç boyut ve derinlik oluşturmaktadır.

Resmin nesnelere ise bu alana asılmış, şekilde gösterilmiş olan marangozluk aletleridir. Resmin solunda bulunan ve dikey etki yapacak şekilde resmin üst sınırına yakın, tüm yatay plânlarla ilişkisi olan törpü, yer almaktadır. Törpünün sap kısmının kahverengi koyu tonu ahşap dokulu arka plân tonuna yaklaşmaktadır. Metal kısmının gri tonu farklı bir koyu ton oluşturmaktadır. Törpünün yanında dikey şekilde bulunan tornavida ise kırmızı rengiyle resimde kullanılmış tek renk öğesidir. Tornavidanın metalindeki gri ton ise açık tonuyla resmin açık tonlarını oluşturmaktadır.

Kırmızı tornavidanın yanında bulunan ıskarpela da dikey şekilde yerleştirilmiştir. İskarpelanın ahşap sap kısmındaki kahverengi tonun koyu kullanılması ve ışığı hissettiren açık ton modle kaygısını hissettirmektedir. Metal kısmındaki gri tonda açık tonlarda kullanılarak bu his güçlendirilmiştir. Peş peşe sıralanmış bu üç biçim; farklı uzunluklara sahip olmalarından dolayı oluşturdukları diziliş resimde belirgin olan yatay dikey biçimlendirmeyi hareketlendirmektedir. Ayrıca biçimlerin gölgelerindeki kırılmalarda bu durumu desteklemektedir.

Resmin sağ alt köşesinden resme giren çekiç resmin solundan başlayarak devam eden hareketliliği başka bir alana taşımaktadır. Çekicinin metal kısmındaki gri ton ve çekicinin yanında yer alan resmin küçük biçimlerinden olan cermen kalemi de gri tonla resmin sağında açık tonları oluşturmaktadır. Bu biçimler oluşturulurken modle önemsenmiş olup kendilerine has olan özellikler de verilmeye çalışılmıştır.

Resimde kullanılan ahşap dokusunun lif aralığı arka plânda geniş, ön plânda olan ince yatay askıda ise daha dar kullanılarak küçük büyük etkisi hissettirilmiştir. Aynı zamanda bu durum nesnelere farklı oranlarda olmasıyla da desteklenmiştir.



Resim 64, Tuval Üzerine Akrilik, 100X 130cm

Dikey dikdörtgen tuval düzlemi üzerine akrilik boya tekniğiyle oluşturulmuş bu resim orta ton içinde koyu, açık ve orta ton şeklindedir.

Resimde arka plân, kahverengi orta tonun üzerinde dikey biçimselliği oluşturan koyu çizgisellikle ele alınmış ahşap doku etkisiyle oluşmaktadır. Bu alanın üzerinden ve resmin de tam ortasından geçen yatay etki oluşturan tahta parçası arka plânın dikey etkisini durdurmaktadır. Bu yatay hareket taşıdığı açık tonlardan dolayı resimde çok belirgin şekildedir. Bu belirginliği yumuşatıp yatay biçimin resmin içinde kalmasına yardımcı olan biçimde yine aynı tonlarda ve aynı ele alışı yapılmış

olan ve resmin sol üst köşesinden başlayarak diyagonal açıyla yatay biçime kadar gelen biraz daha geniş olan tahta parçasıdır. Bu iki tahta parçasının oluşturduğu hareketlilik, ahşap dokulu fonun iyice arka plânda kalmasını sağlamıştır. Bir nevi derinliğe destek veren hareketlerden biri olduğu söylenebilir.

Resmin alt kısmında ise kızıl kahve tonlarla ve perspektif şekilde yerleştirilmiş masa yüzeyi gibi duran bir alan yer almaktadır. Bu alan resmin üçte birlik oranından daha az bir orana sahiptir. Bu alanın üzerinde yuvarlak formlara sahip zımpara makinesi yer almaktadır. Bu biçim resmin ortasından geçen yatay tahta parçasına kadar devam etmektedir. Taşdığı gri tonlar resimde açık tonları oluşturmaktadır. Işık önemsenerek modlede sağlanmıştır. Ayrıca biçim, yüzey ilişkisi özellikle biçimin zeminde oluşturduğu koyu gölgede görülmektedir.

Resmin genelinde hâkim olan ahşap ve ahşap tonlarına aykırı duran bu metal biçim bu aykırılığını gri tonların soğukluğuyla resimde oluşturmuştur. Biçimde kullanılan mor renk bu aykırı durumda arabulucu ya da dengeleyici olmaya çalışmıştır. Çünkü masanın kızıl kahve tonuyla, mor rengin tonu arasında oluşan ton değer yakınlığı birbirine yabancı durmaktadır. Biçimdeki farklı geometrik yapılar resimde hem hareketlilik hem de küçük parçalarından dolayı, resmin küçük-büyük ilişkisini kurmamızı da sağlamaktadır.



Resim 65, Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm

Yatay dikdörtgen tuval üzerine akrilik boya tekniği ile oluşturulmuş bu resim koyu içinde orta ve açık ton şeklindedir. Resimde arka plân, koyu kahverengi ton üzerinde yatay biçimselliği oluşturan koyu çizgisellikle ele alınan ahşap doku etkisiyle oluşmaktadır. Resmin üst kısmına baktığımızda dokulu olan, arka plân gibi görünürken resmin alt kısmına yakın yerlerde nesnelere bu alanla kurdukları ilişkiden dolayı masanın yüzeyi gibi görünen bir zemini hissettirmektedir. Alandaki ahşap dokusunu oluşturan halkalarda da bunu yansıtmaktadır. Üst kısımda halkalar arasındaki mesafeler daha geniş ve karşıdan bakılma durumunu yansıtır şeklindedir. Alt kısımda ise halkaların daralması bakış açımızın değiştiğini söyler gibidir. Bu bakış açılarının dışında nesnelere üstten bakıldığı görülmektedir.

Resimde kullanılan nesnelere farklı gri tonlar mevcuttur. Kare biçimli bileme taşı resmin en koyu tonunu taşımaktadır. Ahşaptan oluşan kenar çerçeveli bileme taşı üç boyut duygusunu çok iyi hissettirmektedir. Biçim ve zemin ilişkisi bileme taşının çerçevesinde bulunmaktadır. Bileme taşı çerçevesinin zeminde

oluşturduğu koyulukla nesne yzeye ilişkisi gnclenmiştir. Resimde işığın en etkili şekilde kullanıldığı biçim olarak keseri slylenebilir. Keser'in kesme ağzı açık tonlarla oluşturulmasıyla işık ortaya çıkılmaktadır. Biçimsel ele alışta modle de kullanılarak işık ve modle ilişkisi ortaya konulmuştur.

Keserin arkasında bulunan iskarpela ve metal gonyenin diyagonal duruşları resme hareketlilik katmaktadır. Iskarpelanın sap kısmının sarı tonu resmin genel etkisinin dışında gibi gcrunmesine rağmen bileme taşının ahşap çerçevesindeki tonlarla yakınlık kurar.



Resim 66, Tuval zerine Akrilik, 81X100cm

Dikey dikdrtgen tuval dzlemi üzerine akrilik boya tekniğiyle oluşturulmuş bu resim koyu içinde koyu, orta ve açık ton şeklinindedir.

Resmin tek nesnesi olan marangozluk tezgahı, koyu kahverengi tonlardaki dikey biçimselliğe sahip ahşap dokulu fon üzerine okrun tonları ile belirgin bir perspektif oluşturacak şekilde resmedilmiştir.

Marangozluk tezgâhının bulunduğu alan ve üst kısmında kalan ahşap dokulu alan birbirine eşit oranlardadır. İki eşit parçaya bölünen resim boş ve dolu alanın bütünlüğüyle oluşmaktadır. Marangozluk tezgâhı tuvalin alt sınır çizgisinden dışarı doğru devam etmektedir. Biçim tuval yüzeyinde sonlanmamaktadır.

Marangozluk tezgâhının ayaklarında ve üst yüzeyinde belirgin derecede perspektif verilmiştir. Önde görünen iki ayak genişliği arkada görünen iki ayaktan oldukça büyük şekilde ele alınmıştır. Marangozluk tezgâhının üst yüzeyini oluşturan tahta plaklarında genişlikler geriye gittikçe daralmaktadır. Perspektif ve derinliği Marangoz masasında bulurken, arka plânda böyle bir durumdan söz edememekteyiz. Marangozluk tezgâhında ışık kullanılarak modle oluşturulmuştur. Arka plânda koyu tonlarla oluşturulan çizgisel hareketliliğine karşılık, biçimde hem perspektifle sağlanan hareketlilik hem de, dikey, yatay, çapraz biçimlerle oluşturulan hareketle denge sağlanmaya çalışılmıştır.



Resim 67, Tuval Üzerine Akrilik, 81X100cm

Dikey dikdörtgen tuval düzlemi üzerine akrilik boya tekniğiyle oluşturulmuş bu resim koyu içinde koyu, açık ve orta ton şeklindedir.

Resimde arka plân, kahverengi orta tonun üzerinde dikey biçimselliği oluşturan koyu çizgisellikle ele alınmış ahşap doku etkisiyle oluşmaktadır. Özellikle resmin sol tarafındaki doku daha koyu tonla oluşturulmuştur. Resmin üst sol tarafından yatay olarak başlayan ve resmin sağ bitimine yakın yerden, köşe oluşturarak aşağı doğru dikey biçimde inen ahşap askı çitası yer almaktadır. Bu biçimin tonları da ahşap tonlarında ve koyudur. Mekânın ahşap rengi daha kızıl etkideyken ahşap askı çitası daha soğuk tonda bir okrlu kahverengidir. Yer yer bu kahverengi tonları bir birine yaklaşmaktadır. Resimde ahşap askı çitasının yatay hareketi ahşap dokusunun üstüne gelmiş ve derinlik hissini güçlendirmiştir. Ahşap askı çitasının üzerinden kopmuş şerit parçaları sarkmaktadır. Şerit parçalarının

tepeleri yay şeklinde ve uçları aşağı doğru sarkmaktadır. Bu yüzden şerit parçalarının alanı dikey bir hareketliliğe sahiptir. Hareketlilik şerit parçalarının ahşabı kesmeye yarayan dış bölümlerinde de devam etmektedir. Geri plânın dokularını oluşturan çizgisel hareketliliği şeritlerdeki bu hareketlilik geri plâna itmektedir.

Resimde klasik anlamda bir derinlikten söz edemezken, zemin ve aletler arasındaki ön arka ilişkisi resimde bir derinlik hissi uyandırmaktadır. Biçim ve zemin ilişkisi olarak ele aldığımızda hem ahşap askı çıtası hem de şerit parçaları zeminde oluşturması gereken etkiler bulunmamaktadır. Zemin biçimden etkilenmemiştir. Ahşap dokulu yüzey sanki hem ahşap askı çıtasından hem de şerit parçalarından uzaktaymış gibi bir ilişki sunmaktadır.

Şeritlerin farklı gri tonları ahşabın oluşturduğu kahverengi tonlarının yanında soğuk bir etki yaratmaktadır. Bu durum metal ve ahşap birlikteliğinin etkisini ortaya çıkarmaktadır. Şerit parçalarının üzerine düşen ışık resimde açık tonları oluştururken şerit parçalarını algılamamızı da kolaylaştırmıştır.

## SONUÇ

Tez kapsamında oluşturulan resimlerde kurgulanmış ve düzenlenmiş kompozisyonlar hâkimdir. Resimlerde arka plânlar yüzeye çekilmiş, derinlik ve perspektif etki ağaç dokuları içerisinde minimum seviyede algılanmaktadır. Nesnelere kendi içinde perspektife ve aralarında derinlik olarak bağlantılara sahiptirler.

Sanatçı, kaçınılmaz bir biçimde, üzerinde yaşadığı dünyanın ve kendi çevresinin gerçekleriyle yoğrulmaktadır. Bu gerçekten yola çıkarak içinde bulunduğu sosyal çevreden ve mekanlardan başlayarak dünyaya olan bakış açısını kendi akıl süzgecinden geçirerek yorumlamıştır. Yaşamı ve insanı çözümlenmek isteyen sanatçı tüm olumsuzluklar içinde olumlu bir şeyler bulup çıkarmıştır.

Sanatsal biçimlerin var oluşları sanatçının içinde bulunduğu sosyal yapıya bağlıdır. Sosyal yapı değiştikçe sanatın biçimi de hızla değişmektedir. Savaşların tepkisi Dada'yı, teknolojik üretimlerin hızlı tüketimi Pop-art'tı yaratmıştır.

Teknolojinin hızlı gelişimi, insanın arkasında bıraktıklarına bile dönüp bakacağı zamanı elinden almaktadır. Yapılan bu çalışmada; bugün birçoğunun geride kaldığı marangozluk uygulama aletleri resimsel olarak ele alınarak geçmişle olan bağ anlatılmak istenmiştir.

Marangozluğa ait kökleri derinlerde yatan ve başkası için anlamı olmayan sıradan değersiz kullanım nesnelere sanat nesnesine dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda oluşturulan resimlerle; ahşabın dokusu ve metalin keskinliğinin ayrılmaz öyküsü ve birlikteliği yansıtılmaya çalışılmıştır.

## KAYNAKÇA

Ana Biritannica (2005), Cilt: 32, İstanbul: Ana Yayıncılık.

ANTMEN, Ahu (2009), *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

ARTUT, Kazım (2006), *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*, Ankara: Anı Yayıncılık.

BATUR, Enis (1997), *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: YKY.

BAZİN, G. (1998), *Sanat Tarihi*, (Çev. U. Nural), İstanbul: Sosyal Yayınları.

BERGER, John, (1999), *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (Çev. M. Gürsoy Sökmen, Y. Salman), İstanbul: Metis Yayınları.

BERGER, John, (2002), *Görme Biçimleri*, (Çev. Y. Salman), İstanbul: Metis Yayınları.

BOZKURT, Nejat (1995), *Estetik ve Sanat Kuramları*, İstanbul:Sarmal Yayınevi.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (1986), Cilt:22, İstanbul: Milliyet Yayınları.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi(1986), Cilt:10, İstanbul:Milliyet Yayınları.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi(1986), Cilt:13, İstanbul:Milliyet Yayınları.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi(1986), Cilt:15, İstanbul:Milliyet Yayınları.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi(1986), Cilt:4, İstanbul:Milliyet Yayınları.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi(1986), Cilt:5, İstanbul:Milliyet Yayınları.

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

DAMM, Gürçay İ. (1992), ” *Pop Art Show*”, Türkiye’de Sanat Dergisi, Sayı 3, s 51-52

ERDOĞAN, İrfan, N. EJDER, (1997), *Çevre Sorunları; Nedenler, Çözümler Egemen ve Marksist Anlayışın İlettikleri Üzerine*, İstanbul: Doruk Yayınevi.

EROĞLU, Özkan (2007) , *Sanatın Tarihi*, İstanbul: Kolaj Kitaplığı.

ERSOY, Ayla (1997), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yapı Endüstrisi Merkez Yayınları.

FARAGO, France (2006), *Sanat*, (çev.Ö. Doğan), Ankara:Doğu Batı Yayınları.

FISCHER, Ernest(1991), *Sanatın Gerekliği*, (çev. C.Çapan), Ankara: İmge Yayınları.

Gelişim Hachette(1990), Cilt:8, İstanbul: Sabah Yayınları.

GERMANER, Semra (1997), *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul: Kabala Yayınevi.

GOMBRICH, E. H.(1999), *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

HANÇERLİOĞLU(1999), Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

İPRİŞOĞLU, Nazan (2000), *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri: Resim*, İstanbul: Papirüs Yayınları.

İPŞİROĞLU, Nazan, M.İPŞİROĞLU (1991), *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

KAGAN, Mozech (1993), *Estetik Ve Sanat Dersleri*, (çev. A. Çalışlar) İstanbul: İmge Kitabevi.

KANDISKY, Vasili (1993), *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KILIÇ, Levend (2000), *Görüntü Estetiği*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayınları.

KOÇAK, Orhan (1995), *İmgenin Halleri*, İstanbul: Metis Yayınları.

LYNTON, Norbert (2004), *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

RİLKE, R. Maria (1983) , *Rilkenin Mektupları*, (çev. K. Şipal ), İstanbul: Düşün Yayın Evi.

RYBCZYNSKİ, Witold (2007), *Vida İle Tornavida*, (çev: H. Özel), Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.

Sanat Tarihi Ansiklopedisi (1981), Cilt: 4, İstanbul: Görsel Yayınları.

SERULLAZ, Maurice (1983), *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (çev: D. Erbil). İstanbul: Remzi Kitapevi.

ŞAHİNER, Rıfat (2002), "*Fluxus: Çoğulcu Bir Gelecek Tasarımı*", Türkiye' de Sanat Dergisi, Sayı 54, (Mayıs/Ağustos), s. 38-45, 2002.

TANSUĞ, Sezer (1993), *Sanatın Görsel Dili*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Teknoloji ve İcatlar Ansiklopedisi (1980), *Nasıl Çalışır -Bilim*, Cilt:1, İstanbul: Gelişim Yayınları.

Thema Larousse Tematik Ansiklopedi (1994), Cilt:13, İstanbul:Milliyet Yayınları.

TİMUÇİN, Afşar (2000), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Bulut Yayınları.

TUNALI, İsmail (1984), *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: Sosyal Yayınları.

TUNALI, İsmail (1989), *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

TUNALI, İsmail ,(2004), *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi .

TURANI, Adnan (1998), *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

TURGUT ,İhsan (1998), *Felsefenin Temel Sorunları*, İzmir:Akademi Kitabevi.

WOLFFLIN, Heinrich (1995), *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, İstanbul, Remzi Kitapevi.

WEB\_1,(2009),<http://www.anlambilim.net> ,08.10.2009

WEB\_ 2(2009),[http:// www.art.collegefaubert.fr](http://www.art.collegefaubert.fr), 23.09.2009

WEB \_3(2010),<http://www.edebiyatsanat.com>,19.02.2010

WEB\_4(2009), <http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/> sanat akimlari\_popart.html, 20.06.2009

WEB \_5(2011), [http:// www.mesken.gen.tr](http://www.mesken.gen.tr), 01.02.2011

WEB\_6(2011), [http:// www. edebiyadvesanatakademisi.com](http://www.edebiyadvesanatakademisi.com), 07.03.2011

WEB\_7(2011), [http:// www.wga.hu](http://www.wga.hu), 13.03.2011

WEB\_8(2010), <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ana> Sayfa Vikipedi Özgür Ansiklopedi, 17.09.2010