



**AVRUPA SANATINDA TEMSİLİ NESNEDEN
GERÇEK NESNEYE GEÇİŞ**

Nilüfer ALSARAN

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Ana Sanat Dalı
2022
(Her Hakkı Saklıdır)**

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

AVRUPA SANATINDA TEMSİLİ NESNEDEN GERÇEK NESNEYE GEÇİŞ

(The Transition from Representative Object to Real Object in European Art)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nilüfer ALSARAN

Danışman: Doç. Muhammet TATAR

ERZURUM

2022



KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Nilüfer ALSARAN tarafından hazırlanan “Avrupa Sanatında Temsili Nesneden Gerçek Nesneye Geçiş” başlıklı çalışması 10/01 / 2022 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Ana Sanat/Bilim Dalı, Resim Sanat/Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman:	Doç. Dr. Muhammet TATAR <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Dr. Muhammet TATAR <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Dr. Evren KAVUKCU <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Dr. Ayhan ÇETİN <i>Trakya Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN
Enstitü Müdürü
Aslı ıslak imzalıdır



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Avrupa Sanatında Temsili Nesneden Gerçek Nesneye Geçiş” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

10 / 01 / 2022

Aslı ıslak imzalıdır

Nilüfer ALSARAN

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın yürütülmesinde bana destek olan ve araştırmam süresince beni yönlendiren tez danışmanım sayın Doç. Muhammet TATAR’a teşekkür ederim. Ayrıca diğer tüm hocalarıma, arkadaşlarıma ve her zaman yanımda olan anne ve babama sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Nilüfer ALSARAN



ÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AVRUPA SANATINDA TEMSİLİ NESNEDEN

GERÇEK NESNEYE GEÇİŞ

Nilüfer ALSARAN

Ocak 2022, 121 sayfa

Tez Danışmanı: Doç. Muhammet TATAR

Jüri: Doç. Muhammet TATAR

Doç. Evren KAVUKCU

Doç. Ayhan ÇETİN

Biçimsel dünyanın özünü oluşturan ve insanın çevreyle kurduğu bağı güçlendiren temel form olarak nesne, sanatta temsil ve gerçek kullanımlarıyla yer almaktadır. Nesnenin temsili, mağara resimlerinden bugüne kadarki süreçte birçok simgesel ve sembolik anlamda karşılık bulurken, gerçek nesnenin kullanımı sanatta temsil olmaktan çıkıp aslının kullanılmasıyla sanatı farklı bir boyuta ulaştırmıştır. Nesnenin algılanışı imgesel konumuyla özdeşleşerek her sanat üretiminde farklı unsurlar ve yorumlamalarla yeni üretim dilleri oluşturulmuştur.

Değişen toplumsal düzen içerisinde sanatta nesnenin kullanılışı, sanatçıların yeni arayışlarıyla birlikte nesneye bakış açısını farklılaştırmıştır. Sanatçılar nesnenin barındırdığı kendi anlam ve işlevi dışında nesneye yeni ifade biçimleri yüklemişlerdir. Nesne, Kübizm döneminde yüzeyde bizzat kullanılmaya başlanmış ve sanatta yalın haliyle ilk örneklerini oluşturmuştur. Yalın haline yüklenen anlam ve ifadelerle kavramsal boyutta var olan nesneler teknolojinin etkisiyle çağdaş dönemde önce fotoğraf makinesiyle sonrasında dijital ortamda nesnenin sayısal verilerle ekran üzerinde yeniden var oluşunu gözler önüne sermiştir.

Anahtar Kelimeler: Nesne, Temsil, Simge, Sembol, Avrupa Sanatı

ABSTRACT
MASTER’S THESIS
THE TRANSITION FROM REPRESENTATIVE OBJECT
TO REAL OBJECT IN EUROPEAN ART

Nilüfer ALSARAN

January 2022, 121 pages

Thesis Advisor: Doç. Muhammet TATAR

Jury: Doç. Muhammet TATAR

Doç. Evren KAVUKCU

Doç. Ayhan ÇETİN

The object, as the basic form that constitutes the essence of the formal world and strengthens the bond that people establish with the environment, takes place in art with its representation and real uses. While the representation of the object has found many figurative and symbolic meanings in the process from the cave paintings to the present, The use of the real object has ceased to be a representation in art and has brought art to a different dimension with the use of the original. By identifying the perception of the object with its imaginary position, new production styles have been created with different elements and interpretations in every art production.

The use of the object in art in the changing social order has changed the perspective of the artists with their new searches. Artists have attributed new forms of expression to the object apart from its own meaning and function. The object began to be used on the surface during the Cubism period and created the first examples in art in its simple form. Objects that exist in the conceptual dimension with meanings and expressions attributed to their plain state, have revealed the re-existence of the object on the screen with digital data, first with the camera and then with the digital environment, in the contemporary period, with the effect of technology.

Keywords: Object, Representation, Icon, Symbol, European Art

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	I
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	II
TEŞEKKÜR.....	III
İÇİNDEKİLER	VI
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	VIII
BİRİNCİ BÖLÜM	1
Giriş.....	1
Araştırmanın amacı	1
Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi	2
Araştırmanın sınırlılıkları	3
Varsayımlar	3
Terim ve tanımlar	3
Araştırmanın yöntemi.....	4
İKİNCİ BÖLÜM.....	5
Genel Kavramlar	5
Nesne/obje.....	5
Subje (Suje).....	5
İmge.....	6
Simgе.....	6
Sembol.....	7
Nesnenin Temsili Problematiği	8
Yazı Olarak Nesne.	8
Hiyerogliflerde Nesne Yazı İkilemi	9
Çivi Yazısı ve Alfabe Kuramı	10
Nesnenin Temsili Olarak Resimsel Nesne	11
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	14
Antik Mısır ve Avrupa Resim Geleneğinde Nesne ve Resimsel Nesne İlişkisi	14
Antik Mısır ve Yunan’da Nesne ve Nesnenin Temsili.....	14
Antik Yunan Felsefesinde Nesnenin Algılanışı.	19
Klasik Avrupa Resim Geleneğinde Nesne	21
Orta Çağ İkona Geleneği.....	21
Gotik.....	22
Rönesans.	25
Maniyerizm.	30
Barok.....	33
Romantizm.	38

Realizm.	42
Empresyonizm.....	46
Post Empresyonizm.....	48
Dışavurumculuk.	51
Kübizm.	55
Dada.	58
Surrealizm.	64
Kavramsal Sanat.....	68
Foto-realizm.	73
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	77
Resimsel Nesneden Hazır Nesneye.....	77
Hazır Nesne.	77
Arazi Sanatı.	79
Mekânın Sanat Nesnesine Dönüşümü.	82
Fotoğraftan Simülasyona Yeni Nesne Üretim Teknikleri.....	85
Analog ve Dijital Fotoğraf Makinesi ile Nesne Üretimi.	85
Dijital ortamda sanal nesne üretimi.	88
Gerçekçi tavır.	92
Artırılmış gerçeklik.	94
Hologram.....	96
SONUÇ	99
KAYNAKÇA.....	101
ÖZ GEÇMİŞ	110

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Çivi yazısının evreleri	9
Şekil 2. Antik Mısırın ABC'si.....	10
Şekil 3. Alfabe değişim tablosu.....	11
Şekil 4. Hans Holbein, Sefirler, 1533, Pano üzerine yağlı boya	12
Şekil 5. Kraliçe satranç oynarken, İÖ. 1255, Nefertari'nin Anıtmezarı, teb.....	15
Şekil 6. Dama oynayan aşil ve aias M.Ö 540, siyah figürlü üslup.....	16
Şekil 7. Kırmızı figürlü vazo örneği, MÖ.5.yy	17
Şekil 8. Prima Porta Augustus M.Ö. 20 Vatikan, Vatikan Müze ve Galerileri.....	18
Şekil 9. Yumurta ve ardıç kuşlu natürmort, M.S. 1. Yüzyıl.....	19
Şekil 10. Pantokrator İsa, 1180-90.	21
Şekil 11. Alix of Thouars, Notre Dame Katedrali, güney nefteki gül pencere, 1221-1230.....	23
Şekil 12. Giotto di Bondone, Ölü İsa'ya Ağıt, 1303, fresk	24
Şekil 13. Giotto Di Bondone, Padua, 1305	27
Şekil 14. Simone Martini, Meryem'e Müjde, 1333	28
Şekil 15. Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434, tuval üzerine yağlıboya.....	29
Şekil 16. El Greco, Baptism Of Christ, Toledo, 1608-1614, tuval üzerine yağlıboya.....	31
Şekil 17. Pontormo, The Deposition from the Cross, 1525-1528, tuval üzerine yağlıboya.....	32
Şekil 18. Giuseppe Arcimboldo, Vertumnus, 1591, tuval üzerine yağlıboya.....	33
Şekil 19. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Saint Jerome Writing, 1605-1606, T.Ü.Y	35
Şekil 20. Sir Peter Paul Rubens, Çarmının Yükselişi, 1610 -1, tuval üzerine yağlıboya.....	36
Şekil 21. Diego Velasquez, Nedimeler, 1656 – 1657, tuval üzerine yağlıboya.....	37
Şekil 22. Caspar David Friedrich, Sis Denizi Üzerinde Bir Gezgin, 1818, tuval üzerine yağlıboya	39
Şekil 23. Eugene Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, tuval üzerine yağlıboya	40
Şekil 24. Francisco Goya, “DEV”, 1818, tuval üzerine yağlıboya	41
Şekil 25. J.M.W. Turner, Steam-Boat off a Harbour's Mouth in Snow Storm, 1842, T.Ü.Y.	42
Şekil 26. Gustav Courbet, Günaydın Bay Courbet, (1819-1877), tuval üzerine yağlıboya.....	43
Şekil 27. Gustave Courbet “Ressamın Atölyesi: Gerçek Bir Alegori”,1855, T.Ü.Y	44
Şekil 28. Jean-François Millet. Başak Toplayan Köylüler, 1857, tuval üzerine yağlıboya.	45
Şekil 29. Claude Monet, “İzlenim: Gün Doğumu”, 1872, tuval üzerine yağlıboya.....	46
Şekil 30. Claude Monet, Water Lilies, 1906, tuval üzerine yağlı boya	47
Şekil 31. Edgar Degas, balerin, 1878, tuval üzerine yağlı boya	48
Şekil 32. Paul Cezanne, La Montagne Sainte-Victoire, 1904, tuval üzerine yağlı boya	49
Şekil 33. Georges Seurat, Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü, 1884-1886,T.Ü.Y.....	50
Şekil 34. Ernst Ludwig Kirchner, Sigara İçen Erna, 1915, tuval üzerine yağlıboya.	52
Şekil 35. Oskar Kokoschka, 1913-1914, Eroslu ve Tavşanlı Ölü Doğa, tuval üzerine yağlıboya	53
Şekil 36. Willem De Kooning, 1950-1952, Kadın I, tuval üzerine yağlıboya.	54
Şekil 37. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya.....	55
Şekil 38. Georges Braque, Gitarlı Kadın, 1913, tuval üzerine yağlıboya.	56
Şekil 39. Pablo Picasso, Gitar, 1912, Kolaj.	57
Şekil 40. Hans Arp, Untitled, 1916-1917, tuval üzerine yağlıboya	59
Şekil 41. Marcel Duchamp- Çeşme,1917, hazır nesne.....	61
Şekil 42. Raoul Hausmann, Mekanik kafa, 1920, Hazır nesne	62

Şekil 43. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919, Ready-Made	63
Şekil 44. Meret Oppenheim, "Tüylü Kahvaltı", 1 936, tüy kaplı tabak, bardak ve kaşık	65
Şekil 45. Salvador Dali, Ayakkabı- simgesel işlevi olan gerçeküstücü nesne, 1932	66
Şekil 46. Salvador Dali, Istakoz Telefon, 1936, Telefon, çelik, alçı, kauçuk, reçine ve kâğıt.	67
Şekil 47. René Magritte, Les valeurs personnelles ("Personal Values"), tuval üzerine yağlıboya	67
Şekil 48. Marcel Duchamp, Roue de Bicyclette, 1951 Metal tekerlek, boyalı tahta tabure.	69
Şekil 49. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, Hazır nesne	70
Şekil 50. René magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1928-1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya	71
Şekil 51. Robert Rauschenberg, Yatak, 1955.....	72
Şekil 52. Malcolm Morley, Güvertede, 1966, Tuval Üzerine Yağlı Boya	74
Şekil 53. Denis Peterson, Topraktan Gelen Toprağa Gider, 2006 Tuval üzerine akrilik.....	75
Şekil 54. Marcel Duchamp, Kırık Kolun Öncesi, 1964, Hazır Nesne.	78
Şekil 55. Marcel Duchamp, Şişe Kurutucusu, 1914, Hazır-yapım: Galvaniz demir şişe kurutucusu	79
Şekil 56. Robert Smithson, 1970, Çamur, çökeltilmiş tuz kristalleri, kayalar, su.....	81
Şekil 57. Christo ve Jeanne Claude Örtülmüş Kayalıklar, 1969.....	82
Şekil 58. Marcel duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, 1938, Hazır nesne.....	83
Şekil 59. Yves Klein's, Boş, 1958, Iris Clert Gallery, Paris	84
Şekil 60. Armand P. Arman, Dolu, 1960, Iris Clert Gallery, Paris	84
Şekil 61. Joseph Nicéphore Niépce, Tarihte İlk Fotoğraf, 1826-1827.....	86
Şekil 62. Louis Daguerre, Temple Bulvarı, İlk insan fotoğrafı, 1838.....	86
Şekil 63. Fotoğraf Filmi	87
Şekil 64. Yoshiyuki Abe, Generative Art, 2004, dijital art.	89
Şekil 65. Nam June Paik's Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii, 1995	90
Şekil 66. Andrzej Dragan, Physics 1 Time Dilation, 2013	91
Şekil 67. Andrzej Dragan, Physics 1 Time Dilation, 2013	91
Şekil 68. ZBrush, Ara Yüz	93
Şekil 69. Zbrush "Jurassic World" Dinazor Çizimi	93
Şekil 70. Zbrush "Jurassic World" Dinazor Modelleme	94
Şekil 71. ZBrush King Kong Modelleme. King Kong Film Afışı	94
Şekil 72. "Pokemon Go" uygulamasına ait bir kullanıcı görseli.....	95
Şekil 73. Mimarlık alanında artırılmış gerçeklik uygulaması.	96
Şekil 74. Bruce Nauman, İlk Hologram Serisi: Yüz Yapımı-F, 1968.....	97
Şekil 75. Salvador Dali, Alice Cooper'ın Beyninin Portresi, 1973.....	98

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Nesne, insanın çevresiyle kurduğu bağı güçlendirmede temel bir form olarak ön plana çıkmaktadır. Sanatsal ifade noktasında ise temsili ve gerçek kullanımlarıyla değerlendirilen nesnenin sanattaki ilk kullanım örneklerini mağara resimlerinde görüldüğü kabul edilmektedir. Nesne ve temsili geçen süreç içerisinde simgesel ve sembolik kullanımında birçok farklı yaklaşımı içerisinde barındırırken zamanla farklılaşan sanat anlayışlarına bağlı olarak gerçek nesnenin doğrudan kullanımı sanatsal ifade anlayışına yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu durum -nesnenin sanat içerisinde değiştirilmeden kullanımı- onun temsil olma durumunu ortadan kaldırırken aynı zamanda sanat alanında kullanılan malzeme çeşitliliğini de artırmıştır.

Nesnenin sanatta kullanılışı, değişen dünyanın sunduğu düzenle birlikte sanatçıları yeni arayışlara sürüklemiş ve nesneye farklı bakış açıları getirmiştir. Kendi anlam ve işlevinin yanı sıra nesne, sanatsal eğilimlerle yeni kimliklere bürünmüştür. Bu noktada nesne kimi zaman resimsel kurallara, perspektife ya da bir dine hizmet ederken kimi zaman da bilinçaltını, ifadeleri ve duyguları aktarmada araç olarak kullanılmıştır. İlk nesne temsillerinden bu zamana kadar nesnenin sembolik temsilleri soyut harflere evrilmiş (resim-yazı), devamında taklit ve tasvirlerle dini mekanlarda kullanılmıştır. XX. Yüzyıla kadar geçen süre içerisinde nesne iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu bir yanılsama ile verilmeye devam edilmiştir.

Araştırmanın amacı

Bu çalışmanın amacı, sanatta nesne kullanımının Avrupa Sanatı çerçevesinde nasıl kullanıldığını ve dönemsel farklılıkların ortaya koyduğu yeni gelişmelerle birlikte nasıl şekillendiğini ortaya koymaktır. Bu yaklaşım çerçevesinde nesnenin sanat içerisindeki dönemsel farklılıklar sonucunda “temsili” olma durumundan “gerçek” nesneye geçiş süreci içerisinde ortaya çıkan sanatsal farklılıkların saptanması amaçlanmıştır. Hem sanatsal anlamda hem de tarihsel süreç içerisinde değişen sosyal ve kültürel yapı bakımından nesnenin tuval yüzeyinden, nesnenin taşıyabileceği kavramsal anlama kadar uğradığı dönüşüm irdelenmektedir. Bu noktada sanatçının üretim sırasında ortaya koyduğu yeni üslupsal yaklaşımlar, nesnenin taşıdığı simgesel ve sembolik ifadelerin yeni imgelere dönüşerek alımlayıcıya nasıl aktarıldığı konusu incelenmiştir.

Avrupa Sanatında temsili nesneden gerçek nesneye geçiş cümlesi ise bu çalışmanın temel problemini ortaya koymaktadır. Araştırmanın alt problemleri ise aşığıda sıralanarak bu problemlere cevap bulunması amaçlanmıştır.

1. Nesne nedir?
2. Nesnenin algılanışı nasıl gerçekleşmektedir?
3. Nesnenin simgesel ve sembolik olma durumunun sonucu nedir?
4. İmge ve imgenin oluşumuna etki eden nesnenin durumu nedir?
5. Nesne kavramı dönemsel farklılıklar sonucu nasıl bir değışime uğramıştır?
6. Nesnenin sanattaki dönüşümüne sanatçının etkisi nedir?
7. Nesne kavramının tuval yüzeyinden kavramsal anlamdaki kullanımına kadar nasıl bir geçiş gerçekleşmiştir?
8. Nesnenin temsili nesneden gerçek nesneye geçişi nasıl sağlanmıştır?
9. Nesnenin günümüz sanat dünyasındaki konumu nedir?
10. Gelişen dijital ortamda nesnenin durumu nedir?
11. İnternet ortamının sanatın yeni aracı olarak kullanımı nasıl gerçekleşmektedir?
12. Nesnenin, gerçeklik, kavramsallık, sanallık ve temsililik durumları nelerdir?

Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi

Bu araştırmanın önemi geçmişten günümüze gelen süreçte değışen nesne kavramının temsil ve gerçeklik durumuna göre ortaya çıkan farklılığı ve bu farklılığı görünür kılan sanatçıların konuya yaklaşımı ile ortaya çıkan yeni olanaklar ile ilgilidir. Yapılan bu araştırma, dönemsel olarak sanatçıların tercih ettikleri yeni yaklaşımlarla nesnenin tuval yüzeyindeki durumuna, gerçek ve yapay olma durumu ve son olarak kavramsal veya sanal olma durumu ile ilişkili olarak nesnenin önemine vurgu yapmaktadır. Nesnenin insan ile olan bağıntısı, önemi ve bunun sonucu olarak kullanımı araştırmanın önemini göstermektedir. Doğadan hazır olarak kullanılan doğal nesneler dışında şekillenen veya yeniden üretilen hazır nesnenin tarihsel süreç içerisinde sanatçılar tarafından kullanımına bağılı olarak nasıl bir değışime uğradığı noktasında yapılan kavramsal incelemeler araştırılma hususunda önemli bir değer olarak düşünülebilir.

Yukarıda belirtilen yaklaşımlar çerçevesinde, çalışmada sanatta kullanılan nesne ve bu nesnenin nasıl kullanıldığına vurgu yapılmaktadır. Ancak bu çalışmalar içerisinde eksik olduğu düşünülen, nesnenin değeriendirilmesi noktasında onun simgesel-sembolik durumu ve sanatsal

anlamda üretilmiş olan çalışmalardaki kullanımına göre ortaya çıkan farklılıkları değerlendirme noktasında yapılacak olan araştırma ile giderileceği düşünülmektedir.

Araştırmanın sınırlılıkları

Bu araştırmanın sınırlılıkları, temelde nesne kavramı üzerinden şekillenmektedir. Bu noktada Avrupa sanatı içerisinde ele alınan nesne kavramı gelişim sürecine göre ele alınarak değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra teknoloji alanındaki gelişmelerle birlikte ortaya çıkan yeni alanlarda nesnenin nasıl ele alındığı üzerinden sınırlandırılmıştır.

Varsayımlar

Yapılan çalışmalarda üretilmiş tezlerde ve araştırmalarda konu ile ilgili olarak yeterli verinin olmamasından ötürü belirtilen tez konusunun araştırılması, bununla bağlantılı olarak sanat alanında üretilen literatürlere yenilik katacağı varsayılmaktadır. Ayrıca bu noktada elde edilen tüm bulgu ve verilerin doğruluğu varsayılmıştır.

Araştırma kapsamında ele alınacak veri toplama yöntemlerinin güvenilirliği kabul edilebilir düzeydedir.

Terim ve tanımlar

Nesne: “düşünme, algılama, sezme ve tasarlama aracılığıyla var olan ve varlığını gösteren her şeydir. Sanatta ise insan ve insanla ilişkisi olan her şey nesne olabilmektedir.” (Mant, 2014, s. 113).

Subje (Süje): “algı, tasarım, izlenim, düşünce ve duylara dayanak olan, düşünen, hisseden, iyi şeylerin bilincinde olan şey olarak ben ya da zihin anlamına gelir” (Cevizci, 1999, s. 668).

İmge: “Gerçekliğin zihindeki yansıması. Bir şeyin, fikrin, ya da kişinin zihnindeki izlenimi, düşüncesi ya da resmi” (Keser, 2009, s. 168).

Simge: “Göstereniyle gösterileni arasında belli oranda nedenlik ilişkisi kurabilen, çoğu kez görüntüsel nitelik taşıyan, ama yine de uzlaşım sal özelliği bulunan gösterge türü” (Türkiye Bilimler Akademisi [TÜBA], 2011, s. 1041).

Sembol: “duylarla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, alem, remiz, rumuz, timsali, sembol” (Türk Dil Kurumu [TDK], 2019, s. 2063).

Temsil: Birinin veya bir topluluğun adına davranma. Söz gelişi. Özümleme (TDK, 2019, s. 2320).

Araştırmanın yöntemi

Bu araştırmanın yöntemi nitel araştırma olarak tarama modelini kullanmaktadır. Bu araştırma kapsamı içerisinde yayınlanmış kitap, tez, dergi ve makale gibi kaynakların yanı sıra internet ortamında sunulan görsel araçlar ve yerli yabancı farklı kaynaklardan yararlanılarak oluşturulması ön görülmüştür. Bu kapsamda internet ortamında yayınlanmış dergi makalelerinden, kitaplardan, Yükseköğretim Kurulu (YÖK) ulusal tez merkezinden, ansiklopedi, sözlük gibi çeşitli kaynaklardan yararlanılmıştır.

Kaynaklardan elde edilen bilgiler doğrultusunda nesnenin sanatta dönemsel olarak geçirdiği evrelerin değerlendirilmesi, bu süreçte rol alan sanatçılar ve üretilen eserler ele alınarak incelenmesi hedeflenmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

Genel Kavramlar

Nesne/obje.

Kişinin kendi çevresini algılaması, duyu organlarının uyarılması sonucu gerçekleşir. Nesne, temel bir form olarak insan ve çevresine doğrudan etki etmektedir. Nesnelerin yalınlığı, karmaşıklığı ve kapladığı alan itibarıyla insan ile olan ilişkisi değişmektedir. Bu yüzden “nesne” biçimsel dünyamızın özünü oluşturmaktadır.

Türkçedeki kelime karşılığı Türk Dil Kurumu’na göre “belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi, maddesi olan her türlü cansız varlık, şey, obje” (TDK, 2019, s. 1766) olarak tanımlanırken Ahmet Cevizci’ye (2019) göre:

Duyulardan biri ya da birkaçıyla algılanabilir olan, elle tutulabilen, gözle görülen yani zaman ve mekân içinde var olan şey. Kendisinden söz edilebilen, kendisine isim verilen, dış dünyada tözsel bir varoluşu olan şey olarak nesne, belli bir hacmi olan yer kaplayan her türlü cansız varlığı gösterir. Bilince sunulmuş olan bilincin bildiği tanıdığı şey; bilme edinimi ile bilinen hakikat arasındaki bir dolayım (s. 1382).

Selda Mant (2014) ise nesneyi tanımlarken, düşünme ve algılamanın yanında sezme yardımıyla var olabilen her şeyin nesne olabileceğini vurgulamaktadır. Mant, sanat alanında nesnenin durumunu ise insanla ilişki kurabilecek her şeyi kabul ederek açıklamaktadır (s. 113).

Nesne doğumdan itibaren dokunma duyusuyla birlikte çevreyi algılama ve tanımada başvurduğumuz temel olgudur ve nesne algısının, özellikle nesnenin üç boyutlu olarak algılanmasında dokunma duyusu temel rolü oynamaktadır. Nesnenin görünürlüğünün yanı sıra nesneye dair doku, sertlik ya da yumuşaklık gibi özellikler bu dokunma duyusu aracılığıyla görsel belleğimize yerleşir.

Subje (Suje).

TDK’de sözlük anlamı konu-özne olarak karşılık bulan süje, felsefede daha geniş bir anlamda karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşımla özne (süje), “algı, tasarım, izlenim, düşünce ve duyulara dayanak olan, düşünen, hisseden, iyi şeylerin bilincinde olan şey olarak ben ya da zihin anlamına gelir” (Cevizci, 1999, s. 668). Bu tanım çerçevesinde “özne” çevresiyle olan iletişimi sonucu varlığını ortaya koymaktadır. Bu noktada özne nesnenin varlığıyla ilişkili olarak kendini göstermektedir denilebilir. Nesne, bu kapsam çerçevesinde öznenin taşıdığı anlamla bütünleşerek “özenenin, yani bireysel bir zihin veya zihni olan bireyin dışındaki ya da ötesindeki varlıktır” (Cevizci, 1999, s. 668) şeklinde yorumlanmaktadır.

Özne, bilinçli, iradeli ve bundan dolayı da etkin insandır. Bu insan toplumsal bir varlıktır ve ancak toplumsal-tarihsel bir süreçte biçimlenir. İnsan bilincinden bağımsız olarak dış dünyada bulunan ve bilmenin konusu olan her şey nesne, bunun karşısında bulunan bilinçli insan öznedir (Düz, 2017, s. 30).

İmge.

1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya.
2. Genel görünüş, izlenim, imaj.
3. Duyu organlarının dıştan algılandığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj (TDK, 2019, s. 1182).

“Gerçekliğin zihindeki yansıması. Bir şeyin, fikrin, ya da kişinin zihnindeki izlenimi, düşüncesi ya da resmi” (Keser, 2009, s. 168) tanımıyla da ele alabileceğimiz imge, doğada karşımıza çıkan yani gerçek nesnenin doğrudan zihinde oluşması değil, bunun yerine kişinin kendi deneyimleriyle bütünleşerek zihinde yeniden tasarlanmasıyla oluşmaktadır. Bu durum gerçekleşirken yani imgenin “kişinin deneyimleriyle zihinde oluşması durumu” sadece görünenin yaptığı etki sonucu ortaya çıkmaktadır. İmge aynı zamanda imgeyi üreten kişinin bulunduğu ortamdaki sosyal yaşantısına, deneyimlerine, duygusal durumuna yani kısaca bireyin kültürel belleği imgenin oluşumuna etki etmektedir.

Gerçek dünyadaki nesnenin durumu insan üzerindeki imgesel konumuyla şekillenerek yeni bir gerçekliğe ulaşmaktadır. Örneğin bir sanatçının doğadaki bir nesneden yola çıkarak zihninde oluşturduğu imgeyi aktarması sonucu ortaya çıkan eserin, ikinci bir kişi tarafından yukarıda vurgulandığı gibi kendi kültürel belleğiyle birlikte yeniden yorumlayarak ya da ele alarak farklı bir imgenin kapısı açılmaktadır.

Bu durum sonsuz bir döngü halinde devam edecektir. John Berger’in (2018) “Görme biçimleri” kitabında,

İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü -böylece konunun eskiden başkalarınca nasıl görüldüğünü de- anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi (s. 5).

şeklinde ifade ettiği gibi oluşturulan her yeni imge bir sonraki imgenin oluşmasına zemin hazırlamaktadır.

Simge.

Gerek sözlük karşılığında gerekse felsefe, sanat gibi alanlarda farklı tanımlamalar yapılan simge, genel olarak sembol ile bir ikilem oluşturmaktadır. Simge sözlük karşılığı olarak

“Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, alem, remiz, rumuz, timsali, sembol” (TDK, 2019, s. 2114) şeklinde tanımlanırken aynı zamanda “İletişim kurma ileti aktarma bilgi amacı içeren gösterge, başka bir şeyi temsil eden edim ya da şey” (Keser, 2009, s. 314) ya da “Göstereniyle gösterileni arasında belli oranda nedenlik ilişkisi kurabilen, çoğu kez görüntüsel nitelik taşıyan, ama yine de uzlaşım sal özelliği bulunan gösterge türü” (TÜBA, 2011, s. 1041) şeklinde de tanımlanabilmektedir.

Simge, herhangi bir nesnenin işaret edilmesinde, gösterilmesinde veya değerlendirilmesinde kullanılabilecek bir yapı ortaya koyar. Simge nesneye gönderme yapabildiği gibi yer, konum, durum, düşünce ve duyguya da gönderme yapabilir.

Bu yaklaşım içerisinde simgelerin kullanım alanları günlük hayatın her alanında karşımıza çıkabilecek bir özelliğe sahiptir “simgeler, iletişim amacıyla üretilir ve bazen yerel bazen de evrensel boyutta ortak bir dil olarak kullanılırlar. Simgeler, çevremizi kuşatan her şey olarak tanımlanabilir” (Gümüştakin, 2011, s. 104).

Sembol.

Sembol anlam olarak simgeyle eş değ er tutulmaktadır. Bu durum TDK’de “duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, alem, remiz, rumuz, timsali, sembol” (TDK, 2019, s. 2063) olarak aktarılmaktadır. Sembolün Türkçe anlam karş ılığ ındaki çeş itlilik birçok noktada simge ile kesiş mektedir. Yukarıda da değ inildiği gibi sembolün anlamsal karş ılığ ı simge ile eş değ er tutulmaktadır. Ancak sembol ve simge arasında soyut bir anlam farklılığı bulunmaktadır. Bu yaklaşımla, simgenin sembolle arasındaki fark anlam bakımından soyut ve somut olma durumuna göre değ iş kenlik göstermektedir denilebilir. Soyut olanın ifade edilmesinde veya gösterilmesinde sembolik bir anlatım mevcutken somut olanın simgesel bir ifade ile anlatılması söz konusudur. Soyut kavramların zihinsel bir süreçten geçerek temsil edilmek istenen duygunun ifadenin veya duyunun somut bir ifade biçimi oluşturması sembolleri ortaya çıkarır. Simgeler ise var olan mevcut bir durumun, olayın ya da nesnenin kısaltılması ya da kullanılabirlik açısından bir işaret oluşturması amacıyla vardır.

Sembolün bu anlamsal farklılığını İ. Naci Zeyrek (2016), makalesinde sembolün işaret etme özelliğ inin olmadığını vurgulayarak simge ile sembol arasındaki farkı vurgulamaktadır;

Öte yandan, simgenin yönlendirici özelliğ i olmasına karş ın, sembolün böyle bir işlevi yoktur. Simgeye yaklaşım duygusaldır. Sembol ise zihne hitap eder. Dolayısıyla onun çözümlenmesi entellektüel ufukla alakalıdır. Simge tüzeldir ve bu nedenle daima kimlik, konum ve statü belirleyici bir temsiliyete sahiptir. Bayrak, sancak, flama, fors, niş an, amblem, kokart, logotype gibi seküler temsil işlevlerine sahip formülasyonların her biri ‘simge’ kategorisindedir. Simgenin seçimi, tasarım ve kullanım hakkı yasal ve tüzel sınırlar iç erisindedir. Ona; belli bir toplum, siyasi yapı, cemiyet, kurum, kuruluş

hatta kişi bazında sahiplenilebilir. Ancak, sembol için herhangi bir tüzellik söz konusu olmadığı gibi, temsil ettiği hakikatin aşkınlığından ve/veya içkinliğinden dolayı sahiplenilmesi de mümkün değildir. Ona sahip çıkmak, ancak Metafizik alanda tekabül ettiği hakikatin idrakiyle mümkün olur (ss. 205-206).

Nesnenin Temsili Problematığı

Yazı Olarak Nesne.

Sözün îmlerle aktarılmasını yazı olarak tanımlarsak, Sümerlerden bu yana yazı kullanılmaktadır. Önce söz vardı. Yaşam pratikleri değışip çeşitlendikçe ya da geliştikçe insanoğlunun üretmek zorunda kaldığı yazı, resimsel bir yapıdan soyut biçimsel bir yapıya evrilme eğilimi göstermiştir. Nesnelerin, olayların işaret veya şematik basit biçimsel yapılarla anlatılması bu durumun özetlenebilir en yalın halidir (Şekil 1).

Bugün kullanılan yazının ataları olan hiyeroglif yazının ve çivi yazısının kökleri çok eski dönemlere paleolitik çağlara uzanır. Duygu ve düşüncelerin sözcüklerle ve kavramlarla ifade edilebilecek şekilde kaydedilmesi biçimindeki yazı, M.Ö. 3000'lere doğru Mezopotamya'da hemen sonra da Mısır'da ortaya çıkar (Bilgi, 2016, 4.paragraf)

Sümerlerin çivi yazısı ile şekillenmeye başlayan yazı dili, nesneleri veya soyut/somut olarak bulunan tüm isimlendirmeleri imgesel bir ifadeyle ortaya koymanın önünü açmıştır. Resimli yazı olan hiyeroglifler zamanla resimsel yapı özelliklerini kaybederek ilk soyut biçimlerle oluşturulan yazı örneği olan çivi yazısına dönüşmüştür. Bu ilkyazı, biçimsel olarak çivi benzeri çubuklarla oluşturulmuş çizgilerden meydana gelmekteydi. Sümerlerin bu keşfinin yanında aynı zamanda “özellikle kaya anıtları ve mühürler üstünde kullanmış oldukları resim karakterli bir yazı türü yaratmışlardır” (Dinçol, 2008, s. 693). Bu durum daha önceki zamanlarda oluşturulan mağara resimlerinden sonra kelimelerin ve nesnelerin belli bir düzen içerisinde ele alınmasına olanak sağlamıştır. Bu kapsamda hiyeroglif, tanım açısından “kökeni Resimyazı olan ve işaretleri resim karakterini tümüyle yitirmemiş (özellikle anıtlar üstündeki yazılarda), MÖ. 3000'den MS IV. yüzyıl sonuna kadar kesintisiz olarak Mısır'da kullanılmış bir yazı sistemidir” (Dinçol, 2008, s. 693).

Şekil 1

Çivi yazısının evreleri.

3000 BC	2800 BC	2500 BC	1800BC	600 BC	
					an (god, heaven)
					ki (earth)
					lu (man)
					munus (woman)
					sal (fine, thin, delicate)
					kur (mountain, land)
					geme (female slave)
					sag (head)
					ka (mouth)
					ninda (bread)

(Deniz İnan/Bilim ve Ütopya, 2018)

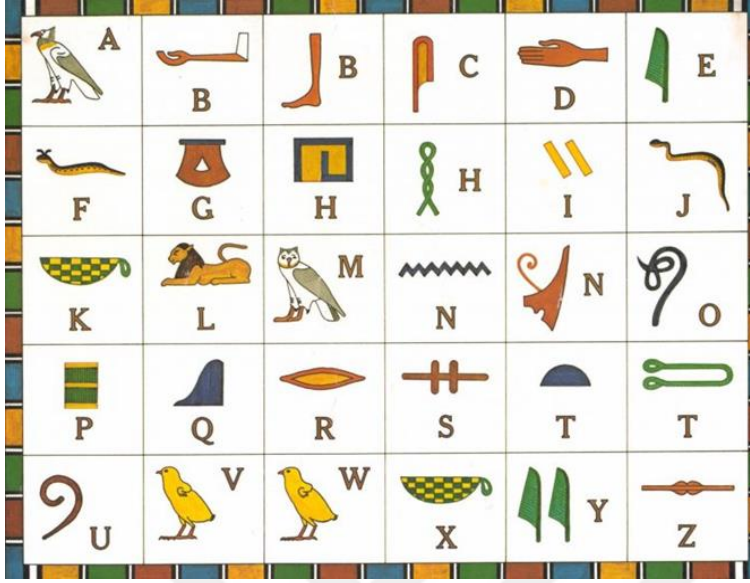
Hiyerogliflerde Nesne Yazı İkilemi

Resimli yazının kullanılışı bir yandan nesnenin isimlendirilmesine ve aktarılmasına olanak sağlarken öte yandan bu yazıda kullanılan nesne resimleriyle soyut düşüncelerin de aktarılmasını sağlamıştır. Bu durum yazıda simgesel olarak kullanılan nesnelerin sembolikliğini de artırmıştır. Resimli yazıda kullanılan bir kuş figürü kimi zaman doğrudan bir kuşu simgelerken kimi zaman da bu anlamından çok daha uzak simgesel veya sembolik bir anlama dönüşmüştür. Bu yaklaşım, kullanılan nesnelerin ifadesi açısından bir dönüşüm noktası olarak değerlendirilebilir.

Antik Mısır harflerinde de görülebileceği gibi (Şekil 2) kullanılan her şekil bir heceye karşılık gelmektedir, sözcükler ise yan yana gelen hecelerle oluşmuştur. Kullanılan nesnelerin çeşitliliğindeki farklılıklar hiyeroglifin ve sonrasında nesnelerin/biçimlerin günümüz yazısına evrilmesine ve soyut bir biçimsel yapıya ulaşmasına olanak sağlamıştır.

Şekil 2

Antik Mısırın ABC'si.



(B. Dalgakıranoglu/Listelist, 2016)

Çivi Yazısı ve Alfabe Kuramı

Alfabe, “Bir dilin seslerini gösteren, belirli bir sıraya göre dizilmiş belli sayıda harfin bütünü, abece, yazı” (TDK, 2019, s. 91) olarak tanımlanmıştır (Şekil 3). “Modern ve çağdaş bilime göre yazının icadı alfabeden daha öncedir. Alfabe seslerin birtakım harflerle sembolleştirilmesidir ki yazıdan çok daha sonra icat edilmiştir. Bir sese karşılık gelen harflerin ve alfabenin icadı yazının icadından daha sonraki dönemlerde gerçekleşmiştir” (Kahraman, 2020, s. 763). Sözcüklerin yazıya geçmesiyle birlikte, alfabenin karşılığı, “Her biri dildeki bir sese karşılık gelen harfler dizisidir” (Alfabe, 2021) şeklindedir. Yazıyı kullanmaya başlayan en eski uygarlıklardan beri kültürler göre çeşitlilik gösteren birçok farklı alfabe kullanılmıştır. Bu uygarlıklar dillerini sonraki nesle kemik, taş, deri gibi malzemeler kullanarak aktarmış ve kendilerine özgü bir ifade biçimi oluşturmuşlardır.

Alfabenin kullanımı her ne kadar farklı kültürlerde çeşitlilik göstermiş olsa da, çıkış noktası genelde Sümerler olarak kabul edilmektedir.

Sümerler tarafından oluşturulan çivi yazısının ortaya çıkışıyla alfabenin doğuşu aynı zamana tekabül etmektedir. Çivi yazıları ve ardından Mısır’da ortaya çıkan hiyeroglifler resim yazı mantığında oluşturulmuş ve bu dönemde oluşturulan alfabeler “ideografik” olarak adlandırılmıştır. İdeografik alfabe sistemi, resme dayalı karakterler kullanılarak oluşturulur ve genelde her simge/sembol bir nesneyi tanımlar niteliktedir. Modern alfabenin kökeni ise Fenike

alfabesine dayanmaktadır. Fenike alfabesi hiyerogliflerden esinlenmiş olmasına rağmen harfler tek bir sese tekabül eder bu alfabelere fonografik alfabe denir ve günümüzde neredeyse tüm dillerde kullanılmaktadır (Alfabe, 2021).

Sembolik alfabe Fenikelerin icat ettiğini kabul edenlere göre yazı, resim yazısı/pictographic; fikir yazısı/ideographic ve hece yazısı/logographic gibi çeşitli aşamalar geçirmiştir. Bu yazı türleri resim ve değişik şekillere dayandığı için varlık kadar, hayaller kadar şekiller çizmeyi gerektirmektedir. Bu şekiller de insanoğlunu kesrete götürdüğü gibi çoğu zaman da kesin ve sabit bir anlam ifade etmemektedir. Oysa insanoğlu sadece belli sesler çıkarmaktadır. Eğer bu sesler belli sembollerle kodlanırsa o zaman tüm sözcükler, bu sembollerle yazıya dökülebilecek ve somutlaştırılacaktır. Mesela insanlar, günümüzde nasıl sadece 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ve 9 rakamlarıyla sınırsız sayı üretebiliyorsa aynı şekilde de belirli işaretlerle sınırsız kelime üretebileceklerdir. Netice de Fenikelilerin düşündüğü gibi olmuş yirmi iki (22) işaretle dildeki tüm lafızlar sembolik olarak kodlanmıştır. Fenikelilerden sonra her millet Fenike alfabesi üzerinde tasarruf yaparak Arap, İbrânî, Arâmî, Göktürk, Soğd, Grek, Latin, Kril, Ermeni ve Gürcü gibi kendi adlarıyla anılan alfabeler oluşturmuşlardır. (Kahraman, 2020, s. 769).

Şekil 3

Alfabe değişim tablosu.

Alfabe [değiştir kaynağı değiştir]									
Harf	İsim	Anlamı	Transliterasyon	Karşılık gelen harf					
				İbrani	Arap	Yunan	Latin	Kiril	
Ⲁ ⲁ	Alef	öküz	ʾ	א	ا	Αα	Aa	Аа	
Ⲃ ⲃ	Bet	ev	b	ב	ب	Ββ	Bb	Бб, Вв	
Ⲅ ⲅ	Gimel	bumerang	g	ג	ج	Γγ	Cc, Gg	Гг	
Ⲇ ⲇ	Dalet	kapı	d	ד	د	Δδ	Dd	Дд	
Ⲉ ⲉ	He	pencere	h	ה	ه	Εε	Ee	амг, Еε	
Ⲋ ⲋ	Vav	kanca	w	ו	و	(Ff), Yu	Ff, Uu, Vv, Ww, Yy	Уу	
Ⲍ ⲍ	Zayin	silah	z	ז	ز	Ζζ	Zz	Зз	
Ⲏ ⲏ	Het	duvar, avlu	h	ח	ح	Ηη	Hh	Ии	
Ⲑ ⲑ	Tet	tekerlek	t	ט	ط	Θθ		Фф	
ⲓ Ⲕ	Yud	el	y	י	ي	Ιι	Ii, Jj	И	
Ⲗ ⲗ	Kaph	avuç çizgileri	k	כ	ك	Κκ	Kk	Кк	
Ⲙ ⲙ	Lamed	üvendere	l	ל	ل	Λλ	Ll	Лл	
ⲏ Ⲑ	Mem	su	m	מ	م	Μμ	Mm	Мм	
Ⲓ ⲓ	Nun	balık	n	נ	ن	Νν	Nn	Нн	
Ⲕ ⲕ	Sameh	sütun, mesnet	s	ס	س	Ξξ, Χχ	Xx	Хх	
ⲏ Ⲑ	Ayin	göz	ʾ	ע	ع	Οο	Oo	Оо	
Ⲓ ⲓ	Pe	ağız	p	פ	ف	Ππ	Pp	Пп	
Ⲕ ⲕ	Tsade	av, bitki	s	צ	ص	Ϙϙ		Цц, Чч	
ⲕ Ⲗ	Qaf	iğne deliği	q	ק	ق	Ϙϙ	Qq		
ⲏ Ⲑ	Reş	baş	r	ר	ر	Ρρ	Rr	Рр	
Ⲕ ⲕ	Şin	dişler	š	ש	ش	Σσ	Ss	Сс, Шш	
ⲕ Ⲗ	Tav	işaretleme	t	ת	ت	Ττ	Tt	Тт	

(Vikipedi, 2021)

Nesnenin Temsili Olarak Resimsel Nesne.

İnsanlık tarihi açısından günümüze ulaşan veriler ışığında, yazıdan önce resmin olduğunu mağara resimlerinde görebilmekteyiz. Çok yönlülüğün bir getirisi olarak sanatta ele

alınan nesnenin durumu, temsilin ne olduğu sorusunu ortaya çıkarmaktadır. Temsilin kelime anlamı ise “birinin veya bir topluluğun adına davranma” (TDK, 2019, s. 2320) olarak verilmiştir.

“Temsil canlı ya da cansız bir varlık, bir durum, bir nesne, bir duygu, bir sezgi, bir olgu ya da düşüncenin (ki bunların hepsi gerçekliktir). Yerine geçebilecek ve o gerçeği göreceli de olsa en iyi aktarabilen bir aracı durumundadır” (Alp, 2013, s. 43). Bu yaklaşım içerisinde nesnenin aracı (temsili) olması durumu nesnenin kullanımına bağlı olarak ifadesel açıdan değişebilmektedir. Büyüsel, yüceltme veya yerme, anımsama ve anımsatma gibi farklı ifadelerle bürünen “temsili nesne” tarihin ilk çağlarından beri kullanılmakta ve bunun sonucu olarak her an için hayatta iç içe bir konuma yükselmektedir. İlk örneklerini mağara duvarlarında görebileceğimiz temsili nesnenin konumu, zaman içerisinde farklı anlatımsal niteliklere bürünerek yücelik konumuna kadar çıkmıştır.

Temsili görüntünün nesnesel işlevselliği yoktur. Temsilin yanında nesnenin sanatla olan ilişkisi ilk çağlardan beri gerçeklikle anlatım (temsil) arasındaki bağlantıyı kurarak birçok eserde var olmuştur.

Gerçeklik, nesneye (dış gerçekliğe) gönderirken, anlatım ise imgeye işaret eder. Gerçeklikle temsil arasındaki bu bağlantı kendi içinde çoğu zaman gerilimlidir. Temsil edilen ile temsil eden arasındaki bu gerilim tarihsel olarak doğrusal bir davranış göstermemiş, her çağın ekonomik, bilimsel, felsefi ve kültürel belirleyicilerine göre değişkenlik göstermiştir (Alp, 2013, s. 43).

Şekil 4

Hans Holbein, Sefirler, 1533, Pano üzerine yağlı boya.



(Holbein, 1533)

Resim sanatında kullanılan nesneler her ne kadar imgesel veya sembolik anlamlar içerdiği için kullanılmış olsa da bu temsili nesneler temelinde resimsel nesne olarak kullanılmaktadırlar. Örneğin, Holbein'in 1533 yılında yaptığı "Sefirler" adlı çalışmasındaki resimsel nesnelerin taşıdığı simgesel anlam dışında, bu nesneler doğrudan nesnelerin temsili olarak değerlendirilebilir (Şekil 4). Yani ölümün simgesi olarak kullanılan kafatasının yanı sıra Sefirler'in zenginliğini, bilime ve sanata olan ilgilerini, bulundukları dönemin dini ve siyasi durumunu anlatmak için simgesel nesneler kullanılmıştır. Bu nesneler işaret ettiği anlam dolayısıyla resimde temsil konumundadırlar.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Antik Mısır ve Avrupa Resim Geleneğinde Nesne ve Resimsel Nesne İlişkisi

Antik Mısır ve Yunan’da Nesne ve Nesnenin Temsili.

İnsanın kendini ifadesi her çağın koşullarına bağlı olarak değişebilmektedir. Bu koşullar; din, bilim, teknoloji ve sanat gibi birçok düşünce ve kavramın zamana ve coğrafyaya göre farklılaşması sonucu ortaya çıkmaktadır. Düşünce ve arayışların yansıtılmasında kullanılan nesneler ve semboller insanın kendine özgü yaklaşımlarıyla birlikte bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Bu yaklaşım çerçevesinde oluşturulan ifade araçları, kültürel belleğin oluşmasında ve sonraki nesillere aktarılmasında hatırlatıcı görevi üstlenmektedir. Bellek, sanatın, yazının, sembollerin, nesnelerin yani kültürün oluşumunda, geliştirilmesinde ve aktarılmasında önemli bir görev üstlenmektedir. Kültürü de kapsayan “bellek” kavramının oluşumu Jan Assmann’ın (2018) “kültürel belek” kitabında “biyeyin kapasitesi ve yöneliminden çok dış koşullar yani toplumsal ve kültürel çevrenin koşulları belirler” (ss. 26-27) şeklinde açıklanır. Assmann’ın yaklaşımına bakıldığında belleğin aktarımı açısından en somut veri olarak nesne ön plana çıkmaktadır. Dönemsel olarak bakıldığında ise ilk çağlardaki nesnenin ifadesi resimler, biçimler ve sembollerle oluşturulurken ya da aktarılırken, yazının keşfiyle birlikte nesnel olan daha soyut bir yaklaşımla harflere ve kelimelere dönüşmüştür. Farklı kültürlerde çeşitli yaklaşımlarla ele alınan nesnenin durumu ifade açısından da farklılıklar göstermektedir.

Nesnelerin yazıyla birlikte günlük yaşantının bir parçası olarak kullanılmaya başlanması, nesneleri karşılayan isimlerin sonraki kültürlere aktarılmasını da doğal bir süreç olarak kaçınılmaz kıldı. Bu kapsam çerçevesinde “yazı, Mezopotamya’da ritüel iletişim bağlamında değil günlük iletişim bağlamında gelişti. Daha sonra kültürel belleğin işlevsel alanlarına dâhil edildi” (Assmann, 2018, s. 101). Yazı, dönemsel farklılıklar neticesinde gelişmeye devam ederken kullanım alanlarının gelişmesi, nesnelerin ifade edilmesini daha soyut bir anlam çerçevesinde sembolik bir ifadeye dönüştürmüştü. Bu da nesnelerin yerini kaplayan “isimlerin” sembolik bir nesnelliğe ulaşmasına sebep olmuştur.

Hiyeroglif olarak ifade edilen Mısır yazıtlarında da “yazı” kayıt amaçlı olarak dinsel ve siyasal bir kapsam içerisinde kullanılmıştır. Kaydetme amacının yanı sıra nesnel dünyaya dayanan gerçekçi görselliği ile de gerçeğe vurgu yapmaktadır. İfade açısından inançla da bütünleşerek varlığını sürdürmüş olan hiyeroglif, “anlamsal düzeyde konuşulan kelimeden çok daha çeşitli ve güvenli ilişkiye dayanan bir gerçeklik kazanır” (Assmann, 2018, s. 274) resim

yazısı şeklinde bir ifade aracı olarak “hiyeroglif” kayıt amaçlı doğadaki bir nesnenin karşılığı için kullanılarak kaynağını doğrudan doğadan almaktadır. Aynı zamanda, mistik ve imgesel olanı da tıpkı gerçek nesnelerde olduğu gibi yeni işaretlerle sembolleştirerek mistik olandan görünür dünyaya geçişi sağlamıştır. Bu açıdan Mısır, “resim kültürü aracılığıyla ve bu bağlamda daha kapsamlı anlamda bir yazı kültürüdür. Burada yazıya dil aracılığıyla değil, dünyanın görsel olarak biçimlendirilmesiyle ve özümsemiyle varılmıştır. Mısır’da yazı anlam vermenin en yüksek ve en kutsal ifade biçimidir” (Assmann, 2018, s. 274). Bu durum Mısır sanatı, geleneğinin temelinde olan inançla bütünleşmiş ve resim-yazı anlamsal olarak üst düzeye çıkmıştır.

Şekil 5

Kraliçe satranç oynarken, M.Ö. 1255, Nefertari’nin Anıtmezarı, Teb/Mısır.



(B. Kara/Ungo, 2020)

Yazı ve resmin iç içe olduğu Mısır kültüründe ölümden sonraki yaşama olan inanç bu biçimlerin oluşmasının en büyük nedenidir. Oluşturulan biçimler belli başlı değişmez katı kullara bağlı olarak nesilden nesile aktarılmış ve 3000 yıllık kültürel varlığı içerisinde değişime uğramadan günümüze ulaşmıştır. Mısır sanatında “Bireysel yorumlar, gözleme dayalı çizimler kesinlikle yasaktı. Öte yandan, sanatçılar, uzun çıraklık dönemleri boyunca, betimlemenin katı kurallarını ezberlemek ve bu kuralları tüm resim, kabartma ve heykellerde kullanmak zorundaydılar” (Hodge, 2013, s. 10).

“Kraliçe satranç oynarken” (Şekil 5) M.Ö. 1255 yılına ait Nefertari’nin anıtmezarında yer alan bu resimde de görüldüğü gibi, Mısır resminin en önemli özelliği nesnelerin en net ve

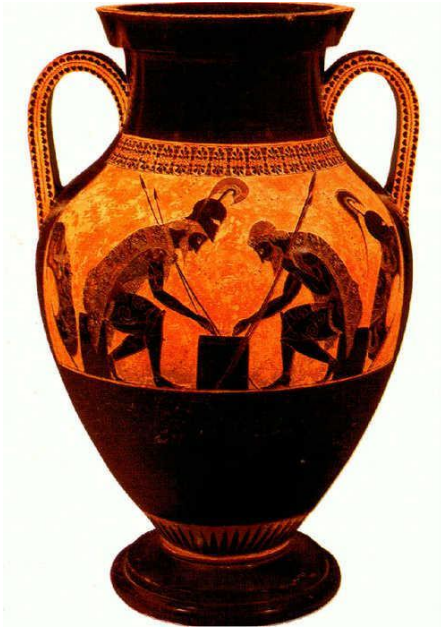
anlaşılır haliyle resmedilmesidir. Bu durumun yansıması olarak resimde görülen nesneler üç boyutluluktan uzak bir şekilde aktarılmıştır. Nesnelerin iki boyutlu ve şablonik olarak işlenmeleri bu nesnelerin görünümünden çok, temsil ettikleri düşüncelerin önemli olmasındandır. Bu durum Mısır sanat eserlerinde inancın etkisiyle şekillenirken, nesnelere verilen önem, daha çok onların simgesel ve sembolik yönlerini vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Bu da nesnelerin görüldüğü gibi çizilmelerinden uzaklaşılarak sadece önemli olan kısımların kullanılmasını yeterli kılmıştır. Nesneler, anlatılmak istenen sahnenin en doğru halini aktarabilecek nitelikte kullanılarak, duygu ve düşünceleri yazının oluşumundaki gibi aktarmanın bir yolu olmuştur.

Mısırlılar ölümden sonraki yaşama hizmet amacı güderek eser üretirken, Antik Yunanlılar bu dünyaya, yaşadıkları doğaya, akla ve insana odaklanmışlardır. Antik Yunanlılar için günlük yaşam içerisinde ilk amaç beden ve zihnin geliştirilmesiydi. Sanatçılar da bu amaç üzerinden kusursuz insan figürleri oluşturdu. Gerçeğe en yakın haliyle ideal güzellik ve kusursuzluğu ortaya koydular.

Güzelliğin kaynağını doğada bulan Antik Yunanlılar, doğayı detaylı bir şekilde inceleyerek idealize edilmiş bir güzellik anlayışı oluşturmuşlardır. Bu anlayışı güzelliğe duydukları hayranlıkla şekillendirmiş ve doğacı bir gerçeklik benimsemişlerdir. (Hodge, 2013, s. 12).

Şekil 6

Dama oynayan aşil ve aias M.Ö 540, siyah figürlü üslup.



(K. Carr/Quartr.us, 2017)

Şekil 7

Kırmızı figürlü vazo örneği, MÖ.V. yüzyıl.



(İstanbul Sanat Evi, 2021)

Yazının keşfi ve kullanımı bölgesel bir farklılıktan çok daha fazlasını sağlayarak medeniyetler arası bir etkileşim sağlamıştır. Bu etkileşim sadece yazı dilinde kalmamış evrensel bir oluşum olarak resimde bu yaklaşım içerisinde yerini almıştır. Gerçek nesnenin yanı sıra imgesel olarak tasarlanan nesnelerin de biçimlenmesine olanak sağlayan resim, tarihin her döneminde karşımıza çıkabilecek kaynaklar sunabilmektedir. Bu durum aynı zamanda insanla etkileşimi noktasında nesnenin varlığı ile alakalı düşünsel problemlerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur (Gombrich, 2011, s. 78).

Antik Yunan resim sanatına dair ilk bulgular çanak çömlekler üzerinde görülmektedir. (Şekil 6-7) Bu çalışmalardaki çizimler yukarıda da bahsedildiği gibi Mısır sanatından farklı olarak daha özgün bir biçimde ele alınmıştır. Yunan resimlerindeki “katı” anlayıştan uzak şekilde ele alınan çizimler, daha sonra yapılacak çalışmalar için daha rahat bir ortam sunmuştur. Bu durum çömlek sanatçılarındaki perspektif ve rakursinin ortaya çıkmasını sağlamış ve nesnenin gerçekte görüldüğü gibi aktarılmasını kolaylaştırmıştır. Gombrich (2011), Sanatın Öyküsü kitabında bu duruma şu şekilde değinmiştir:

M.Ö. VI. yüzyılda resimlenmiş en eski vazolarda bile hala Mısır üslubunun izleri sezilir. Burada Homeros destanlarının iki kahramanı Akhilleus ve Aias’ı çadırlarında dama oynarken görüyoruz. Her iki figür de hala tam profilden gösteriliyor. Gözleri de hala karşıdan gösterilmiş. Ama vücutları, Mısır yöntemiyle verilmiyor artık. Kolları ve elleri de çok açık bir mısır üslubuyla verilmemiş. Ressam, belli ki, böyle karşı karşıya oturmuş

iki insanın gerçekte nasıl görüldüğünü düşünmeye çalışmış. Diğer kısımlarını omuz kapattığı için, Akhilleus'un sol elinin yalnızca bir parçasının görülmesini önemsemiyor. Ne de kendini, orada yer aldığını bildiği her şeyi gösterme zorunluluğunda duyuyor... Ressamlar, bulguların en büyüğünü gerçekleştirip perspektif kısaltımı (foreshortening) buldular (s. 81).

Mısır resminden farklı olarak Yunan resminde, figürlerin veya nesnelerin işlenişi, Mısır resim ve heykelinin temel kuralı olan nesnelerin sembolikliğini anlatmak için kullanılan geleneksel işleniş tarzından uzaklaşarak daha özgür bir dil geliştirilmiştir. Bu dil sadece nesnelerin ifade ettiği şeyi önemsemekle kalmayıp aynı zamanda nesnenin gerçekte nasıl görüldüğüne de dikkat edilerek ele alınmasının yolunu açmıştır. Antik Yunan sanatçıları için "...asıl önemli olan şey, eski reçeteleri izleyecek yerde, kendi gözleriyle bakmaya karar vermesidir. Bundan böyle insan vücudunu imgeleştirmek, önceden hazırlanmış bir formülü öğrenme sorunu olmaktan çıkmıştı... Mısırlılar, sanatlarını bilgiye dayandırmışlardı. Yunanlılar gözlerini kullanmaya başladılar" (Gombrich, 2011, s. 78).

Şekil 8

Prima Porta Augustus M.Ö. 20 Vatikan, Vatikan Müze ve Galerileri.



(Wikipedia, 2021)

Antik Yunan sanatı elde ettiği gözlem özgürlüğüyle daha gerçekçi bir anlayışa sahip olmuştur. Bu durum heykellerde Roma sanatıyla birlikte daha belirgin hale gelmiştir. “Roma sanatçıları Yunan heykellerinin orijinallerini kopya etseler de seçkin Roma figürlerinin mermer büstlerinde de görülebileceği üzere, cilt çizgileri ve kırışıklıkları gibi gerçekçi ayrıntılara daha büyük bir vurgu yapmışlardır” (Farthing, 2014, s. 63). Farthing’in bu şekilde vurguladığı gibi Roma sanatında ele alınan yeni çalışmalarda nesne, gerçekte sahip olduğu özellikleriyle yansıtılmıştır (Şekil 8).

Şekil 9

Yumurta ve ardıç kuşlu natürmort, M.S. I. yüzyıl.



(Lifo, 2013)

Nesnenin daha gerçekçi, üç boyutlu resmedilmesi için uğraşlar Pompei resimlerinde nesnenin kullanımını yeni boyuta taşımıştır. Dönemin ressamı, nesneleri ışık-gölge kullanarak üç boyutlu gösterebileceğinin farkına vararak gerçekçi görünümü yakalamışlardır. Sanatçısı bilinmeyen (Şekil 9) “Yumurta ve Ardıç Kuşlu Natürmort”ta nesnelerin ele alınışında bu gerçekçi betimleme çabaları açıkça görülmektedir.

Antik Yunan Felsefesinde Nesnenin Algılanışı.

Nesnenin algılanışı; sanat, felsefe, teknoloji ve bilim gibi birçok alanda farklılıklar arz etmektedir. Resmin, özellikle felsefe ve sanatta, gerçekliğin temsili olma durumuyla ilişkili olduğu düşünülür. Nesnenin dönemsel olarak kullanımı filozoflar tarafından farklı yaklaşımlarla değerlendirilmiştir. “Antik çağ filozoflarından Demokritos ve Aristoteles gibi düşünürlere göre gözlemlenebilir tikeller cisim ya da nesnelerdir. Bu görüşe göre evren, nesneler ve onların değişik bir araya geliş biçimlerinden oluşur” (Alp, 2013, s. 44). Bu ifadeyle

birlikte farklılıklar ve felsefi düşünceler, nesnenin tanımına olan yaklaşımla ilgili bir sonuç ortaya koymuştur.

Demokritos ve Aristoteles'in düşünceleri, Platon'un gerçek olana (varlığa) yaklaşımından farklıdır. Platon gerçeğe olan yaklaşımını, algıladığımız dünyanın dışındaki idealar dünyası ile ilişkili olarak değerlendirmektedir. Bu durumun sonucu olarak Platon, varlığı\gerçekliği idea adını verdiği teorisiyle açıklamaktadır. Platon'a göre "duyularla algıladığımız dünya" tamamen gerçek dışıdır, gerçek ise sadece idea varlığının sonucudur.

Duyusal dünya, şu masa, şu heykel, şu kitap... gibi 'şu' diyerek gösterdiğimiz bireysel nesnelerden meydana gelmektedir. Bu dünyadaki nesneler, değişen, kendilerine karşıt yüklemeleri barındıracak şekilde eksikli, görelî, bağlamlı ve birleşik olan şeylerdir. Beş duyu yoluyla algılanan bu bireysel nesneler, Platon'a göre, gerçekten var değildirler. Onlar değişmeyen mutlak ve kalıcı bir gerçekliğin yalnızca görünüşleridirler. Bu tikeller veya bireysel nesneler aynı anda hem gerçeklikten hem de yokluktan pay alırlar; bundan dolayıdır ki Platon'a göre onlar hem var hem yokturlar ya da bugün var yarın yokturlar (Cevizci, 2019, s. 206).

Bireysel nesneler algıladığımız dünya içerisinde var olup sürekli değişerek yok olmaktadır. Bu değişim sürekli bir doğum, gelişim ve ölümle devam ederken Platon'a göre bu durum bir şekil değiştirmeden ibarettir. Asıl olanın ideada bulunması bu nesnelerin var olup yok oluşunu geçersiz kılmaktadır. Ahmet Cevizci, Platon'un bu düşüncesini aktarırken "bireysel nesnelerden oluşan ve bizim duyularımızla algıladığımız duyusal dünyayı incelediğimizde onda mutlak hiçbir yön bulunmadığını bu dünyadaki her şeyin değişken ve görelî olduğunu görürüz. Platon'a göre bir dünya bütünüyle gerçek değildir gerçekten var olamaz; fiziki dünya görünüşlerden veya ideaların taklitleri ya da kopyaları olan fenomenal nesnelerden meydana gelen bir dünyadır" (Cevizci, 2019, s. 205) görüşüne başvurmuştur.

Platon nihayetinde tanrısal yaratmanın dışındaki tüm yaratmaları tanımlarken taklit (mimesis) kavramına vurgu yapmıştır. Mimesis, doğadaki her şeyin temel noktada kopya ve taklit olduğuna vurgu yaparken, var olan görüntü dünyasının da gerçeklikten çok uzak bir yansımasının olduğunu işaret eder. Basitçe mimesis, aynadaki görüntüler gibi her şeyi bire bir yansıtırsa da, o sadece bir yansımadan ibarettir. Mimesis için, Platon ayna örneğiyle ilgili şunları söylemektedir; "istersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyalarını, bitkileri, bütün canlı varlıkları. Evet görünürde varlıklar yaratmış olurum ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların" (Platon, 2017, s. 596 d-e) Platon'un bu görüşü, sanat alanında üretilmiş çalışmaların içerisindeki tüm nesnelerin birer taklit (yansıma) olduğunu ortaya koymuştur.

Klasik Avrupa Resim Geleneğinde Nesne

Orta Çağ İkona Geleneği.

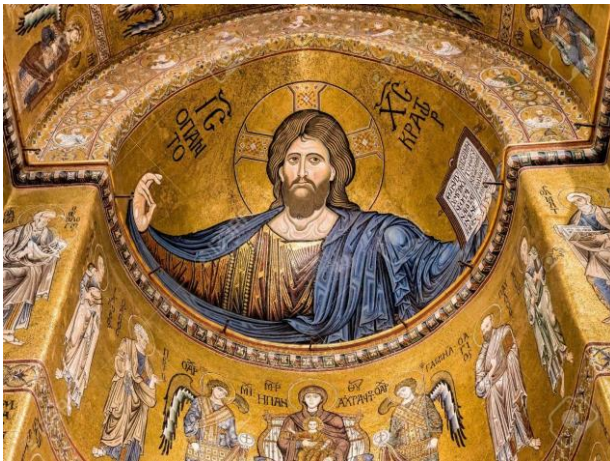
Yunanca ‘eikon/eikein’ kelimelerinden gelen ikona/ikon, kelime anlamıyla resim, suret, tasvir, benzetmek ve benzetmek anlamlarına gelmektedir. Figür ve imaj anlamında da kullanılan ikona, dinî alanda yapılmış bir sanat eseri veya ruhsal gerçekliği, dinî hakikati açıklama amacını taşıyan ve dua etme vasıtası olarak kullanılan kutsal kişi, olay veya obje tasviri olarak tanımlanmaktadır” (Arslan, 2018, s. 55).

Her ne kadar Hristiyanlığın ilk dönemlerinde ikonalar kabul görmüşse de sonrasında Doğuda artan Müslüman toplumun etkisi Doğu Roma İmparatorluğunu etkilemiş, III. Lenon tarafından bu ikonaların yasaklanması gündeme gelmiştir. Uzun süre bu etki altında duraksayan ikona yapımı Batı Roma’nın ikonaklaszmı reddetmesiyle yeni bir boyuta ulaşmıştır. Yapılan ikonaların okuma yazma bilmeyenleri eğitmek amacıyla olduğu öne sürülerek ikonaların gerekliliği savunulmuştur. Bu durum sanat alanında gelişmelerin önünü açarken, hem de kilisenin bu konudaki sanat hamiliğini artırmıştır.

Hristiyanlığın Avrupa’da yayılmasıyla birlikte dini konular dışında yapılan heykel ve resimler put olarak görülmeye başlanmış ve bu dini yaptırımlar sonucunda Yunan ve Roma sanatının gerçekçiliği etkisini kaybetmiştir. Sanatın Hristiyan inancına hizmet etmesi, insanların yerine İsa, Meryem ve azizlerin konu edilmesi, Hristiyanlık öğretilerinin sanata yansıtılması uygun bulunmuştur. Sanatın yalnızca dini konuları içeren sahnelerden oluşması gerekmektedir (Şekil 10). Tüm bunların sonucu olarak ikonaların yapılış amacı, dua ve ibadet ederken dine bağlılık ve aidiyet duygusunun devamının sağlanmasıdır. İnsanlar için, yapılan ikonalarda gerçekçiliğin ve güzelliğin bir önemi yoktur. Önemli olan tasvir edilen figürün kutsallığı ve dine bağlayıcılığıdır.

Şekil 10

Pantokrator İsa, 1180-1190.



(La Palabra en la Eucaristía dominical, 2018)

Hristiyan dünyasında oluşturulan ikonografik yapıtlarda kullanılan nesneler Mısır resminde olduğu gibi dini birtakım görevleri yerine getirmek amacıyla kullanılmıştır. Çalışmalarda yer verilen nesnelerde, perspektif, ışık-gölge gibi resimsel ifadeler yer verilmemiştir. Bu noktada gerçek dünyada bulunan nesnelerin bire bir yansıtılmasına önem verilmemiştir, bunun en önemli nedeni de oluşturulan çalışmalarda kullanılan nesnelerin görünüm olarak öneminden ziyade barındırdığı simgesel/sembolik ifade ve anlamların öne çıkarılmak istenmesidir. Genel olarak resimlerde aktarılmak istenen konuda “...her zaman için nesnenin kullanımını aşan bir anlam vardır” (Barthes, 2012, s. 197).

Dış dünyada kullanılan herhangi bir nesne insan için faydasına göre değerlendirildiğinde çeşitlilik gösterebilir. Ancak üretilen resimsel nesnelerde nesnenin işlevselliği doğrudan insan yararından çok, ifade ettiği simgesel veya sembolik yaklaşıma kaymaktadır. Aynı durum Monreale Bazilikası’nda yer alan Pantokrator İsa İkonası’nda görüldüğü gibi, kullanılan nesneler, insan için nesnelliği konusunda gerçeklikten uzaktır. Ancak kullanılan nesnelerin taşıdığı mistik anlam, o nesnenin gerçek dünyada insan üzerinde etkisiyle aynı anlamı taşıyabilmektedir. Bu ikonada;

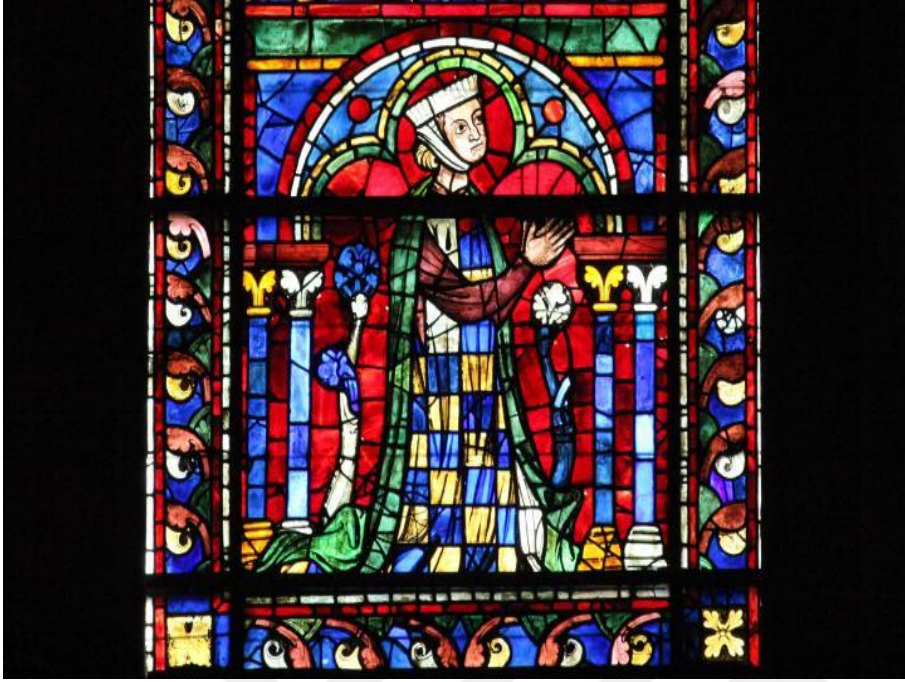
İsa’nın apsisin kıvrımlarını takip eden coşkulu el hareketi aşağıdaki mekân ile ilişki kurarak izleyiciyi kucaklar ve İsa’nın yüceliğini anımsatır. İsa’nın hem gökyüzü hem de yeryüzünün hakimi, üstün ruhani lider olarak duruşu, İsa’nın çilesini sembolize eden ve ortasında haç bulunan Ortodoks hale ile gösterilir... İsa’nın başının sağ ve sol tarafında, ikiye bölünmüş ‘İsa Mesih’ sözcüğünün Ortodoks Hristiyanlıktaki akronimi olan ‘ICXC’ kristogramı bulunur. ‘IC’ ve ‘XC’ üzerindeki çizgi ‘ICXC’nin kutsal bir isim olduğunu belirtmek için kullanılan ve titlo olarak adlandırılan eski bir Kiril sembolüdür (Farthing, 2004, ss. 78-79) şeklinde ifade edilmiştir ve nesnelerin sembolikliği her ikonada farklı anlamlarla karşımıza çıkabilir.

Gotik.

XII. yüzyılda ortaya çıkan, Tanrı kavramını sanatta ve mimaride yansıtmayı amaç edinen Gotik sanat, dini sembolizmle yoğurulmuş bir akımdır. Özellikle mimaride tanrının yüceliğinin vurgulanmak istenmesi, dönemi Hristiyan dünyası için, katedraller ve kiliselere yüklenen anlam dolayısıyla önemli hale getirmiştir. (Şekil 11) “Gotik sanat, kiliselerin Tanrı’ya ulaşmak için gökyüzüne yükseldiği ve kilise içlerinin devasa vitray pencerelerden süzülen ışıkla yıkandığı dönemde Gotik mimarinin bir parçası olarak ortaya çıktı” (Hodge, 2013, s. 24).

Şekil 11

Alix of Thouars, Notre Dame Katedrali, güney nefteki gül pencerenin alt detayı, 1221-1230.



(Wikipedia, 2021)

Gotik dönemde mimari yeniliklerin getirdiği yeni anlayışlar, özellikle kilise yapıtlarında hafif yapılar (göksel yapılar) tarzını ortaya çıkarmıştır. Bu yeni mimari olanakların sonucunda duvar yerine vitraylar kullanılmaya başlanmıştır. Bununla bağlantılı olarak da duvar resimlerinin üretimi azalmış, ancak duvar resimlerinde önceki dönemlerde kullanılan resimsel teknik anlayış sürdürülmüştür. Işık-gölge ve perspektifin olmadığı, yalınlığın ön planda olduğu eserler üretilmiştir. Sanatçıların yeni arayışlara girmesi, çalışmalarında ışık-gölge, perspektif ve ana konuya eşlik eden manzaraların bulunduğu çalışmalar üretilmesinin önünü açmıştır. Bu durum Giotto, Simone Martini ve Cimabue gibi Rönesans dönemine kapı aralayan önemli sanatçıların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Şekil 12

Giotto di Bondone, Ölü İsa'ya Ağıt, 1303, fresk.



(Giotto, 1303)

Giotto di Bondone (1267-1337) çalışmalarında Roma ve Bizans sanatındaki yalınlıktan uzaklaşarak resim tarzında az da olsa gerçekçi tavrı yakalamıştır. Işık-gölge ve derinlik algısını denemiş, bunun yanı sıra manzara öğesini resimlerine dahil eden ilk sanatçılardan olmuştur. Ölü İsa'ya Ağıt adlı çalışmasında da bu öğeleri en net haliyle görmek mümkündür. (Şekil 12) Ön planda bulunan figürlerin yüzleri ve bedenleri yaşanan olayın duygusunu izleyiciye yansıtmak şekilde resmedilmiştir. Bu duygu resmin üst kısmında yer alan meleklerin el ve yüz ifadeleriyle de pekiştirilmiştir. Figürler ve nesneler doğalcı ve daha gerçekçi yapılarıyla, resimde o güne kadar devam eden ciddiyetin ardından “Giotto’nun resimlerinde figürlerin de şema olmaktan çıktığını görüyoruz. Figürler artık bir yer dolduruyor ve kendi ağırlığını taşıyor” (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, s. 63). Ön plandaki figürlerin ardında başlayan ve yukarda belirtildiği gibi ana konunun arkasında kullanılan manzarayla birlikte geriye doğru uzanan kayalık, derinlik etkisi vermiştir. Kayalıktaki ağaç, “...kurumuş olan ‘iyi ve kötüyü bilme ağacı’nın sembolüdür. Ağaç, İsa figürünün çapraz karşısında durmaktadır ve sahnenin çoraklığına ve kutsal bir zatın kaybına vurgu yapmaktadır” (Farthing, 2014, s. 121). Giotto ile başlayan bu yeni sanatsal yaklaşım Rönesans dönemini açarken aynı zamanda çalışmalarda kullanılan nesneler ifade ettiği sembolik anlamı kaybetmeden daha gerçekçi bir şekilde işlenmeye başlanmıştır.

Rönesans.

XIII. yüzyıl ile orta çağda karşımıza çıkan düşünceler, yeni biçimler alarak dönüşüme uğramaya başlamıştır. Orta Çağ sanatında ele alınan dinsel temalar, Rönesans sanatı içerisinde kendine yer bulmuştur. Ancak Rönesans içinde yeni konular ele alınırken Orta Çağ düşüncelerinden farklı olarak hümanizm ön plana çıkmıştır.

Hümanizm düşüncesiyle birlikte insana olan yönelim sadece insan bedeniyle alakalı olarak kalmayıp aynı zamanda insanın ilişki içerisinde bulunduğu doğadaki tüm nesnelerin de incelenmesinin önünü açmıştır. Doğanın incelenme süreci, Orta Çağın düşünce sistemi olan skolastik yaklaşımdan uzaklaşmasına sebep olmuştur.

Orta çağ felsefesi doğadan kopuk, soyut, akla ve onun çıkarsamaları ile açıklamaya dayalı bir felsefeydi. ‘Varolan’ı incelemeye hiçbir zaman yönelmemiş bunun yerine ‘varlık nedeni’ni incelemeye girişmişti. Bu da Tanrı’da aranmalıydı. Maddi olan doğa küçümsenmiş, incelenmeye değer görülmemiştir. Yaratıldığı günden beri hiç değişmemiş olan doğayı skolastik tam olarak tanımlamıştı ve bu tanımlama sonsuza değin de değişmeyecekti. Bu nedenle de doğadan öğrenecek hiçbir şey kalmamıştı artık (Akyürek, 1994, ss.123-124).

Rönesans’la ortaya çıkan, önceki skolastik düşünce çerçevesinde tüm gerçeğin kutsal metinlerde olduğu anlayışı, deney ve doğa gözlemlerinden uzaklaşmayı doğurmuştur. Bunun sonucunda insan, doğadan korkmuş ve doğadaki nesnelerin araştırılmasından uzaklaşmıştır. Bu durumun sonucu olarak nesne yerine ruh yüceltilmiştir. Ruh, madde-nesne karşıtı olduğundan yer çekimi ortadan kaldırılmış, göğe doğru yönelen, uçacakmış gibi görünen figürlerin yanında, gotik yapılar da üretilmiştir. Bunlar aynı zamanda ruhun maddesizliğine de gönderme yapmıştır.

Orta çağdaki nesneden kopuş ve nesne yerine ruhsallığa önem verilmesi Rönesans döneminde görülen bir durum olmaktan uzaklaşmıştır. “Bu da beraberinde orta çağ boyunca en aşağıda sayılan nesneler dünyasına ve doğaya karşı bir ilgi uyanmasına, buna bağlı olarak da deney ve gözlemin giderek önem kazanmasına neden olmuştur” (Akyürek, 1994, s. 93).

Rönesans, hümanizm ve klasizm gibi Platon öğretilerinin uyarlanmasına ve de yeni fikir ve görüşlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Nesnenin idealize edilmesi fikri Yunan sanatında Platon’un güzellik ve estetik anlayışından doğan bir durumdur. Platonun öğretilerine göre dönemin sanat anlayışının güzellik, uyum, denge ve zarafet içinde şekillenmesi söz konusudur. Yunan sanatının idealizminin getirisi olarak bu özellikler aynı zamanda yaratılmış en üstün varlık olan “insana” atfedilmiştir. Platon’un idealizmi ile şekillenen hümanizm düşüncesi, Rönesans sanatında merkeze insanı alan bir anlayış oluşturmuştur. Bunun yanı sıra

dönemin sanatçılarının doğaya yönelimi ve bilimsel deneyleri kullanması, sanattaki nesneyi temsil durumundaki çeşitlilik ve gerçeklik bakımından öne çıkarmıştır.

Rönesans dönemi sanat anlayışının resimsel temel kuralları çizgisellik, kapalı biçim, yüzeysellik, çoklu bütünlük ve belirliliktir. Resimde mekânın gerçeğe yakın, perspektife uygun, üç boyutlu bir biçimde kullanılması, nesneleri doğal, günlük hayattan, orta çağdan öykünmeleri barındıran, belli bir amaca hizmet eden veya etmeyen birer nesne olarak karşımıza çıkarmıştır. Rönesans dönemi çalışmaları, figür ve nesnelerde Yunan sanatının ideal güzellik anlayışını yansıtır tarzıdır. Rönesans resim sanatında oran-orantı, simetrik uyum, kusursuz biçim ön plana çıkan en önemli özelliklerdir. Rönesans'ın güzellik algısını oluşturan Platon'un "güzel ideası", Yunan sanatının ideal güzellik algısının çıkış noktasıdır. Platonun "güzel ideası" Yunan Sanatında gösterdiği örneklerle Rönesans'a ışık tutmuş ve ardından oluşacak diğer sanat anlayışlarını da etkilemiştir. Platon'un güzel ideası, uyumu ve dengeyi, sanatta görünümlerin salt geometrik formları açığa çıkararak elde edilebileceğini söylemektedir. Rönesans sanatçıları, Platon'un bu güzellik anlayışından yola çıkarak Yunan sanatının temelinde var olan geometrik biçimleri gerek kompozisyonlarda gerekse resmin alt yapısında kullanarak geometrik bir düzen oluşturmuşlardır. Bu düzen, resmi kusursuz denge ve uyuma kavuşturmakta ve "güzel hissiyatını" uyandırmaktadır. Resimdeki nesne ve formların bu geometrik anlayışla kendi aralarında kurduğu bağıntı, ışığın, gölgenin, rengin etkisiyle tam bir ideal güzellik algısı ortaya koymuştur.

Erken dönem Rönesans sanatının ressamlarından olan Giotto Di Bondone, gotik sanatında yer alan parlak renklerden, figürlerin basık iki boyutlu ve stilize formlarından uzaklaşarak, resim sanatında yeni bir başlangıcın kapısını aralamıştır. Giotto'nun Scrovegni Chapel'inde yer alan fresk dizisindeki İsa'ya Ağıt resminde de görebileceğimiz gibi arka planda manzara öğelerinin yer alması ve bu öğelerin derinlik hissi yaratması aynı zamanda İsa'nın etrafındaki figürlerde ve gökyüzüne çizilmiş melek figürlerindeki yüz ifadelerinin belirginliği, ışık gölge etkisi ve hareketliliğin söz konusu olduğu yeni bir sanatsal dil yakalamıştır. Bu durum, resim içerisinde yer alan ve nesne olarak da görebileceğimiz tüm biçimlere üç boyutluluk kazandırmıştır. Dönem öncesinde biçimlerin zeminden bağımsız, havada resmedilmelerinden farklı olarak bir zemin üzerindeki derinlik etkisiyle birlikte varlığı ön plana çıkarılan nesne, resim sanatında gerçeğin temsil edilmesine ön ayak olmuştur.

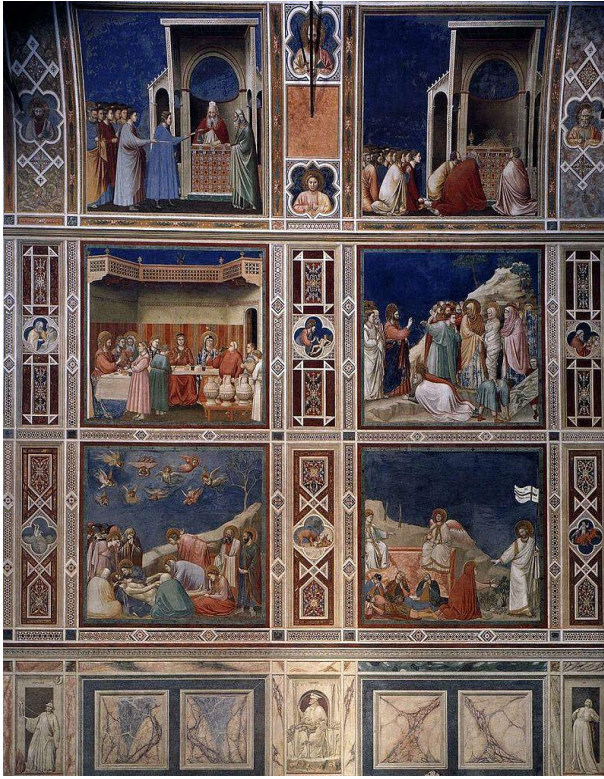
Giottonun oluşturduğu resimsel dilin bütünlüğüyle birlikte, skolastik felsefenin "açık seçik anlatım" ilkesi ve bu ilkenin getirisi olarak içeriğin kolayca kavranabilmesini sağlayan sistematik düzenleme ve öyküleyici şematik anlatım resimsel mekanların vurgusunu artırmıştır. Giotto'nun bu resimsel mekânı;

gerçek bir uzaysal hacim olarak göstermesi, aslında naturalizme atılan ilk adım sayılır. Resim düzleminde oluşturulan kübik mekân, gerçek yaşamdan alınarak resim çerçevesi içine yerleştirilen bir doğa parçasıdır aslında. Öyküyü anlatan figürler gerçek bir mekâna, üç boyutlu bir doğa parçası veya bir mimari mekânın içine yerleştirilince, artık resmedilen şey yalnızca bu figürler değil, bu üç boyutlu mekânın içinde yer alan her şey olur (Akyürek, 1994, ss. 106-107).

Bu durumda Giotto'nun resimleri içerisinde yer alan bütün biçimlerin mekân içindeki üç boyutluluğu ve gerçekliğe yaklaşması ön plana çıkmaktadır. Burada tekil biçimler artık mekân ile sunulmaya başlanmış, bir anlamda mekân da somutlaştırılmıştır.

Şekil 13

Giotto Di Bondone, Padua, 1305.



(Giotto, 1305)

Rönesans'a ilk adımlar atılırken Duccio'nun öğrencisi olan Simone Martini, Duccio'nun Bizans sanatı geleneğini tamamen yok saymadan, üzerine yeni arayışlar getirerek oluşturmayı amaçladığı bütünlüğü devam ettirmiştir. Duccio'nun diğer bir öğrencisi olan Lippo Memmi (1291-1356) de aynı şekilde Bizans geleneğiyle bağlantısını koparmadan bu ekolü devam ettiren önemli sanatçılardan biri olmuştur. Bu yaklaşım, Siena Katedrali için yapılan "Meryem'e Müjde" altar panosunda doğrudan gözlemlenebilmektedir (Şekil 13).

Duccio'nun öğrencileri olan Simone Martini (1284-1344) ve Memmi'nin oluşturduğu "Meryem'e Müjde" altar panosunda Bizans sanatının ve aynı zamanda Siena ekolünün bir

özelliği de olan arka planı kaplayan parlak altın renginin kullanımının yanı sıra “bu tablo bize, XIV. yüzyılın ideallerinin ve genel havasının Sienalı sanatçılar tarafından ne ölçüde, nereye dek benimsendiğini gösteriyor” (Gombrich, 2011, s. 212). Bu durum aynı zamanda figürlerin yerleştirilmesinin Orta Çağ geleneğinde kullanıldığı haliyle devam ettirmenin bir örneğini oluşturmaktadır. Bu çalışmada Meryem’in karşısında bulunan melek figürü elinde simgesel bir anlam taşıyan bir zeytin dalı (barışın simgesi) tutarken meleğin ağzından çıkan sözcükler de resmin bir parçası olarak görülmektedir (Şekil 14). Figürlerin işlenmesinde yeniliklerin denendiği bu çalışmada, nesnelerin üç boyutluluğu, mekân içerisindeki konumlandırılmaları, gotik sanatının ötesinde bir yaklaşımın benimsendiğini göstermektedir. Giotto ile birlikte gelen yenilikler; figürlerin belirginleşen zemine sağlamca yerleştirilmesi, figürler arasındaki boşluk ve derinlik hissinin vurgulanması ve ışık gölge etkisinde olan nesnenin bu dönemde ulaştığı yeni konumu hakkında bilgi vermektedir. Özellikle iki figür arasında yer alan ve bakireliğin simgesi olan beyaz zambakların bulunduğu vazo bir zemin üzerine sağlamca konumlandırılmıştır. Bu durum dönem öncesi yapıtlarda görülen iki boyutluluktan çok uzakta Rönesans’ın temellerini oluşturan perspektifle birlikte nesnenin ulaştığı yeni boyutun bir sembolü olarak değerlendirilebilir.

Şekil 14

Simone Martini, Meryem’e Müjde, 1333.



(Martini, 1333)

Rönesans’la birlikte şekillenen yeni biçim arayışları Masaccio (1401-1418) gibi sanatçılar tarafından kabul görmüş ve kullanılmıştır. Masaccio’nun “Kutsal Üçlü” resminde

perspektif kısaltılmalar kullanarak yakaladığı derinlik hissi mekân kavramını resim yüzeyi üzerinde geliştirirken aynı zamanda da nesnenin üç boyutluluğunu vurgulanmıştır. Rönesans Kuzey resminde ise tüm bu yeni gelişmelerin yanında yağlı boyanın kullanımı bölgeye özgü bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu durum resimlerde aşırı detay girebilmenin önünü açmıştır. Kuzey Rönesans sanatçılarından Jan Van Eyck (1395-1441) “tüm resmi görünen dünyanın bir aynası gibi oluncaya dek sabırla ayrıntı üzerine ayrıntı ekleyerek, doğanın bir hayalini (yanılsamasını) oluşturdu” (Gombrich, 2011, s. 240). Bu durum Kuzey sanatıyla İtalyan sanatının arasındaki farkı da vurgular. Kuzey resminde doğadaki nesnelerin ele alınışının iki boyutlu düzlem üzerine aktarılması yoğun bir şekilde detaylar üzerinde durulmasıyla gerçekleşir. Jan Van Eyck’ın “Arnolfi’nin Evlenmesi” resminde nesnelerin detaylı olarak işlenmesi, gerçekçiliğe yakınlığı ve anlamsal içeriğiyle bütünleşmesi resimde ele alınan nesnenin temsili noktasında önemini artırmıştır (Şekil 15).

Şekil 15:

Jan van Eyck, Arnolfi’nin Evlenmesi, 1434, tuval üzerine yağlıboya.



(Van Eyck, 1434)

Bu dönem içerisinde nesnenin kullanımına etki eden diğer bir sanatçı Leonardo Da Vinci olmuştur. Leonardo getirdiği sfumato tekniğiyle resimde renkleri eriterek derinlik hissini

artırmıştır. Bu durum Rönesans'taki nesnenin çizgisel ifadesinin kırılmasını sağlamıştır. Resim yüzeyindeki ele alınan nesnenin renkle birlikte ifade ettiği kendi anlamı diğer nesnelerle bütünleşerek artırılmasının da önünü açmıştır.

Maniyerizm.

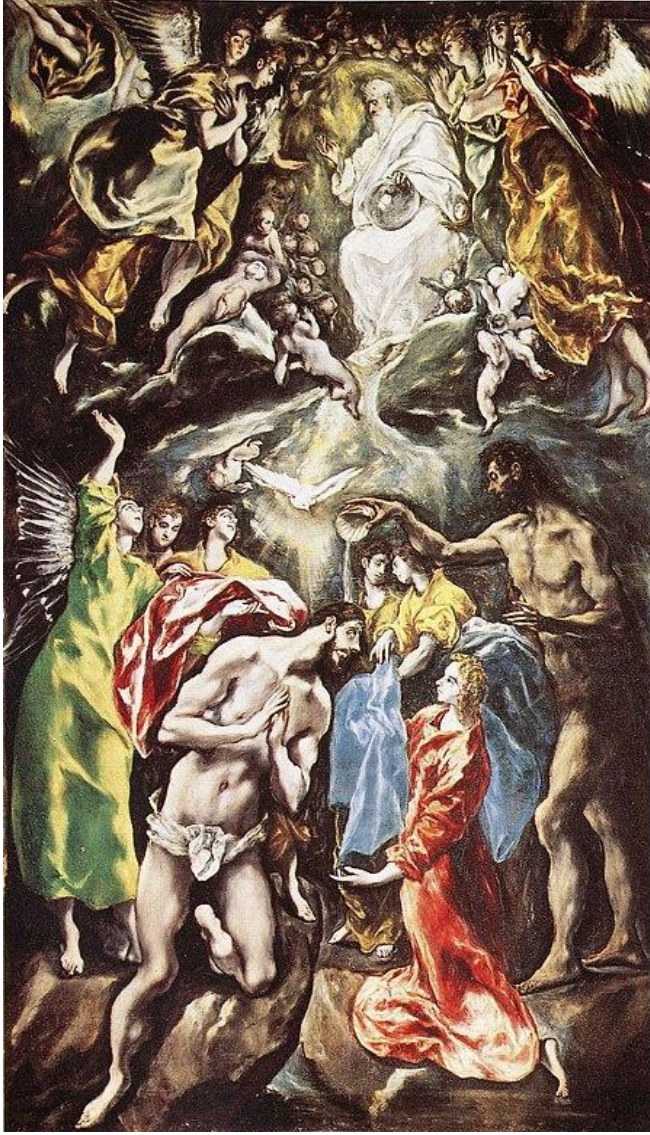
Maniyerizm, Rönesans dönemindeki hümanist anlayış etkisinde insan figürlerini ve nesneleri resmin merkezinde, konunun ana parçası olarak değerlendirmiştir. Michelangelo'nun Sistina Şapelindeki fresklerinde kullandığı resim tarzı maniyerizm akımının ilk adımları olarak kabul edilmektedir. Bu çalışmalarda Rönesans'ın ideal güzellik anlayışından uzaklaşarak figürleri anatomik açıdan daha kaslı-şişkin bir şekilde göstermiştir ve ilk örneklerini sunduğu kendine özgü bir ifade anlayışıyla bu freskleri oluşturmuştur.

Maniyerizmle birlikte resim kompozisyonu içerisinde her şey bir devinim halinde birbirine karışmıştır. “Eskinin kalıplarından sıyrılma, kişisel yorumlar, çok serbest ve çok özgün duruşlar, yenilik arayışı ve ‘bilinçli bozulma’ bu tarzın en mühim özelliklerindendir” (Emir, 2019, s. 10). Renklerin parlaklığı artarken Rönesans'taki nesneye özgü renk anlayışından uzaklaşmış, nesneler üzerindeki renklerin birbirleriyle olan etkileşimleri ortaya çıkmıştır. Bu durum aynı zamanda ele alınan konunun anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Figürlerde vücut oranlarının kasıtlı olarak uzatılması da bu karmaşık ve iç içe geçmiş kompozisyonları ahenkli bir duruma getirmiştir.

Maniyerizmin sanatçılarından olan Parmigianino'nun (1503-1540) “Uzun Boyunlu Meryem” adlı eserinde görüldüğü gibi figürlerin vücut parçaları uzatılarak ve kompozisyonlar zarif-ahenkli bir hale getirilmiştir. Ancak maniyerist eserlerin hepsinde zarif ve ahenkli yapıyı görmek zordur. Bazı sanatçılar da ise zarafetten uzak görüntüler ön plana çıkabilmektedir. Çalışmalardaki bu hareketlilik El Greco (1541-1614) gibi sanatçıların fırçayı farklı kullanmalarından kaynaklı olarak şekillendiği gibi, nesnelerin uzatılması ve karmaşık kompozisyonların denenmesiyle de yeni bir tarzı ortaya çıkmıştır. El Greco'nun çalışmalarında abartılı renk kullanımı, alışılmadık uzamsal düzenlemeler ve deforme edilmiş figürler ile resme dini konular üzerinden yeni bir boyut katmayı sağlayacak bir üslup geliştirmiştir (Şekil 16).

Şekil 16:

El Greco, Baptism Of Christ, Toledo, 1608-1614, tuval üzerine yağlıboya.



(El Greco, 1608-1614)

Pontormo'nun (1493-1557) Rönesans özelliklerini tamamen terk ettiğini gösteren başyapıtlarından biri olan "Çarmıhtan İndiriliş" adlı çalışması dönemin tüm özelliklerini yansıtmaktadır. Konu olarak alışılmış bir tema olan İsa'nın çarmıhtan indirilişini ele almıştır. Ana karakteri Rönesans'taki gibi resmin merkezine konumlandırmayarak uzatmış ve geleneksel ölçü, denge, kompozisyon kurallarını bütünüyle reddetmiştir. Bu durum karmaşayı oluşturan bedenlerin birbirlerine geçmiş şekilleriyle daha da belirginleşmiştir. İsa ve Meryem figürlerinin çevresinde havada süzülür gibi duran figürler Rönesans'taki nesnenin yere sağlam basma durumundan uzaktır. Pontormo bu kompozisyonda seyircinin bakışını saat yönünün tersine çevirerek İsa'nın bedeninde toplar. Çalışmada parlak ve canlı renklerin kullanımı

kompozisyonla bütünleşerek hareketli ve sürükleyici bir etki oluşturmuştur. Figürlerin uzatılması ve biçimlerinin değiştirilmesi, duruşlarının gerçekçiliğini yıkmaktadır. Beden duruşlarındaki bükülmeler, uzuvların asimetrik duruşları, ışık-gölge gibi etmenler figür, nesne ve mekân ilişkisi gözetilmeden uygulanmıştır (Şekil 17).

Şekil 17

Pontormo, The Deposition from the Cross, 1525-1528, tuval üzerine yağlıboya.



(Pontormo, 1525-1528)

Maniyerist dönemin resim anlayışından farklı bir yaklaşım benimseyen Arcimboldo ise figürlerini oluştururken sebze, meyve, çiçek, hayvan, kitap gibi nesneleri kullanmıştır. Bu nesneleri farklı şekillerde bir araya getirerek sembolik ama dikkat çekici insan başı figürlerini oluşturmuştur.

Şekil 18

Giuseppe Arcimboldo, *Vertumnus*, 1591, tuval üzerine yağlıboya.



(Arcimboldo, 1591)

Giuseppe Arcimboldo'nun (1527-1593) bu çalışmalarında nesne, hem esinlendiği gerçek dünyadaki nesneyi yansıtırken hem de bu nesnelerin birleşimiyle ortaya çıkan yeni bir imgesel nesneyi sunmaktadır. Bu yaklaşımıyla Arcimboldo'nun nesneleri, resimlerindeki ele alış şekli veya kullanışı sürrealistlere ilham kaynağı olmuştur (Şekil 18). Bu çalışmaların yanı sıra “Maniyerizm, bütüncül bir üslup olmaktan çok, bağımsız ve kişisel üsluba dair yeni bir farkındalık geliştirmektedir. Sanatçının kendi iç dünyalarına yapılan bu yenilikçi vurgu, Barok dönemde de önemini korumuştur” (Farthing, 2014, s. 203).

Arcimboldo'nun ürettiği bu yapıtlarda nesnenin kullanımı ikili gösterge halindedir. Kullandığı nesneler kendi bağlamlarından kopartılmıştır ancak nesneler herhangi bir bozulmaya uğramadan başka bir nesne üretmek için kullanılmıştır. Gösterilmek istenen figür kendisi olmayan bir şey konumundadır. Bir çağrışımın sonucu olan figür, kendinden alakasız nesnelerin bir araya gelerek yeniden yeni bir “kendisi” olma durumuyla karşı karşıyadır.

Barok.

Kurallara bağlı kalınan idealin peşinde koşan Rönesans'ın katılığını reddeden barok, hareketlilik, sert geçişleri olan ı ışık gölge, figür ve nesnelerin konumlandırılmasında diagonal

yapının hâkim olduğu bir üslup benimsemiştir. Rönesans'ın keskin kuralları Barok sanatı içerisinde tam anlamıyla bozulmaktadır. Barok resimde fırça kullanımı, renk seçimleri, anatomik yapılar, nesne kullanımı tamamen özgürleşmiştir. Çizgisellikten uzaklaşmıştır ve gölgesellik ortaya çıkmıştır.

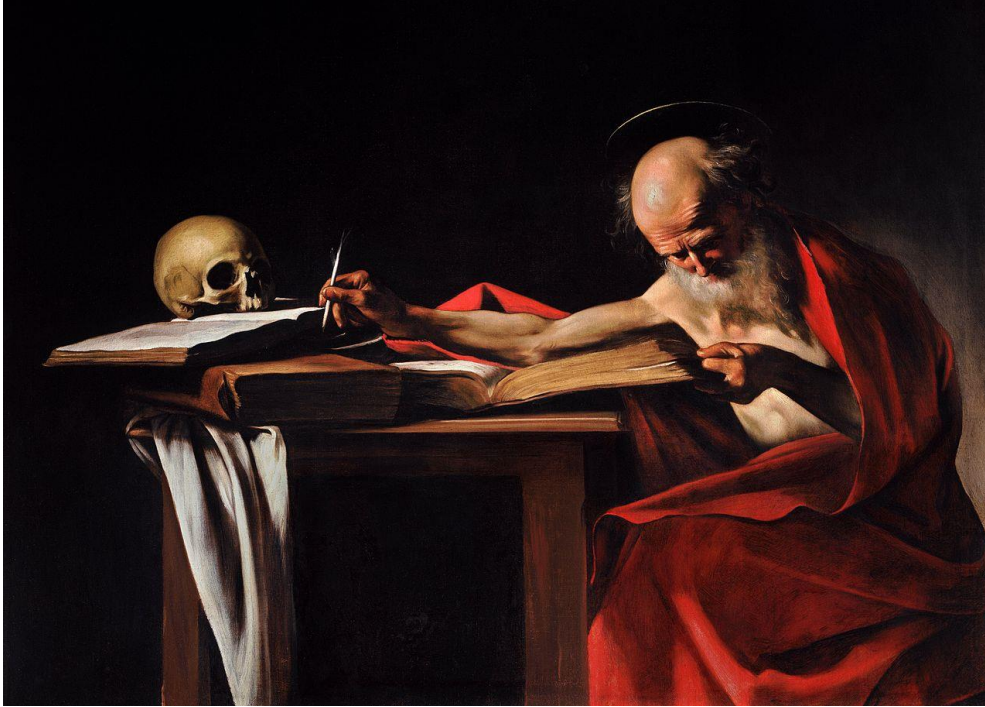
Rönesans'taki kusursuz insanın görüntüsü bu dönemde farklılaşmıştır. Bu dönemde insanlar, doğa ve nesneler kusurlarıyla, bazen olduğu gibi bazen de kasıtlı bir bozmaya giderek, kusurlu göstermek istercesine resmedilmiştir. Kapalı kompozisyonun yerine açık kompozisyon kullanılmıştır. Gerçek hayattan bir fotoğraf karesi gibi, figürler ve nesneler resmin dışına taşırılmıştır. Kompozisyonda hareketlilik; uçuşan kumaşlar, figürler ve melekler ile karşımıza çıkar. Figürlerde anatominin daha abartılı, kaslı ve şişkin resmedilmesi barok dönemin en belirgin özelliğidir. Barok sanatı içerisinde Rönesans'ın sanatta kullandığı denge ve uyumu bırakarak, hareketliliği ve abartıyı benimsemiştir. Bu dönemde ayrıca nesnenin doğrudan ana nokta olduğu belli bir düzen içerisindeki meyveler, sebzeler, bitkilerden oluşun “ölüdoğa” çalışmaları ortaya çıkmıştır (Mant, 2014, s. 115).

Barok sanatının resimsel temel kuralları Rönesans'ın kurallarıyla ters düşmektedir. Rönesans'taki çizgisellik yerini gölgeselliğe bırakmıştır. Rönesans'ta nesneler ve figürler çizgisel kontörlerle belirgin bir halde bir bakış yörüngesi oluşturması adına verilmişken, Barok'ta gölgeselliğin lekeler ve ışık-gölgeyle oluşturulmasıyla nesneler, figürler ve mekân, gözün tek noktaya odaklanmasını sonlandırmış ve gözün daha özgür bir şekilde tuvalin üzerinde hareket etmesini sağlamıştır. Diğer bir resimsel kural Rönesans'ın yüzey anlayışının Barok'ta derinlikle yok edilmesidir. Rönesans'ta anlatılmak istenen olgunun nesne ve figürlerle resmin kenarlarına paralel kompozisyon anlayışında verilmesi, Barokla birlikte rakursi ve derinlik yanılsamalarının resme dahil oluşuyla yüzeyden kopuşu sağlamıştır. Bu durum Barok'ta gözün önden arkaya doğru kolayca ilerlemesine yardımcı olmuştur. Bir diğer kural ise Rönesans'ın açık kompozisyonunun yerini kapalı kompozisyonun almasıdır. Rönesans döneminde figür ve nesneler merkezde konumlanır veya resmin yüzeyine eşit bir dağılımla yerleştirilir. Barok'ta ise bu yaklaşım gözetilmez, özgür bir düzen ve yitirilmiş bir simetri anlayışı hâkim olmuştur. Yine Rönesans'ın resim tekniklerine ters düşen başka bir özellik ise Rönesans'ın çoklu bütünlük anlayışdır. Resmedilen her biçim, detaylı ve gözü parçadan bütüne kolayca yönlendirebilir durumdadır. Bu durum, gözün, çokluğun tamamını bir bütünlük olarak görmesini sağlar. İşlenen konunun birbirini takip eden nesnelerle gözü hareket ettirerek anlatılmak istenen noktaya ulaşmasını, çokluğun bir bütün olarak algılanması olarak tanımlayabiliriz. Ancak Barok'ta birlik\ bütünlük anlayışı vardır ve serbest bir denge anlayışı hâkim olmakla beraber nesnelerin ve figürlerin resimde birbirini tamamlayan konumlarda,

karşılıklı uyum içerisinde olmaları gerekmez. Yine de bir bütünlük hakimdir, ayrı ayrı biçimlerle nesneler birlik haline getirilmiştir ve bütünlük bu şekilde sağlanmıştır. Bir diğer resimsel kural ise Rönesans'taki belirlilik kuralıdır. Resimde her öğenin en açık en anlaşılır haliyle resmedilmiş olmasıyla ilgilidir. Resmin görüntüsü en belirgin ve güzel haliyle, nesnelliğin olabildiğince açık bir şekilde ortaya konulmasıdır. Fakat bu durum Barok'ta belirsizlikle izleyiciyi karşılar. Resimlerdeki biçimlerin karmaşıklaşması ve ifadesel anlatımdaki çıkarımların zorlanarak yapılmasıyla artık Rönesans'taki kolay anlaşılabilirlik yerini belirsizliğe bırakmıştır (Wölfflin, 2015, ss. 23-24, 87-88, 143, 180, 228).

Şekil 19

Michelangelo Merisi da Caravaggio, Saint Jerome Writing, 1605-1606, tuval üzerine yağlıboya



(Caravaggio, 1605-1606)

Barok sanatında kullanılan nesnelerin aşırı ışık-gölge etkisiyle verilmesi durumu, dönemin sanatçısı olan Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) ile öne çıkmıştır. Caravaggio tüm Avrupa'da benimsenen bir tarz oluşturmuştur. Işık ve gölgenin dramatik tarzda etkileyici kullanımı nesne ve figürleri gerçeğe uygun, gerçek dünyadan kopmadan resmetmesi ve konu edindiği sahnenin net ve açık şekilde ruh halini yansıtmaması, onun çok sevilen ve taklit edilen üslubu bir akım olmuştur. Caravaggio, resimlerinde Rönesans döneminde bağlı kalınan ideal güzellik anlayışından tamamen kopmuş, güzel-çirkin ayırt etmeden gerçeğe sadık kalarak ve genellikle karamsar sahneleri tercih ederek doğal olanı resmetmiştir (Şekil 19).

Caravaggio'nun "...aradığı gerçeğin kendisiydi. Bizzat gördüğü gerçeği arıyordu o. Klasik örnekleri sevmiyor, 'ideal güzellik' kavramına saygı duymuyordu. Alışıldık yöntemlerden uzak durup, sanatı taze bir bakış açısıyla ele almak istiyordu" (Gombrich, 2011, s. 392). Bu anlayışıyla resimlerinde kullandığı nesneler ideal güzellikten uzaktır, nesnenin gerçekliğine ve doğallığına vurgu yapmaktadır.

Şekil 20

Sir Peter Paul Rubens, Çarmının Yükselişi, 1610 -1611, tuval üzerine yağlıboya.



(Rubens, 1610 -1611)

Barok döneminin ünlü ressamlarından biri olan Petar Paul Rubens (1577-1640), fırça kullanımı yoğun boya katmanlarıyla kendini belli eden dönemin en etkili sanatçılarından biridir. Kendine has anlayışıyla yaptığı büyük ve renkli kompozisyonlarında doluluk ön plandadır, figürler canlı ve dolgundur. Gözün görebildiği her şeyi birebir resmetmeyi amaçlayan Rubens, nesneleri oldukça gerçekçi bir dil kullanarak ele almıştır. Resimlerinde canlılık ve gerçekçilik, etkileyici ışık ve renk kullanımıyla en önemli unsur olarak öne çıkmıştır. Işık ve mekân hissini çalışmalarında çok güçlü bir şekilde hissettirmektedir. Resimlerinde mekân, figür, ışık-gölge ve dolulukla bir bütün sağlamıştır (Şekil 20). Kullandığı kendine has fırça darbeleriyle nesnelerin dokularını resimlerinde ustaca işlemiştir. "Fırçasının her şeye yaşam verebileceğine inanıyordu ve bunda da haklıydı. Rubens'in sanatının en müthiş sırrı buydu: o, sihirli yeteneğiyle her şeye yoğun ve neşeli bir canlılık katıyordu" (Gombrich, 2011, s. 400).

Şekil 21

Diego Velasquez, Nedimeler, 1656 – 1657, tuval üzerine yağlıboya.



(Velasquez, 1656 – 1657)

Diego Velasquez (1599-1660), Caravaggio'nun çalışmalarının etkisinde kalmış önemli Barok dönem sanatçılarından biridir. Onun doğalcı, naturelci tarzda resmetmesini örnek almıştır. Başta saray ressamlığı yapmıştır ve çoğunlukla portre üzerine çalışmıştır. Çalışmalarındaki figür ve nesnelerde güzellik anlayışına olan bağlılığı kıran Caravaggio, ışık ve gölgeyi gerçekçi bir biçimde kullanmıştır.

Velasquez'in fırça darbeleri boyayı kullanımında renklerin uyumu çok önemlidir. Canlı ve parlak renkler kullanmak yerine koyu ve pek de güzel sayılmayacak renkler kullanarak oldukça gerçekçi resmettiği figürlerini yumuşak ve uyumlu tonlarla oluşturmuştur (Gombrich, 2011, s. 406).

Velasquez'in barok sanatında kullandığı üslubu bir arada görebildiğimiz "Nedimeler" tablosunda "Işık ve gölgeyi kullanarak gerçekçi bir mekân yanılsaması ve algısı yaratmıştır (Şekil 21). Pencereden gelen ışık özellikle Infanta'nın yüzüne ve elbisesine düşmektedir.

Resme yakından bakıldığında fırça darbeleri görülebilmektedir. Boya katmanları eklemek ve silmek suretiyle Velasquez, resme özel bir doku ve aydınlık katmıştır” (Farthing, 2014, s. 220) kullandığı bu tekniklerle nesnelerin gerçekçi bir görünüm içerisinde olmasını sağlamıştır. Nesneleri oldukları halleriyle yansıtmının doğru olduğu düşüncesini benimsemiş bir sanatçı olan Velasquez, saray ressamlığının bir getirisi olarak duygu ve düşünceleri nesne ve figürlere en gerçekçi halleriyle yansıtmıştır.

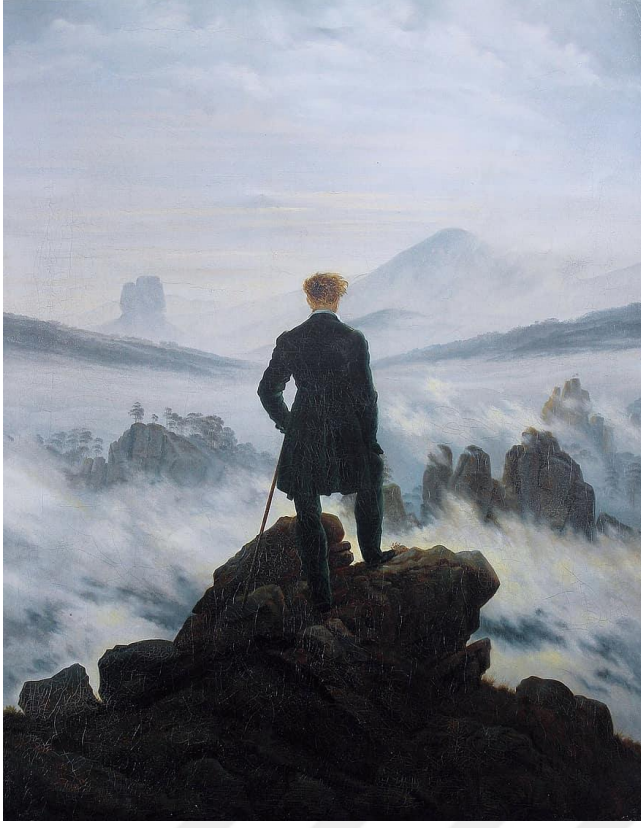
Romantizm.

XVIII. Yüzyılın sonunda başlayan romantizm, hayal gücünün ve duyguların farklı ifade biçimlerine dönüşmesidir. Romantizmde ressamlar duygularını resmin ana unsuru haline getirmişlerdir. Romantik sanatçıların resimlerinde kullandıkları nesneler iç dünyalarının güçlü duygularını aktardıkları bir araçtır ve hisler bu dönemde açık ve güçlü biçimde resmin en temel unsuru olmuştur. Kullandıkları farklı fırça vuruşları, kullandıkları mekanlar, hayal ürünü nesnelerin olduklarından farklı anlamda kullanımları dönemin belirgin özellikleridir.

Romantizmin ele aldığı duyguları ifade etme ve yansıma yaklaşımı resim sanatında, soyut olan “duygunun” somut olan “nesneler” üzerinden aktarılmasıdır. Duygunun insanı insan yapan yegâne şey olması bakımından resim sanatında olduğu gibi diğer dallarda da devam eden etkileri görülmektedir. Romantizm, klasik sanatın alışılmış konu içerikleri ve resim tekniklerinden kopuşta önemli bir adımdır. Baudelaire romantizm için, “Romantizm tam olarak konunun seçimiyle veya kesin gerçeklik gibi ölçütlerle değil, duygu yoluyla bir yere yerleştirilebilir” (Fleming & Honour, 2016, s. 642) demiştir. Bu durumda romantizmde kullanılan nesneler, daha çok verilmek istenen duygunun simgesel bir ifadesi olarak kullanılmasından ileri gelmektedir.

Şekil 22

Caspar David Friedrich, Sis Denizi Üzerinde Bir Gezgin, 1818, tuval üzerine yağlıboya.



(Friedrich, 1818)

XIX. yüzyılda, Romantizm akımı etkisi altında çalışmalar yapan Caspar David Friedrich (1774-1840), çalışmalarında özellikle manzaraları ele almıştır. “Sis denizi üzerinde bir gezgin” (Şekil 22) adlı çalışmasında somut nesneler olan gökyüzü, figür, dağlar, taşlar, fırça vuruşlarıyla ve kullanılan renklerle Romantizmin duygusallığını resme aktarmıştır. Friedrich, nesneleri duygunun iletildiği bir araç olarak kullanmıştır. Kayalıkların ucunda duran adam figürünün manzaraya dalmış düşünceli duruşuyla, sisli ve dağınık bulutlarla, dağların uzanıp giden manzarasıyla ve ufuk çizgisinin silinmesiyle karamsar bir hava yaratmış, duygunun açıkça ifade edildiği bir eser ortaya koymuştur. Doğayla iç içe bulunma durumunu Jhon Fleming ve Hugh Honour, şu şekilde izah etmiştir: “...eserlerinin özünde yatan belirsizlik unsurunun- inanan bir insanın artık içinde ilahi bir düzenin görülemediği doğal dünyayla karşılaştığında duyduğu ıstırap dolu kuşkularla birlikte- sanat ve gerçekliğin sorunlarıyla boğuştuğunun neredeyse acı acı farkına varmamızı sağlar” (Fleming & Honour, 2016, s. 652). Friedrich’in çalışmalarında, duygunun aktarımında gerçekçi bir tavırla kullandığı nesneler, izleyicinin gözünün hem resimsel anlamda hem de aktarmak istediği duygunun yönlendirmesiyle resimde dengeli bir şekilde yerini almıştır.

Romantik çağdaşlarının ve kendinden sonraki dönemlerin üzerinde büyük etkisi olan ve adından sıkça söz ettiren Eugene Delacroix (1798-1863), ustaca kullandığı fırça darbeleri ve canlı renklerle oluşturduğu etkileyici kompozisyonlarıyla doğaçlamayı ve duygularını doğrudan tuvale aktardığı dramatik bir tarzı benimsemiştir. Bu tarzdaki önemli ve bilindik resimlerinden biri olan “Halka önderlik eden özgürlük” adlı çalışması (Şekil 23);

Delacroix bu resminde trajik ve kahramanlara özgü bir kalıp ile tutkulu bir heyecanı anlatan ifadelerle yer verir. Delacroix’da bu sanat anlayışı insanın hala kendi dünyasının merkezinde olması ile ifade edilebilir. Delacroix aynı zamanda öykücü bir ressam olarak da tanımlanabilir ve resmin, her şeyden önce gözler için bir ziyafet olması gerektiğini ileri sürer (Arıkan, 2016, s. 52).

Şekil 23

Eugene Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, tuval üzerine yağlıboya.



(Delacroix, 1830)

“Halka önderlik eden özgürlük” adlı çalışmasında Delacroix, kaosu, şiddeti ve bununla birlikte elde edilmek istenen özgürlüğü romantik tarzda ele almıştır. Delacroix çalışmasında rengi kullanırken ustaca kurduğu renk ilişkileriyle elde ettiği çarpıcılık, vermek istediği duygu ve mesajı iletmede anlamın gücünü artırmıştır. Vermek istediği duygu ve mesajın içeriğindeki mekân ve tarihsel zamanı resimlerinde oldukça gerçekçi bir tavırla işlemiş ve kullandığı nesnelere yüklediği duyguyu bu gerçekçilikle bir bütün olarak göstermeyi başarmıştır. Kullandığı parlak vurgulu yüksek kontrastları ışık-gölge oyunuyla bütünleştirerek resme

dramatik bir etki katmış ve her bir figür-nesnenin ayırt edilmesini sağlamıştır (Farthing, 2014, s. 273).

Caravaggio ve Delacroix gibi nesneleri resimde duyguyla var eden romantik sanatçılardan olan Goya, yaptığı çalışmalarda bir yandan savaşın vahşi boyutunu aktarırken bir yandan da beşeriyete dair eleştirel yaklaşımlarıyla zengin hayal dünyasını imgelerine yansıtmıştır.

Şekil 24

Francisco Goya, “DEV”, 1918, tuval üzerine yağlıboya.



(Goya. 1918)

Francisco Goya (1746-1828), resimlerinde kullandığı modellerini ve nesnelerini tüm değersizlikleri, çirkinlikleri ve aç gözlülükleriyle, hayal dünyasının derin imgeleriyle harmanlayarak ortaya çıkarmıştır. Goya, önceki dönemlerin geleneksel ifadelerinden uzaklaşarak kendine ait bir tarz oluşturmuştur. Resimlerinde ele aldığı konular çoğunlukla alışıldık biçimlerde değildir. Bu çalışmalarından bazıları Goya'nın döneminde tanık olduğu şiddet, acımasızlık ve baskıya karşı verdiği tepkinin simgesel bir yaklaşımıdır. Goya'nın en saplantısal düşlerinden birinin resmi olan “Dev”in boyutları ön plandaki küçük nesne ve figürlerle bütünleşerek ortaya çıkan manzarayla birlikte çok daha devasa olduğu vurgulanmıştır (Şekil 24). Bu haliyle nesne gerçeklikten uzak ve tamamen sanatçının hayal dünyasının ürünüdür. Nesneye yüklenen görev, burada romantizmin yüklediği duygu durumunun yanı sıra sanatçının çevresel faktörlere bağlı olarak içinde bulunduğu karamsarlığı izleyiciye net bir şekilde aktarmaktadır (Gombrich, 2011, ss. 487-488).

Şekil 25

J.M.W. Turner, Steam-Boat off a Harbour's Mouth in Snow Storm, 1842, Tuval üzerine yağlıboya.



(Turner, 1842)

“Üretken, dışavurumcu ve atmosferik doğa çalışmalarıyla Turner, romantik hareketin en önemli manzara ressamıydı” (Hodge, 2013, s. 59). Çalışmalarında, doğa ve doğa olaylarına yer veren Joseph Mallord William Turner (1775-1851), doğa karşısında ortaya yeni yeni çıkmaya başlayan yıkımları fırtına, çığ, sel gibi doğa olaylarıyla bağdaştırarak ele almıştır. “Manzaralarıyla tüm bunları aktarırken klasik dönemde kullanılan renk ve nesne ilişkisini yeni bir anlayışla ele almış, rengi nesneden kurtararak tuvalin tüm yüzeyine yaymıştır” (Harmanci, 2019, s. 2019). Kullandığı teknikle resimlerinde nesneler eriyik bir halde belirginliğini yitirmiş bir yapıdadır. Işık ve rengin ardında yok olan nesne, arka plana itilirken, kullanılan renkler ve fırça darbelerinin altında yatan duygu nesneyi tanımlamaktadır. Bu çalışmalarıyla Turner sonraki dönemlerde ortaya çıkacak olan empresyonizm akımının nesneye bakış açısını derinden etkilemiştir (Şekil 25).

Realizm.

XIX. yüzyılda ortaya çıkan Realizm sanat akımı, dönemindeki sanayi ve endüstriyel gelişmelerin beraberinde getirdiği toplumsal sınıfların ayrışmasına neden olmuştur. Bu durum dönemin sanatçıları duygusallıktan çok gerçeğin aktarılmasına yöneltmiştir. Sanatçılar

romantizmin duygusal havasından uzaklaşarak gerçekte var olanı olduğu gibi ortaya koymaya çalışmışlardır. Realizm sanatçıların ele aldığı çalışmalarda kullandıkları ışık, empresyonist bir tarzdaydı, realizm sanatçıları “resimlerini doğrudan doğruya doğa karşısında boyuyor, ancak galeri tonları ile çalıştıklarından izlenimcilerden ayrılıyorlardı” (Turani, 2011, s. 516).

Dönemin sanat çalışmalarında nesne, çalışan köylüler, manzara, grup halindeki figürler kısaca günlük hayattan sahnelerle birlikte gerçekte görüldüğü haliyle resmedilmiştir. Kullanılan temalar akademik sanatın içerisinde yer almış olan klasik anlayışlardan farklı olarak kullandıkları köylü- işçi sınıfı imgeleri yoksulluğun ağır gerçekleri, gerçek hayattan olduğu gibi aktarılmaktaydı. Güzellik yerine, kullanılan katıksız gerçekler ilk defa hiçbir süsleme olmadan resmin konusu olmuştur (Hodge, 2013, s. 73).

Şekil 26

Gustav Courbet, Günaydın Bay Courbet, (1819-1877), tuval üzerine yağlıboya.



(Courbet, 1819-1877)

Gustav Courbet (1819-1877), doğacı (natüralist) olarak adlandırabileceğimiz, Realizmin önemli temsilcilerindendir. Klasik dönemin ve Romantizmin gördüğünü değil de zihninde canlandırdığını resmetmesinden sonra klasizmin idealist tarzına karşı bir duruşla orta çıkan Realizmin öncüsüdür. Daha çok gündelik yaşamdan konular, manzaralar, natürmortlar yapmıştır. Geleneksel sanatın ne burjuvaziye memnun etmesine ne de hiyerarşinin en alt sınıfındaki insanların göz ardı edilmesine göz yummuştur. Akademiye karşı çıkan tavrıyla avangard bir sanatçı olmuştur. Sanatçı, “Günaydın Bay Courbet” çalışmasında ise kentlerin

artık yaşamak için uygun bir yer olmadığını düşünerek kendini doğada betimlemeyi tercih etmiştir (Şekil 26). Hiyerarşik bir göndermeye yer veren Courbet, kırdaki karşılaştığı patronunun ona şapka çıkarır şeklinde selam verdiğini betimleyerek anlatmıştır. Courbet yaşadığı çağın sorunlarıyla ilgilenmiş, bunları dile getirmiştir. Bu günlük yaşamın sıradanlığını sanata aktarmış ve bununla ilgili bir de “gerçekçilik manifestosu” yayınlamıştır. Bu manifesto doğrultusunda verdiği çalışmalarda görmekteyiz ki, insanlığın tüm halleri ve tüm renkleriyle ayırt etmeksizin, burjuvazinin hoşnutsuzluk olarak tanımlayabileceği sahneleri sergilemekten hiç çekinmeyişi, onu modernleşmenin ilk adımlarını atan bir sanatçı yapmıştır. Courbet’in kullandığı ışık ve renk kullanımı sonraki döneme yani empresyonizme ışık tutar niteliktedir.

Şekil 27

Gustave Courbet “Ressamın Atölyesi: Gerçek Bir Alegori”, 1855, tuval üzerine yağlıboya.



(Courbet, 1855)

Dönemin sanatının anlayış olarak klasikçilere ve romantik sanatçılara karşı, önde gelen sanatçısı Gustave Courbet, çalışmalarında gündelik yaşamı yücelten bir anlayış benimsemiştir. Resimlerde döneminin gerçekliğinin yansıtılması gerektiğine inanan Courbet, “gerçekçilik” olarak adlandırılan bu akıma öncülük etmiştir. Gündelik konuları ele alan sanatçı, sanatında günlük olguları yansıtmayı ve sanatı hayatın içinden görmeyi savunmuştur. Bunun için “Gerçekçilik Manifestosu”nda da hedefinin yaşayan sanat olduğunu açıkça belirtmiştir. Bu manifesto çerçevesinde geliştirdiği “Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori” (Şekil 27) çalışmasında “yaşayan sanat” kavramının açıklamasını izleyiciye aktarmıştır; Courbet, “Resmin tam merkezinde sanatçı olarak ben, sağ tarafımda sanatçı ve bohem arkadaşlarım, sol

tarafımda gündelik yaşamın öteki yüzü, insanlar, sefalet, zenginlik, yoksulluk, istismar edenler ve edilenler, bulunmakta” diyerek toplumun çeşitli karakterlerini yaşamın içinden koparıp resmine konuk etmiş, gündelik hayatın gerçekliğini tüm alegorikliğiyle aktarmıştır (Antmen, 2009, s. 12-13).

Realizmde nesne günlük hayatın bağlamından kopmadan verilerek, sıradan hayatlarla bağlantılı olarak gerçekçi bir üslupta verilmiştir. Bu gerçekçi üslup barındırdığı içeriğin gerçekliğiyle bağlantılıdır. Bu gerçeklik o günün toplumsal olaylarının ve vurgulanmak istenen alt sınıf olarak görülen insanların, yaşamın gerçeği olduğunu vurgulamaktadır. Nesne, sembolik bir anlamın değil, gerçek hayattaki varoluşunun bire bir temsili durumundadır.

Şekil 28

Jean-François Millet. Başak Toplayan Köylüler, 1857, tuval üzerine yağlıboya.



(Millet, 1857)

Dönemin en önemli ressamlarından Jean-François Millet (1814-1875), köy, toprak ve kırsal yaşantıları ele aldığı çalışmalarında gerçekçiliği ön planda tutmuştur. “Başak Toplayan Köylüler” (Şekil 28) çalışmasında akademik anlayıştan farklı olarak köylü kadınlara, bulundukları ortamın doğallığıyla yer vermiştir. Bu resimde nesne doğallıkla ve gerçekçilikle aktarılacak istenen konunun kendisi durumundadır. Nesneye romantizmle yüklenen duygusallık, yerini realizm ve barbizon ekolünün başlamasıyla nesnenin ta kendisi olma durumuna bırakmıştır.

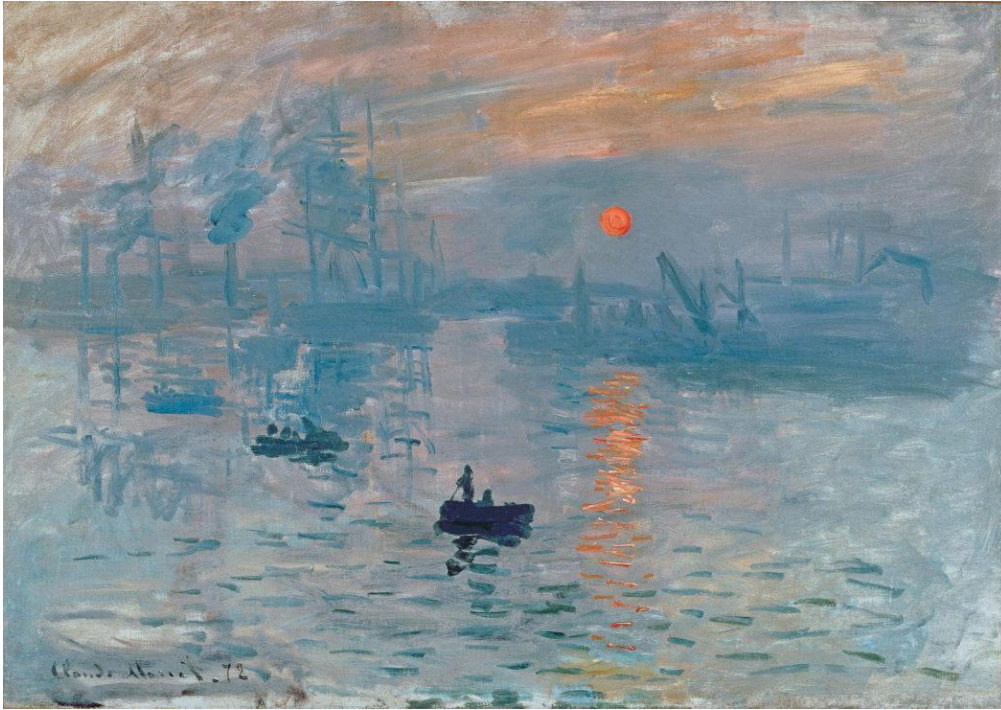
Empresyonizm.

Empresyonizmde, realizm ve romantizmden farklı olarak gündelik hayatın içinden, ışık ve rengi ön planda tutarak, belirgin fırça darbeleriyle geleneksel tavırdan tamamen kopmuş bir biçimde resimler yapılmıştır. Empresyonistler perspektif, kompozisyon oluşturma, keskin ışık-gölge gibi kuralları reddetmişlerdir. Detaylara girmeden, açık havada, ışığın değişimlerini izleyerek rengin ışık ile nasıl değiştiğini ve gün içerisinde ışığın nesneler üzerindeki etkilerini ve hızını incelemişlerdir. Doğaya olan hayranlıklarının içlerinde oluşturduğu izlenimi tuvale aktarmışlardır.

Empresyonizm diğer adı ile izlenimcilik, doğadaki unsurların kişinin içinde oluşturduğu duygusal etkileri yansıtmayı hedefler. Başka bir deyişle izlenimci sanatçılara göre, kişi gördüklerini doğrudan doğruya değil, gördüğü objenin kendi içinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri ele alarak resme yansıtmalıdır. Nesnellik ve gerçekçilik ikinci planda, öznellik ve kişisel yorumlar ve sanatçının hayal dünyası ön plana çıkmalıdır (Arıcan, 2021).

Şekil 29

Claude Monet, “İzlenim: Gün Doğumu”, 1872, tuval üzerine yağlıboya.



(Monet, 1872)

Empresyonizmin isimlendirilmesinde ve bu akıma ait özelliklerin belirtilmesinde öne çıkan “Gün Doğumu” (izlenim) (Şekil 29) çalışmasında izlenimciliğin tüm özelliklerini bir arada bulabiliriz. “Gün Doğumu” adlı eserde;

...eski resmin geometrik formel perspektif’i yoktur. Yani ne geometrik ve nede objektif bir perspektif’ten burada söz açılmaz. Resimde, her yer, her yerden düz bir yüzey

içinde kavranıyor; hiçbir derinlik algısı, resmin üçüncü boyutu olarak işe karışmıyor. Her şey birbiri içinde akıyor ne yan yana oluşun konturları ne de arka arkaya oluşun mekânsal uzaklıkları, onları birbirinden ayırmıyor. Böylece resim, bütün mekân değerlerinden uzak bir yüzey resmi olarak, sadece renk ve ışık impression'larının belirlediği bir resim olarak ortaya çıkıyor (Tunalı, 2011, s. 45).

Şekil 30

Claude Monet, Water Lilies, 1906, tuval üzerine yağlı boya.



(Monet, 1906)

İzlenimciliğin öncülerinden olan bu yaklaşımın ilkelerini tüm sanat hayatı boyunca sürdürmüştür. Ele aldığı çalışmalarda, özellikle nesnelerin gün içerisindeki farklı zamanlarda, ışığın ve renklerin nesnelerden yansımalarını gözlemleyerek tuvaline aktarmıştır. Çalışmalarındaki ışık ve rengin uyumu, nesneden ziyade öne çıkan unsur olmuştur. Bu durumda ışık ve rengin hareketi nesneleri bir sis perdesinin ardında bırakmıştır.

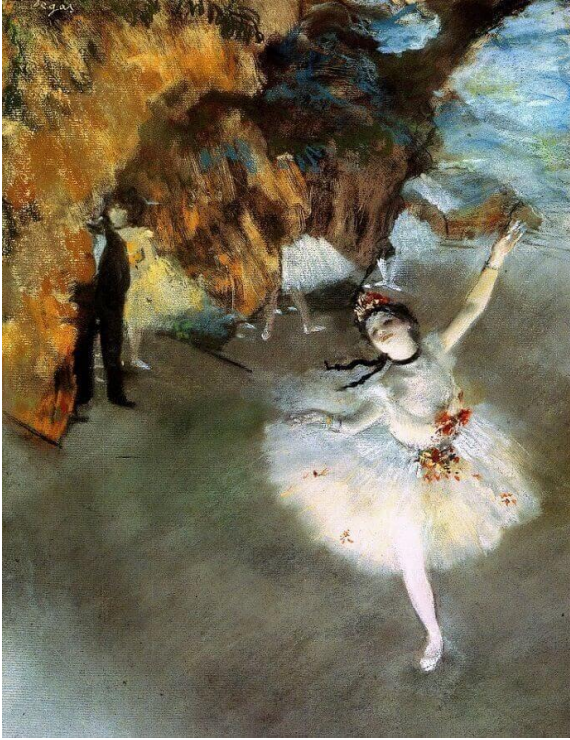
Cloude Monet (1840-1926), saman balyalarını konu aldığı resimlerinin yanı sıra özellikle son dönemlerinde kurduğu nilüfer bahçesindeki çalışmalarıyla ünlenmiştir (Şekil 30). Bu çalışmalarında, “Monet, bulutlu ancak aydınlık gökyüzünün suya yansımalarını yakalar; olağanüstü derecede serbest ve çapraz fırça darbeleriyle açık-koyu renklerden ibaret solgun ve koyu bir örtü oluşturur. Ufuk çizgisini ve gökyüzünü resme dahil etmeyen Monet, gökyüzünden kopmuş, belirsiz bir mekân yaratır” (Farthing, 2014, s. 327) bu belirsiz mekan içerisindeki nesneler, ışık ile birlikte yayılan yansımalarla (eriyik bir halde) bir bütün olarak

ortaya çıkmaktadır. Resim objelerin kopyalanmasından ziyade ışık-renk titreşimlerinin resmi olma durumuna evrilmiştir.

Empresyonizme anlık fotoğraf kareleri izlenimi oluşturan sahnelerle yaklaşmış olan Edgar Degas (1834-1917), izlenimcilik adı altında resimler üretirken, fotoğraf makinesinin anı dondurma özelliğinden etkilenmiş ve yaptığı çalışmalarda bir fotoğraf makinesiyle yakalanmış gibi anlık görüntüleri resimlerinde işlemiştir. İzlenimcilerin aksine doğayı değil de mekân izlenimi yaratmayı tercih etmiştir. Figürler ve nesneler üzerinde fazlaca durmuş, onlar üzerindeki ışığın değişimlerini dikkatlice incelemiştir. Degas'ın resimlerinde ne çerçeve vardır ne de resmin bir merkezi, ortak bakış açısı sunmayan ve konusu özel bir tema içermeyen çalışmalar vardır. Degas, resimlerinde nesneyi kurgulayarak “enstantane”nin yani geçici imgelerin oluşturduğu gerçek izlenimini resimlerinde yapılandırarak yeni bir resim tarzı oluşturmuştur (Şekil 31).

Şekil 31

Edgar Degas, balerin, 1878, tuval üzerine yağlı boya.



(Degas, 1878)

Post Empresyonizm.

Post empresyonizm döneminin sanatçılarından olan Paul Cezanne (1839-1906), her ne kadar empresyonist olsa da empresyonizmin sanatsal bakış açısını ve renk- fırça kullanımını benimsemekte güçlük çekmiştir. Hacimselliği ve derinliği ustaca kullanarak resimde farklı bir

denge oluşturmuştur. Yatay ve dikey olarak vurduğu fırça darbeleri, derinliğin yanı sıra doğal bir uyum hissi yaratmıştır. “Cezanne, görüş alanındaki düşey eksenleri uzatarak yatay eksenı vurgulamak suretiyle manzaralar konusunda geleneksel yaklaşımdan radikal bir kopuş gerçekleştirmiştir” (Thompson, 2014, s. 92). İzlenimciliğin, renk kullanımı ve pastel tonlarının ışıkla harmanlanmasıyla tatmin olmayan Cezanne, canlı ve parlak renkler kullanarak ışığın etkisini izlenimcilerden farklı bir boyuta taşımuştur. Cezanne, geometriyle bağdaştırarak gördüğü doğayı resmederken nesneleri boya katmanlarıyla detaylı bir şekilde çizmesine de fırçayla oluşturduğu renk alanlarıyla nesnenin konumunu ve niteliğini açıkça belirlemiştir.

şekil 32

Paul Cezanne, La Montagne Sainte-Victoire, 1904, tuval üzerine yağlı boya.



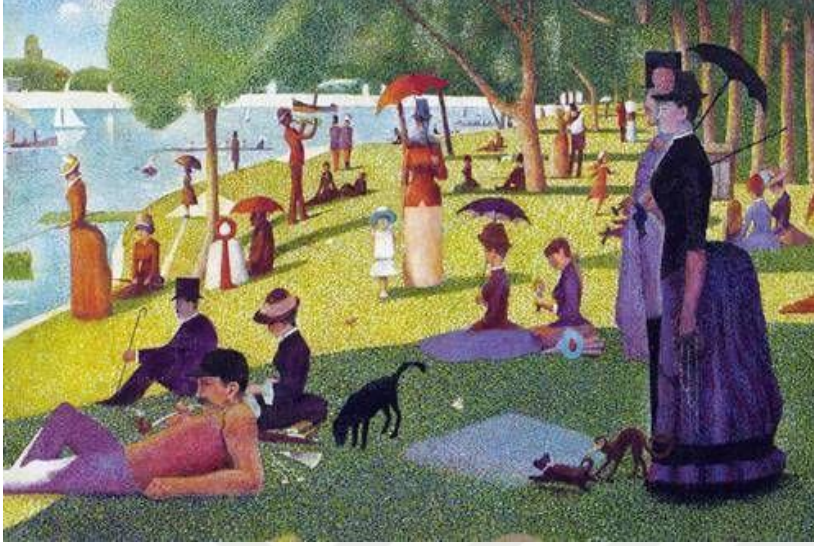
(Cezanne, 1904)

Empresyonizmin oluşturduğu yaklaşımdan farklı olarak Cezanne'ın ortaya koyduğu değişim, resimlerinde daha çok geometrik formlarla bölünmüş parçalar halinde görünmektedir. Bu yaklaşım içerisinde oluşturduğu ve devam ettiği çalışmaları arasında yer alan “Sainte Victoire Dağı'nı” (şekil 32)  eşitli açılardan birçok kez ele almıştır. Dağa olan yaklaşımında Cezanne, empresyonistler gibi anlık izlenimi uyandırsa da nesneyi k p, silindir ve koni bağlamında düşünerek geometrik şekillere indirgeme yolunu seçmiş ve Empresyonizmdeki ışıkla nesnenin eritilme durumunu değiştirmiştir. Nesne algısı, formları iyi yansıtmak ve derinlik hissini iyi verebilmek konusunda boyayı ustaca kullanan, “Cezanne'ın, nesnelerin formunu eksiksiz olarak verdiği gerçeği aslında önemli değildir, fakat önemli olan tek tek

cisimlerin kimliğini yansıtmak isteği ve bunda başarılı olduğu, aynı zamanda onları yaratıcı gücüne göre düzenlediğidir” (Eroğlu, 2015, s. 73).

Şekil 33

Georges Seurat, Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü, 1884-1886, tuval üstüne yağlı boya.



(Seurat, 1884-86)

İzlenimciliğin geç dönemlerine doğru deneysel yeniliklerle adı anılan Georges Seurat (1859-1891), renk kuramıyla ilgilenmiş, izlenimcilerin bilimsel olmasa da sezgilerine dayanan optik keşifler yapmıştır. Nesneleri optik renk alanlarına parçalayarak denemeler yapmış, Noktacılık (puantilizm) ve bölmecilik (divizyonizm) adı altında eserler üretmiştir. “Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü” (Şekil 33) adlı çalışmasında, küçük renk noktaları halinde resmin tüm yüzeyini kaplayan fırça izlerinin, uzaktan bakıldığında optik yanılsamayla birlikte bir bütün oluşturduğu görünmektedir. Seurat, nesneleri kullandığı divizyonist ve puantilist teknikle parçalamış olsa da çalışmasında renklerin konumunu ustaca kullanarak nesne bütünlüğünü ve resimde uyumu sağlamıştır. Uzaktan bakıldığında bir bütün ve tutarlı bir çalışmadır ama yakına gelindiğinde nesnelerin yüzey parçalanması açık bir şekilde ortaya çıkar ve aslında resmin küçük “noktalar”dan ibaret olduğu görünmektedir. Figürler ve nesneler aydınlık ve hacimli resmedilmiştir, bu durum yüzey bölünmesine rağmen resmin bütünlüğü bozulmadan ustaca işlenmiştir (Thompson, 2014, s. 50).

Dışavurumculuk.

XX. yüzyılın başlarında Almanya’da ortaya çıkan dışavurumculuk, empresyonizmin doğalcı yaklaşımından ve akademik sanattan bir kopuş olarak ortaya çıkmıştır. Doğayı ve gerçekçiliği bir kenara bırakıp, yansıtmak istedikleri ruhsal durumu eserlerinde ifade etmişlerdir. İnsanın iç dünyasının açığa vurulmasını önemseyen Alman Dışavurumcular, insani duyguları kullanarak biçimleri ve nesneleri bu ifadesel dışa vurumla aktarmışlardır. Ekspresyonistler, bu ifadesel yansıtmayı renkler ve biçimlerde yeni arayışlara girerek güçlendirmişlerdir.

Ekspresyonizm, savaşın etkisiyle dönemin psikolojik durumuna bağlı olarak şekillenmiştir. Oluşturulan çalışmalarda dönemle birlikte endişe ve bıkkınlık gibi duyguların dışa vurumu vardır. Ekspresyonizmde içe yönelim ve her şeyi ruhla belirtme isteğinin sonucu olarak çalışmalarda renk, figür, nesne, mekân, yüzeysellik ve fırçayı kullanım biçimlerinde çeşitlilik ve farklılıklar görülmektedir. Ekspresyonizmin en belirgin özelliklerini taşıyan ve ekspresyonizmin öncü sanatçılarından başlatmış olduğu Die Brücke hareketi, 1905’te adından da anlaşılacağı üzere eski sanatla yeni sanatı birleştiren bir ‘köprü’ olmayı amaç edinmiş bir harekettir. Dönemin sanatçılarından Karl Schmidt Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel ve Fritz Bleyl, içlerindeki duyguyu ifade etme noktasında kendilerine özgü, samimi bir tavır benimsemişlerdir. Canlı renkleri doğallıktan uzak, dağınık fırça darbeleriyle, nesneleri yüzeyde tanımlama çabası içerisinde kullanmışlardır. Çoğunlukla nesnelerin temsillerini gördüğümüz figüratif tarzda çalışmalar yapmışlardır. 1911-1916 arasında Münih’te gerçekçi ve nesnel temsilin ötesine geçen bir hareket olarak Franz Marc ve Wassily Kandinsky tarafından oluşturulan Der Blue Reiter hareketi ise, tamamıyla soyut ve non figüratif eserlerin üretildiği, nesnelerin temsil durumunda artık resimde var olmadığını yansıtan bir harekettir. Ardından soyut dışavurumculuğu getiren Der Blue Reiter’da nesne, doğaya indirgenmiş salt var oluştaki geometriden bile yoksunluğuyla resimde artık yer almamaya başlamıştır (Fleming & Honour, 2016, s. 776-778).

Şekil 34

Ernst Ludwig Kirchner, Sigara İçen Erna, 1915, tuval üzerine yağlıboya.



(Kirchner, 1915)

Alışılmış ve bilgi içeren anlatımlardan uzak, betimleyici olmayan çalışmalarıyla Ekspresyonist ressamlar her tema üzerinden kendi tutumlarını ortaya koymaktadırlar. Die Brücke hareketinin Alman Dışavurumcu ressamlarından olan Ernst Ludwig Kirchner (1880-1932), çalışmalarında güçlü bir ifadesel anlatım hakimdir. Ressamın ‘Sigara İçen Erna’ında (Şekil 34), kullandığı renkler, dışavurumcu tarzda uyguladığı fırça darbeleri ve keskin hatlı biçimleriyle ekspresyonizmin akılda uyandırdığı, figürün ve mekânın gerçekçi ama bir o kadar da varlığından şüphe ettirdiği ikilem mevcuttur. Sanatçı gerçek olanı resmetmişse de inandırıcılığının sorgulandığı, anlatılmak istenen ifadesel durumun bir getirisi olarak resmin izleyiciye değişerek yansması, inandırıcılığı sarsar niteliktedir. Resimdeki kişinin kimliğinin ortadan kaldırılması da sanatçının kişisel yorumunun resimle özdeşleştiğinin kanıtı olabilmektedir (Lynton, 2015, s. 43).

Şekil 35

Oskar kokoschka, 1913-1914, Eroslu ve Tavşanlı Ölü Doğa, tuval üzerine yağlıboya



(Kokoschka, 1913-1914)

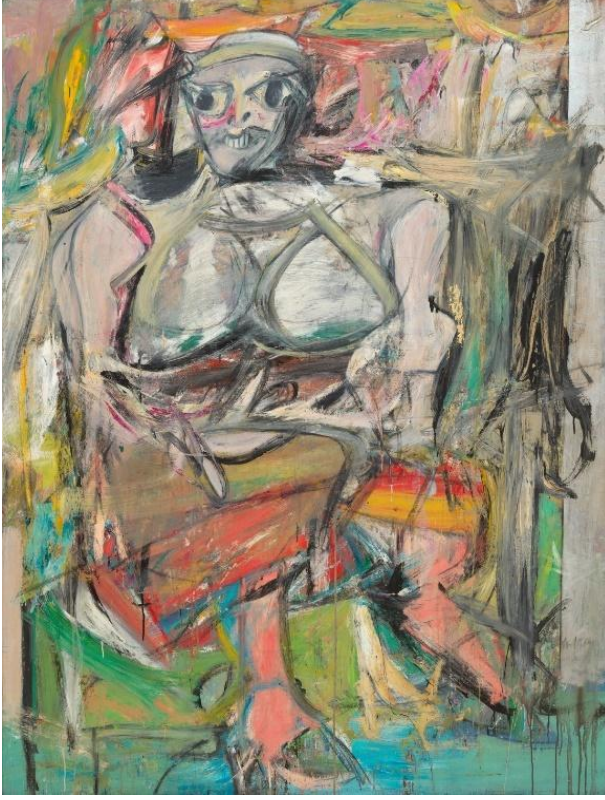
Dışavurumculuğun önemli sanatçılarından bir diğeri Oskar Kokoschka (1886-1980), yapıtlarında hem gerçeküstücü hem de dışavurumcu bir dil mevcuttur. Edindiği konular hayal ürünü nesnelerden (genellikle şiddet içeren ifadesel tavır mevcuttur) veya doğadan aldığı tasvirlerin anlaşılması güç betimlemelerinden oluşmaktadır. Bu çalışmasında sembolik anlatımlar mevcuttur (Şekil 35). Resimde anlatılmak istenen konuyla ilgili hiçbir bilgi bulunmamakla beraber içinde bulunduğu buhranı kullandığı nesneler üzerinden aktarmıştır. Resimde var olan hayvanlar-nesneler, kullandığı karamsar renkler ve kesintili, titreşimli, şiddeti çağrıştıran fırça vuruşlarıyla, ifade etmek istediği duyguların birer temsili halindedir. İç dünyasının dramatik sahnelerle dolu olduğunu izleyiciye çok net bir şekilde aktaran Kokoschka, nesneleri, özenle seçtiği renkler ve kendine özgü fırça vuruş tarzıyla resimlerinde var ederek, sembolik ifadelerini yansıtmak için araç olarak kullanmıştır (Thompson, 2014, s. 138).

Krichner, Kokoschka, Emil Nolde gibi dışavurumcu ressamların çalışmalarında nesnelerin kullanım şekli, izleyicinin gördüğü veya göremediği, sembolik veya alegorik tarzda ifadesel gücün tanımıdır. Sanatçıların iç dünyalarının yansımalarını gördüğümüz bu çalışmalarda, rengin ve fırça kullanımının nesne üzerindeki etkisiyle nesnenin gerçeğe uygunluğu sorgulanmaz hale gelmiştir. Önemli olan sanatçının anlatmak istediği ifadesel duygu durumudur. Nesneler üzerinden aktarılmak istenen duygu durumunun, Ekspresyonizmde genellikle sembolik atıflarla sağlandığı görülmektedir. Belli bir tema bulunmayan ve içsellik

önermesinde bulunan ekspresif resimlerde içgüdülerin ve iç dürtülerin etkisinde bir havayla nesneler kendi bağlamından koparılmadan üzerlerine yüklenen duygu ve fikirle var olmuşlardır.

Şekil 36

Willem De Kooning, 1950-1952, Kadın I, tuval üzerine yağlıboya.



(Kooning, 1950-1952)

Dışavurumculuk, soyut dışavurumculuk olarak değişime uğradıktan sonra sanatçılar, duygu ve düşüncelerin ifadesinde yeniden figüratif betimlemelere yönelmiştir. 1950 ve sonrasında teknolojinin gelişimiyle tuval resminin yaygınlığı azalmış olsa da bu yeni dışavurumculukta tuval resimleriyle ön plana çıkan Willem De Kooning (1904-1997) “Kadın” (Şekil 36) çalışmalarıyla bilinmektedir. Altı resimden oluşan ve performatif bir izlenim uyandıran bu kadın figürleri, üst üste boyalar ekleyerek oluşturulmuştur. Bu dizi çalışmasında hem geleneğe dönüş hem de ona karşı çıkış yolunu izlemiştir. İtici gülümsemesiyle ve korkutucu bakışıyla geçmişten günümüze sanatta gördüğümüz birçok kadın prototipinin birleşimini çağırıştırır. Kadın figürünün gülüşü kolaj mantığında bir yaklaşım gibi görünmektedir. Uyumsuz renklerde boya katmanlarıyla nesneyi-figürü yüzeyde gerçeklik kaygısı olmadan parçalayan De Kooning, derinliği hissettirmeyi amaçlamamış ve nesneyi iç dünyasının dışa aktarımında bir araç olarak kullanmıştır (Hodge, 2013, s. 194).

Kübizm.

Cezanne'ın "Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli" (Antmen, 2009, s. 28) görüşü sanatta bir kırılma noktası oluşturmuştur. Cezanne'ın bu sözü kübizmin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.

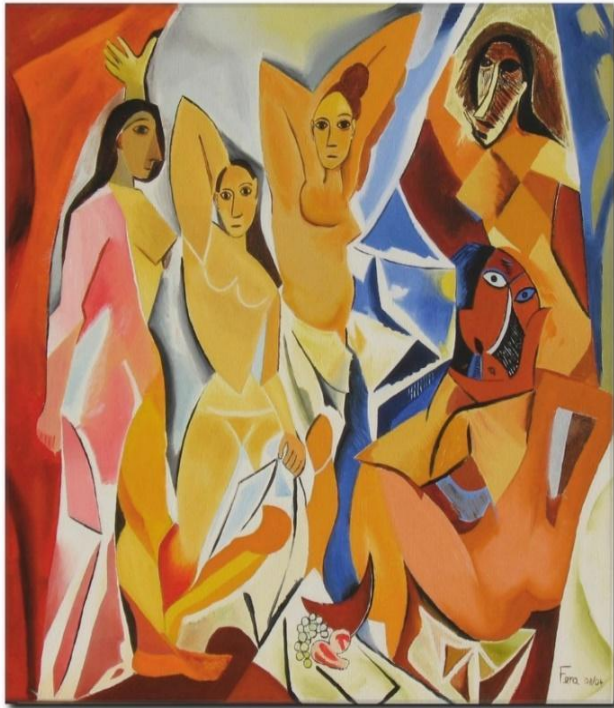
Kübizmin ilk örneğini oluşturan Pablo Picasso'nun (1881-1973) "Avignonlu Kızlar" çalışmasında kullandığı nesnelerin temel şekillerini geometrik parçalara ayırması ve bu parçaları çoklu bakış açısıyla görüp yüzeye aktarması 20. Yüzyıl resim sanatı için devrimsel bir çıkıştı.

"Avignonlu Kızlar"ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesneleri iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır. Resimde açıkça görülebileceği gibi oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden hem profilden görünmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilmek olanağı vermektedir (Antmen, 2009, s. 47).

Klasik dönemin empresyonizmle birlikte kırılan nesneye bakışı, Kübizm ile bir başka boyuta evrilmiştir. Klasik anlamda anın dondurulması, çoklu bakış açısıyla anların bir kareye sıkıştırılmasını beraberinde getirmiştir. Klasik perspektif anlayışının yıkılması ve doğanın geometrik formlara indirgenmesiyle sanatta yeni bir dönem başlatmıştır.

Şekil 37

Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya



(Picasso, 1907)

Picasso, “Avignonlu Kızlar” (Şekil 37) ile başlayan kübist çalışmalarında tuvalin iki boyutluluğunu ön plana çıkarmış, nesneleri ve figürleri farklı açılardan çizerek mekân algısını bozmuştur. Bu çok yönlü mekân algısı içerisinde nesnenin olabilecek tüm yönleriyle parçalarını bize göstermiştir. Yaptığı bu çalışmayla Picasso biçimin bütünlüğünü ortadan kaldırmıştır (Hodge, 2013, s. 104). Resmin alt kısmında yer alan meyvelerde de görüldüğü gibi, klasik dönemde ele alınmış olan natüromortların gerçek nesnelere yaklaşımından farklı olarak, burada kullanılan nesnelerde sanatçının temsil algısı, farklı açılardan ve çok bakışlılığın bir getirisiyle gerçek nesne görüntüsünün aşıldığını göstermektedir.

Picasso, resmindeki her bir figürün tek başına birer heykel gibi düşünülebileceğini söylerken izleyicinin optik olarak tek yüzeyde -yani resim yüzeyinin kendisinde- algıladığı nesneleri ve figürleri üç boyutlulukları içinde kavramış ve yansıtmış; izleyicinin önünde açılan bir pencere varmış gibi kurgulanan geleneksel resimlerdeki perspektif derinliğini dışlamıştır. Resim artık izleyicinin önünde açılan bir pencere değil, adeta optik olarak dokunulabilecek yassı bir yüzeydir; resmin gerçeği, gerçekçi temsilin ötesine geçmiştir (Antmen, 2009, s. 47).

Şekil 38

Georges Braque, Gitarlı Kadın, 1913, tuval üzerine yağlıboya.



(Braque, 1913)

Kübizm, nesneleri farklı açılardan gösterirken zamanla nesneler üzerindeki parçalanmalar artarak tanınmaz bir noktaya ulaşmıştır. “1908-1912 yıllarına rastlayan ve ‘Analitik Kübizm’ olarak adlandırılan dönemde Cezanne’ın adım attığı yoldan ilerleyen Picasso ve Georges Braque (1882-1963), nesneleri adeta optik bir parçalanmaya tabi tutarak radikal bir

görsel tavır sergilemişlerdir” (Antmen, 2009, s. 48). Braque’ın 1913 tarihinde yaptığı “Gitarlı Kadın” (Şekil 38) çalışmasında da görüldüğü gibi eserin ismi olmadan çalışmada nesnenin okunamayacak şekilde çok parçaya bölündüğü görülmektedir. Bu durum taklitten öte bir soyutlama olarak da algılanabilir.

İlerleyen dönemlerde Braque ve Picasso'nun resimlerinde şablon harfler kullanmaya başlaması ve resimsel dokuyu zenginleştirmek için boyaya kum, talaş gibi malzemeler katılmasıyla, “Sentetik Kübizm” olarak adlandırılan yeni bir evreye geçilmiştir. 1912-1914 arasına tarihlenen bu sürecin en önemli yeniliği, Picasso ve Braque'ın kullanmaya başladığı kolaj tekniğidir. Picasso, 1912 yılından itibaren gerçekleştirdiği resimlerine baskılı kumaşlar ve kağıtlar yapıştırmaya başlamış; ayrıca atık malzemeler kullanarak kolaj tekniğini üçüncü boyuta da taşımış, dolayısıyla asamblaj tekniğinin ilk örneklerini vermiştir (Şekil 39). Bu dönemde nesneden uzaklaşılmasına yeni bir boyut getirilmiş, yeniden nesneyi ön plana çıkarmak için gerçek nesne parçaları doğrudan tuval yüzeyine yapıştırılmıştır. Braque; “Ben, bir nesnenin, kendiyle ilgili fonksiyonunu yitirtmeyi denedim. Nesnenin kullanılma sınırı bir son bulup da artık çöp tenekesine atılmak gerekeceği zaman onu resmime alırım. Ancak o zaman eşya bir sanat ögesi olur ve evrensel bir kaliteye ulaşır” (Turani, 2011, s. 586) sözleriyle de nesneye yaklaşımını ifade etmiştir.

Şekil 39

Pablo Picasso, Gitar, 1912, Kolaj.



(Picasso, 1912)

Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" ile başlattığı ve nesneyi tek bir bakış açısından çıkararak oluşturduğu çoklu bakış açılarının aynı anda algılanması durumu, Braque'in da aynı dönemde, aynı mantıkla ürettiği geometri temelli ilkel figürleriyle başlayan Kübizm Dönemi, geleneksel dönemlerin perspektif anlayışını kırmıştır. Resmi düz yüzey olarak ele almışlar ve nesneye kavramsal bir anlam yüklemişlerdir. Kübizmde nesneler, farklı açılardan geometrik parçalara ayrılarak birkaç farklı bakış açısıyla ele alınmıştır. Nesneye kavram boyutunda yaklaşan ve eş zamanlı olarak farklı açıları resme aktaran Kübizm, Cezanne'ın formları daha belirgin bir biçimde aktardığı dönemin ardından geometrik formları küçültüp nesnenin algılanmasının zor olduğu Analitik kübizm adı verilen bir aşamaya girilerek, bu aşamada nesneler seçilemeyecek kadar küçülmüş ve kristalize olmuş geometrik parçalardan oluşmuştur. Bunun sonucunda nesneler geri planda kalmıştır. Kübizmde nesneler resim yüzeyinde kullanılmaya başlanmış ve nesnenin doğrudan sanat nesnesi olmasının önü ilk burada açılmıştır. Günlük hayatta kullanılan malzemelerin sanatta yer bulması, sanat nesnesi olarak sanatın ilerleyen dönemlerinde dada ve pop sanata hatta daha sonralarına kadar uzanmasını sağlamıştır.

Dada.

Dada, birinci dünya savaşının etkisi altında şekillenen sanat ortamında savaşın getirdiği olumsuzluklara karşı oluşturulmuş, sürrealizmin kurucuları tarafından başlatılan bir harekettir. Birinci Dünya Savaşı'nda yaşanan katliam ve dehşet karşısında insanların buna sebep olan savaş yanlılarına karşı verdikleri tepkidir. Dönemin Avrupa ülkelerinde meydana gelen karışıklık, vahşet ve bu etkiler sonucunda ortaya çıkan huzursuzluk sanat ortamına da yansımıştır. Bu huzursuzluk ortamında buna sebep olan düzene karşı bir tepki olarak "Dada Hareketi" ortaya çıkmıştır. Anti-sanat hareketi olarak İsviçre'de ortaya çıkan bu yaklaşım sanatın geleneksel değerlerini ve çoğunlukla da geçmişin idealize edilmiş yaklaşımlarını yok etmek istemiştir. Bu çalışmalarla savaşın anlamsızlığını vurgulamaya çalışan sanatçılar bilinçli olarak tüm sanat yaklaşımlarını reddetmişlerdir (Hodge, 2013, s. 116).

Dada sanat yaklaşımı, dünya savaşında tarafsız olarak bulunan ve bununla bağlantılı olarak sanatçıların kendilerini ifade edebilecekleri özgür bir ortam olarak İsviçre'nin Zürih kentinde ortaya çıkmıştır. Hugo Ball'ın öncülüğünde oluşturulan sergiler, performanslar, konserler, şiir okumaları gibi çeşitli sanatsal aktivitelerin gerçekleştirildiği Cabaret Voltaire'de hızlı bir büyüme ile şekillenen dada hareketi, Tristan Tzara'nın da aralarında bulunduğu dada manifestolarıyla şekillenerek dönemin sanatsal yaklaşımı oluşturmuşlardır. Burada bir araya gelen sanatçılar bu dünya savaşının manasızlığı ve bunu sonucu olarak yıkımı getiren

tarafllılığına karşı çıktıkları bir tepki ortaya koymuşlardır. Sanat anlayışı içerisinde dada sıfır noktası ve sanattaki yeni yaklaşımını savunarak mantığı yok saymayı amaçlamışlardır. Dadayı bir özgürlük arayışı olarak gören dönemin sanatçıları, bu yaklaşımlarla oluşturdukları eserleri kısaca yaşamın kendisi olarak görmektedirler. Ftrizmi ve kbizmi biçimsel üretimden ibaret olarak gören dada yaklaşımı, kurulu düzeni yıkararak sorgulanmaksızın kabul edilmiş alışılmış kurulu düzen değerlerini yok saymış ve doğalamayla birlikte rastlantısallığı benimsemişlerdir (Antmen, 2009, s. 121-123) (şekil 40). Dada sanatçıları, çalışmalarında ortaya koydukları düşünceyi belirtmek için nesneler üzerinden yeni bir yaklaşım benimsemişlerdir. Bu yaklaşımda Dada:

Nesneleri alır ve onları gsterilenlerine ulaşılamayan gösterenler olarak kullanır. Tümüyle dille iş yapar ama dili iletişim işlevinden arındırır. İzleyiciyi kendisiyle baş başa bırakır, karşısındaki nesneden ne anlaması gerektiği konusunda yol göstermez. Onu çökertilmiş bir anlam dünyası içinde kalmaya zorlar, tutarsızlık ve elişiklik ile bir anlama tutunmasının önüne geçer. Mantığı bertaraf eder, kategorileri geçersiz kılar. Kültürü inşa eden kodları ortadan kaldırmamanın bir yoludur çünkü bu (Göksel, 2016, s. 5).

şekil 40

Hans Arp, Untitle, 1916-1917, tuval üzerine yağlıboya.



(Hans Arp, 1916-17)

Sanatçılar kübizmle birlikte kullanılmaya başlanan atık malzemelerle, yeni bir özgür ifade biçimi geliştirmiş, klasik anlamda üretilen sanata tamamen sırt çevirmişlerdir. Bu anti sanat yaklaşımı her ne kadar kendi döneminde “sanat eseri” olarak görülüyor olsa da devam eden süreçte, sanatçının kullandığı nesne çeşitliliği artmıştır. Ayrıca, kullanılan nesneler, klasik sanat anlayışı içerisinde yer alan temsili nesne konumundan uzaklaşarak doğrudan doğadaki veya yapay olarak üretilmiş bir nesnenin kullanımına dönüşmüştür. Ortaya çıkan bu yeni nesne anlayışı “hazır nesne” (ready-made) olarak adlandırılmış olup, kullanılan nesneleri gerçek anlamlarından uzaklaştırıp yeni bir ifade oluşturmak amacıyla sanat eseri haline getirmeyi amaçlamışlardır. Nesnenin kullanımına dair ortaya çıkan bu çeşitlilik ve bunun sonucu olarak kullanılan “anti-sanat” söylemi ilk kez Marcel Duchamp (1887-1968) tarafından ortaya atılmıştır.

Duchamp'ın hazır-nesneleri, bir bakıma Kübist kolajın bıraktığı yerden devam etmektedir ama, Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine entegre etmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkaran bu tavır, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlar... (Antmen, 2009, s. 125).

Duchamp'ın nesne düşüncesi, Kübizm ardından şekillenen Fütürizm yaklaşımı ile ürettiği “Bakireden Geline Geçiş” tablosu ve ardından yaptığı “Hızlı Çıplaklar Tarafından Kuşatılmış Kral ve Kraliçe” eserlerinde, “...bu tuvalerde, insan formu tamamıyla ortadan kaybolur. Yerini ise soyut formlar değil de insan varlığının çılgın mekanizmalara dönüşümü alır. Nesne en basit öğelerine indirgenir. Hacim çizgiye çizgi bir noktalar dizisine. Resim, simgesel bir haritaya, nesne de düşünceye dönüşür” (Paz, 2017, s. 28). Bu düşünce, Duchamp'ın hazır nesneye olan yaklaşımı, onun modern anlamda kullanılan yapıt kavramını reddetmesi ile şekillenmiştir. Bu durumun sonucu olarak ele aldığı nesne, tuval yüzeyinden tamamen kurtulmuş ve ortaya koyduğu bu yeni hazır nesnenin kendi varlığı ile kabul edilmesi gerektiğini öne sürmüştür (Şekil 41). Duchamp'ın nesnesi, nesnenin rastgele seçilmiş olması ve anonimliğiyle ‘sanat yapıtını’ reddeden, karşı çıkma düşüncesiyle beslenen bir fikrin sonucudur. Octavio Paz (2017), Duchamp'ın Hazır nesne çalışmaları için;

...güzellik ve çirkinliğin ötesindeler; onlar birer sanat yapıtı değil, yapıtların yanına eklenen birer soru işareti ya da olumsuzluk işaretidir. Hazır-yapıt yeni bir değer katmaz: Bizim değerli bulduklarımızı alaya alır. Aktif bir eleştiridir. Sıfatlardan oluşan kaidesi üzerinde oturan sanat yapıtına atılan bir tekmedir... Hazır-yapıt, zevk kavramına karşı bir eleştiri ortaya koyar... sanat yapıtına karşı bir saldırı mahiyetindedir (s. 28) demiştir.

Şekil 41

Marcel Duchamp- Çeşme, 1917, hazır nesne.



(Duchamp, 1917)

Duchamp'ın hayattaki bağlamından kopardığı en ünlü hazır nesnelerinden biri olan pisuar, endüstriyel bir seri üretim malzemesidir. Duchamp'ın da tam istediği gibi beğenilme arzusunu hiçe saymak için kullandığı bu nesne, müze ve galerilerde görmenin beklenilmeyeceği türden şaşırtıcı etkisiyle, bulunduğu dönemden başlayıp günümüze kadar çok önemli bir yer edinmiştir.

Duchamp'ın kullandığı bu nesneyi, kendi elleriyle yapması veya yapmaması yerine onu seçmiş olması önemlidir. Yeni bir bakış açısıyla kullanım amacının dışında yerleştirilen bir seri üretim nesnesi olan pisuar, bir düşünce yaratma eylemidir. Duchamp bu noktada sanatı ve sanat yapıtını tamamen ortadan kaldırmayı değil bunun yerine kabul edilegelmiş olan klasik sanat anlayışını kırarak zihnin sınırlarını genişletmeyi ve düşünceyi yüceltmeyi amaçlamıştır (Erenus, 2014, s. 86).

Şekil 42

Raoul Hausmann, Mekanik kafa, 1920, Hazır nesne.



(Hausmann, 1920)

Dada başkaldırısının diğer bir sanatçısı olan Raoul Hausmann'ın (1886-1971) hazır nesne çalışmalarından biri olan "Mekanik Kafa" (Şekil 42), ahşap bir kafanın üzerine gerçek dünyada işlevselliği olan, bardak, mezura, cüzdan, kamera vidaları gibi nesneler kullanılarak yapılmıştır. Çalışmada kullanılan bu nesneler, buluntu nesneler olarak sayılsa da her nesnenin bir sembolik anlam taşıdığı söylenebilir. Burada Hausmann insanın artık bir makine parçası olduğunu vurgulamak ister, insan kafasının içindekileri dışarıya çıkarmak isterken kullandığı sembolik nesnelerle makine ve insan karışımına bir vurgu yapar. Hausmann'ın bu assemblajı için Ahu Antmen (2009):

Dada'nın tepkiselliğinin kaynağı olan 'aklın iflası'na yönelik en simgesel yapıtlardan biri olarak günümüze kalmıştır. Aklın iflası, insanın makineleşmesi, uygarlık adı altında saldırgan ve açgözlü doğasına yenik düşmesi gibi olgular dadanın yayıldığı her yerde sanatçıların ürettiği birçok 'mekamorfik' imgenin de kaynağıdır (s. 126).

Dada yaklaşımıyla birlikte sanat içerisinde kullanılan nesnenin durumu tamamen değişmiştir. Her ne kadar dada sonrasında, dada yaklaşımı içerisinde ortaya konulmuş çalışmalar birer sanat nesnesi olarak kabul görmüş olsa da, döneminde baskın olarak sanat eserlerinin önemsizliği üzerinden yorumlanmıştır. Bu yaklaşım çerçevesinde kullanılan nesnelerin varlığı da artık önemini yitirmiş olarak kabul görmüştür. Bu durumu tetikleyen ve etkileyen nesne kullanımındaki çeşitlilik ve bu çeşitliliğin fragmanları üzerinden oluşturulan sanat üzerindeki tepki, dada fikrinin ana düşüncesini ortaya koymaktadır. Fragmanların oluşumundaki tarihsel süreçle sanatçı tarafından oluşturulan bütünsellik, alegori ve parodilerin sonucunda kimliğinden soyutlanmış yeni bir hal almıştır. Tam anlamıyla bütünlük hiçbir zaman oluşmaz ve fragmanların oluşturduğu son hali ilk haline karşı gösterilen tepkiler içermektedir.

Fragman estetiği, modern dönemin varlığını ve gelip geçiciliğini anlatmaktadır. Mekanların ve bununla ilişkili olarak içerisinde yer alan nesnelerin görünürlüğü ve zamanın yakalanmış bazı kesitleri olarak ortaya çıkmaktadır. Zaman da mekân da sınırsız bütünlük oluşturmaz, kesik ve parçalar halinde zihinde var olur. Fragman, bütünün parçalarını verirken parçaların oluşturduğu bütünü de çağırıştırır ve aynı zamanda ayrı ayrı her parça kendi başına bir bütündür (Kurt, 2019, s. 39).

Şekil 43

Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919, Ready-Made.



(Dunchamp, 1919)

Duchamp'ın Mona Lisa'yı parodi kapsamında ele aldığı varsayılırsa, Mona Lisa'nın aslının yapıldığı döneme, içeriğine, resimsel tekniğine ve resmin ikon haline gelmiş olmasına karşı alaycı bir yaklaşımla onu yeni imgelerle yerme çabasında olduğu söylenebilir (Şekil 43). Bir parodi örneği olan bu çalışma Dada'nın sanat fikirlerine, eserlerine ve estetiğe tepkisidir. Dada'nın sanatı değersizleştirilmesi ve tepki olarak gösterdiği hazır nesnelerin, yapılması için sanatçıya ihtiyaç duyulması gerekmediğini öneren bir başkaldırı olduğu düşünülürse, Mona Lisa'da bir posterdir, üzerine küçük müdahalede bulunarak yüklediği anlam ve değiştirdiği imajıyla oluşturduğu hali, sanatçının esere tepkisini içerir. Duchamp'ın oluşturduğu bu Mona Lisa, geçmişin izlerinin ve modern döneme kadar olan sürecin fragmanlarından oluşmaktadır.

Sürrealizm.

Dada düşüncesini benimsemiş bir takım sanatçı, mantığı özgürleştirmek amacıyla başlattıkları ve hazır nesne kullanımı, rastlantısallık, bilinçdışı tutumlar gibi Dada'dan esinlendikleri yaklaşımlarla yeni bir akım oluşturmuştur. Geleneksel biçime ve sanatın hizmet ettiği maddiyata tepkisi açısından Dada ile benzerdir. Ancak, Dada'nın keskin karşı duruşu ve amaçsız tavrının aksine sürrealistler bilincin üstünde olmayı, hayal gücüyle yaratmayı bir amaç, bir görev edinmişlerdir.

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Dada etkileriyle başlayan Gerçeküstücülük akımı, Andre Breton (1896-1966), Louis Aragon (1897-1982) ve Philippe Soupault (1897-1990) öncülüğünde Sürrealist Manifesto'nun yayınlanmasıyla tam olarak başlamıştır. Sürrealizm, düşünceyi, onun şekillendiği evreleri ve zihinsel süreçlerin ulaştığı mantıklı sonuçları reddederek zihni mantıktan uzaklaştırmayı amaçlar. Sıradan dünyayla ilişkilendirdikleri aklın ötesindeki bilinçli/bilinçsiz hali vurgulamak isteyen sürrealistler çalışmalarını, uyku hali, rüyalar, halüsinasyonlar gibi çeşitli otomatizm diye adlandırdıkları bir takım transa geçişlerle oluşturmuşlardır. Sanatçılar bu yöntemle oluşturdukları nesne yerleştirmeleri, kompozisyonlar ve çalışmalarlarıyla yaratıcılığı üst seviyelere çıkarmışlardır (Hodge, 2013, s. 152-155).

Sürrealizmde sanatçılar, Freud'un bilinçaltı çalışmasıyla bağlantılı olarak en derindeki düşüncelerini ifade etmenin bir yolunu bulmuşlardır. Bilinçaltına giden bu yolda sanatçılar çalışmalarında bu durumu dışa vurabilmek için, hipnoz, uyuşturucu gibi yöntemler kullanmışlardır. Bu yöntemlerle kapıldıkları ruh halinin sonuçlarını çalışmalarına aktarmışlardır. Bu çalışmalarda kullanılan nesneler, kullandıkları yöntemin etkisiyle birlikte gündelik kullanımlarından uzaklaştırılarak, nesnelere farklı anlamlar yüklenmiştir. Gerçeküstücü sanatçılar, zaman içerisinde birçok farklı yöntem deneyerek (kolaj, hazır nesne,

frotaj, dekalkomani gibi) tamamıyla rastlantısallık sonuncuna ulaşmayı amaçlamışlardır (Antmen, 2009, s. 134-136).

Şekil 44

Meret Oppenheim, “Tüylü Kahvaltı”, 1936, tüy kaplı tabak, bardak ve kaşık.



(Oppenheim, 1936)

Sürrealist sanatçılar, çalışmalarında kullandıkları nesneyi aynı zamanda gerçeküstücü nesne olarak tanımlamıştır. Özellikle Paris’te gerçekleştirilen sergide bu çalışmalara yer verilirken buradaki nesneler hakkında, Andre Breton, nesneleri gündelik hayattaki işlevlerinden uzaklaştırarak onlara yeni bir anlam katmanın önemini vurgulamıştır. Gerçeküstücü nesneye, Meret Oppenheim’in (1913-1985) “Tüylü Kahvaltı”sı (Şekil 44) ve Salvador Dali’nin (1904-1989) “İstakoz Telefonu” (Şekil 46) verilebilecek en iyi örneklerdendir (Antmen, 2009, s. 138-139).

Dali, gerçeküstücülük sanatı içerisinde oluşturduğu çalışmalarında, kullandığı sıradan nesneleri günlük kullanım amacından uzaklaştırarak, sıradan olmayan bir tavırla alışılmadık bir şekilde sergilemiştir. Bu gerçeküstücülük düşüncesi içerisinde oluşturduğu “İstakoz telefon”, “ayakkabı- simgesel işlevi olan gerçeküstücü nesne” gibi çalışmaları, doğal ortamından kopartarak ele aldığı “gerçeküstücü nesne”lerine bilinçdışının ve düşlerin katkısıyla yeni bir anlam yüklemiştir.

Dali, gerçeküstücü çalışmalarından bir diğeri olan “İstakoz” da yine, ayakkabı çalışmasında olduğu gibi yiyecek ve cinsellik üzerinden yeniden bir yorumlamayla ele almıştır. Gerçekte bulunması gereken telefon ahizesi yerine istakoz bırakan Salvador Dali, yiyecek olan

Istakoz'u gizemli bir nesneye dönüştürerek kendi anlamı dışındaki bir gerçeklikle onu farklı kılmıştır. Nesnenin bağlamı dışında algılanmasının nasıl konumlandığını ifade eden bir çalışma olmuştur.

Şekil 45

Salvador Dali, Ayakkabı-Simgesel İşlevi Olan Gerçeküstücü Nesne, 1932.



(Dali, 1932)

Frank Weyers, Dali Kitabı'nda sanatçının, nesnelerle olan ilişkisini üzerinde durduğu cinsellik, erotizm, yiyecekler gibi fikirleriyle bağdaştırdığını aktarmıştır. Yazar, bunun için "Ayakkabı- Simgesel İşlevi Olan Gerçeküstücü Nesne" (Şekil 45) çalışmasını örnek göstererek, Dali'nin çalışmada kullanılan gerçek nesnelerin bilindik varoluşlarını, imgeleriyle karşılaştırdığını ve izleyiciyi bu ikilemde bırakmak istediğini vurgulamıştır. Çalışmada yer alan nesneler şu şekildedir; Bir kadın ayakkabısı, bir bardakta süt ve üstünde asılı duran bir adet kesme şeker, onun üzerinde ise asılı bir ayakkabı resmi bulunmaktadır. Cinselliği çağrıştırması için cinsel organ tüyleri ve erotik bir fotoğraf da nesneler arasındadır. Dali gerçeküstücü nesne çalışmalarıyla o güne kadar kullanılmış olan heykel anlayışına da yeni bir soluk getirmiştir (Weyers, 2005, s. 30-31).

Şekil 46

Salvador Dali, *Istakoz Telefon*, 1936, *Telefon*, çelik, alçı, kauçuk, reçine ve kâğıt.

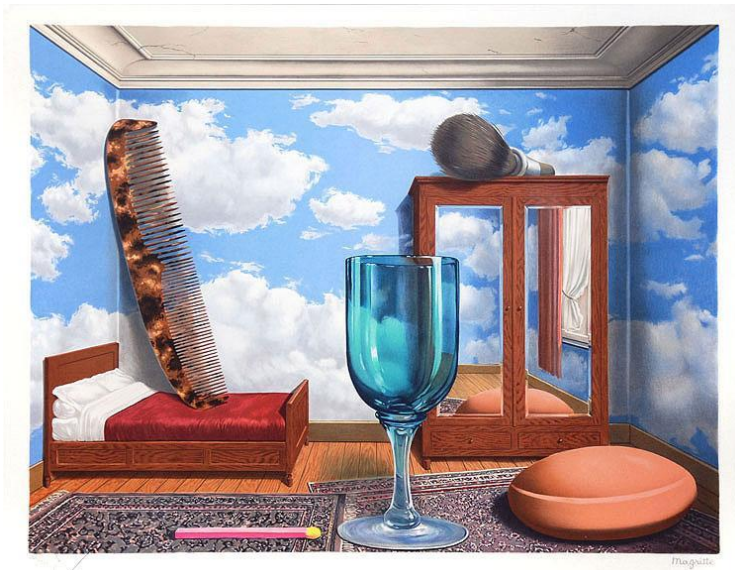


(Dali, 1936)

Dali, gerçeküstücü çalışmalarından bir diğeri olan “Istakoz”da da yine, Ayakkabı çalışmasında olduğu gibi yiyecek ve cinsellik üzerinden yeniden bir yorumlama ele almıştır. Gerçekte bulunması gereken telefon ahizesi yerine ıstakoz bırakan Salvador Dali, yiyecek olan Istakoz’u gizemli bir nesneye dönüştürerek kendi anlamı dışındaki bir gerçeklikle onu farklı kılmıştır. Nesnenin bağlamı dışında algılanmasının nasıl konumlandığını ifade eden bir çalışma olmuştur.

Şekil 47

René Magritte, *Les valeurs personnelles* (“Personal Values”), tuval üzerine yağlıboya.



(Magritte, 1952)

Gerçeküstücülük akımında figüratif yapıtlarıyla bilinen Rene Magritte (1898-1967), felsefi bir içerikle zenginleştirdiği yapıtlarını, ilgisiz-uyuşmaz nesneleri yan yana getirerek oluşturmuştur. Birbirinden bağımsız birçok imgeyi üst üste kullandığı çalışmalarında Magritte, nesnelerin özenli ve gerçekçi tavırla resmedilmesi üzerinde durmuştur. Sözcükleri de kullanarak içinde bulunduğu melankoli durumunu sürreal durumdan kavramsal içerikli ifadesel çalışmalara dönüştürmüştür (Şekil 47). Bu çalışmalarında biçimlerin içeriklerinin ve neden resimde var olması gerektiğinin sorgulanmasını arzulayan sanatçı, ifade ve düşüncenin çok da bilinç dışı olmadığını, bilinçli bir zihnin ürünü olduğunu izleyiciye sorgulatmıştır (Tükel, 2008, s. 983-984).

Rene Magritte, çalışmalarında kullandığı nesneleri, bilinçli veya bilinçsiz olarak seçip seçmediğinin sorgulanmasının doğru olmadığını söylemektedir. Magritte, “Resimsel imgeler aracılığıyla, nesneleri ve nesnelerin bir araya gelişini, bize ait herhangi bir düşünce ya da duygudan bağımsız olarak tarif etmeye çalışıyorum” (Antmen, 2009, s. 141) diyerek açıklamıştır. Nesnelerin imgeleri ile arasındaki bağı inceleyen sanatçı, resimlerindeki nesne seçimlerinin bilince dair ipuçları vermesinin mümkün olmadığını söylemektedir.

Gerçeküstücülük içerisinde, nesnelerin bilinçli bir seçimle bilinçsizlik perdesinin arkasına gizlenmek istenmiş olabildiğinin yanı sıra, bilinçsiz bir şekilde seçilen nesnelerin bilinçle yoğurulması da mümkün olabilmektedir. İnsanların çevredeki gerçek nesneler hakkındaki bilgisi, sanatçının zihinsel süreçten geçirdikten sonra resimlerinde yer verdiği nesneleri anlamak ve yorumlamak için yeterli olmamaktadır.

Kavramsal Sanat.

Kavramsal sanat, sanatta nesneye olan ihtiyacın tartışıldığı 1960’ların sonlarında, fikirlerin, sanatta o güne kadar kullanılmış tüm geleneksel teknikler ve adlandırmalardan önde geldiğini savunan bir görüştür. Bu sanat görüşünde fikir ve kavram önemlidir. Kavramsal sanatta, sanatsal çalışmalarda görsel ve plastik yapıdan ziyade kavramsal ve ifadesel yapının önemli olduğu vurgulanır. Kavramsal sanat, esinini Dada’dan alır, Duchamp’ın hazır nesneleri kavramsal sanatın zeminini oluşturur. Yine de sanatçılar nesnelerin aslını kullanmayı değil, o nesneye ait kavramın zihinsel sürecini vurgulamayı önemsemişlerdir. Kavramsal sanat görüşünde olan sanatçılar, sanat eseri üretimini önemsemeyip kavramı ön plana çıkardılar.

Marcel Duchamp’ın (1887-1968) kavramsal sanatın oluşumundaki etkisi, kullandığı nesneleri sanat galerisinde sunmasıyla onlara sanat değeri yükleyerek sanata yeni bir yaratıcılık boyutu getirmesiyle başlamıştır. Sanatın geleneksel sınırlar içinde yetenek ve kabiliyet ile biçimsel olarak ele alınması gerektiğine olan inancı yıkılmış, estetik algıyı yeniden sorgulayarak

düşünsel becerilerin, ön planda tutulması gerektiğini savunmuştur. Duchamp'ın bu yaklaşımı kavramsal sanatın temellerini oluşturmıştır. Bu doğrultuda, Kavramsal sanat, sanatın geleneksel tavrını dışlayan, nesnenin temel haliyle yetinmeyen ve nesnenin düşünceyle var olacağını söyleyen bir akımdır. Bu yaklaşımla sanat nesnelerini üretmek yerine, sanat kavramlarının üzerinde duran kavramsal sanatçılar, sanatsal ifadeyi biçimden uzaklaştırıp düşünsel bir süreç kapsamında yeniden ele almışlardır (Antmen, 2009, s. 194) (Şekil 48).

Şekil 48

Marcel Duchamp, Roue de Bicyclette, 1951, Metal tekerlek, boyalı tahta tabure.



(Duchamp, 1951)

Duchamp'ın günlük hayattan nesneleri bağlamından koparıp bir araya getirerek kullandığı ve sanat galerilerinde sunmasıyla başlayan tepkili tarzının sonucunda, nesnelere yüklediği anlam ve zihinde çağrıştırdığı bir takım ifadesel vurgular, çalışmalarının kavramsal boyutunu ön plana çıkarmaktadır.

Bir araya getirilme amacı ne olursa olsun; normal koşullarda içinde bulunması gereken ortamdan soyutlanan bisiklet tekerleği, üzerine konduğu tabureyi de soyutlamaktadır. Kendi içinde farklı bir tutarlılık taşıyan bu yeni yapıda, tabureye bir özne yerine bir nesne oturtan Duchamp, 'nesne-özne yer değişimiyle', bir 'kavramsallaştırma süreci' başlatır... söz konusu yer değiştirme süreci nesnenin 'fiziksel bağlamıyla' olduğu kadar 'mantıksal bağlamıyla' da ilgili görünmektedir (Kalkan, 2014, s. 78).

Şekil 49

Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, Hazır nesne.



(Kosuth, 1965)

Kavramsal sanat, sanat nesnesinin yalın halde kullanımından ziyade o nesnenin dilsel karşılığını da kullanmıştır. Çünkü sanat eseri ancak bu şekilde tanımlanabilir olabilir. Sanat yapıtı, barındırdığı tepkiyi içeriğiyle ortaya koyar. Joseph Kosuth (1945-), Joseph Beuys (1921-1986), Piero Manzoni (1933-1963) gibi sanatçılar yaptıkları çalışmaların akılda kalıcılığının onlar için yeterli olduklarını savunurlar. Kavramsal sanat düşüncesi içerisinde ele alınan her bir sanat nesnesini veya bu nesneleri birer meta olarak Kavramsal sanatın, sanat nesnesini ve sanatı meta olarak görenler için olmadığını, satın alınmasının gerekli olmadığını, yapıtın ne olduğunu bilmelerinin yeterli olduğunu düşünmüşlerdir.

Kavramsal sanatçılardan biri olan Joseph Kosuth da “düşünce olarak sanat” fikrine uygun eserler üretmiştir. Kosuth, sanattaki beceri ve kullanılan geleneksel teknikleri dışlayan ve nesneye yüklenen kavram doğrultusunda eser üreten bir sanatçı olmuştur. “Bir ve Üç Sandalye” çalışmasında bir adet sandalye, bir adet sandalye fotoğrafı ve bir adet de sandalyenin sözlük tanımı yer almaktadır (Şekil 49). Bu çalışma Kosuth’un, nesnenin düşünceyle var olduğu fikriyle oluşturduğu bir yerleştirmedir. Kosuth bu çalışması için şu sözleri söylemiştir: “ifade formda değil fikirdedir- formlar yalnızca fikrin hizmetindeki araçlardır” (Farthing, 2014, s. 502). Kosuth’a göre sanat yapıtı üretmek, estetik ve biçimsellikten çok dil ve kavram ile olmalıdır. Bu dil ve kavrama yönelik yaptığı çalışmalarda nesnenin temsiliyle ifade arasında bağ kurmaktadır. Bu yaklaşım, yazının ortaya çıkışıyla benzerliği hususunda, nesnelerin resimsel dildeki temsillerinin zamanla soyutlaşarak oluşturduğu birtakım seslerin (harflerin) yan yana gelerek sözcükleri oluşturması gibi sözcükler de temsil bakımından kavramları ve bilgiyi oluşturur. Kosuth’un amacı da bu düşünceye bağlı olarak sözcüklerin ve kavramların

nesnelere yaptığı çağrışımla izleyici üzerinde yaratmak istediği sorgulama durumudur (Farthing, 2014, s. 502-503).

Şekil 50

René magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1928-1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Magritte, 1928-1929)

Gerçeküstücü ve tuval üzerinde ifadesel anlamda eserler üreten sanatçılardan René Magritte (1898-1967), nesnelerin imgeleri üzerinden betimlemeler oluşturmuştur. Sanatın iletişim aracı olduğunu düşünerek, aktardığı sahne ve nesnenin imgesiyle çatışmasını ortaya koymayı hedeflemiştir. Çalışmalarında kullandığı nesneleri oldukça yalın ve açık bir biçimde resmetmesi, imgelerle oluşturduğu bu çatışmayı basit bir üslupta sunabilmesine olanak sağlamıştır. Sözcüklere yer vererek nesneyi betimlediği çalışmalarından biri olan “Bu Bir Pipo Değildir” (Şekil 50), izleyiciye resimdeki piponun içine tütün koyulup yakılabilecek bir pipo değil de boyadan ibaret olduğunu anlatır tarzdadır. Kullandığı sözcüklerle zihinde oluşan genel pipo kavramının resimdeki pipodan farklı olduğunu vurgular. Daha önce pipo görmemiş birisi için pipo olmadığı fikri, sözcüklerin dahil olduğu dili bilmeyen birisi için sadece görselde piponun varlığının bilinmesi, kurduğu çatışma durumunu herkes için farklı bir noktadan bakılabilecek kavramsal bir duruma sürükler (Lynton, 2015, s. 180).

Yazı ve görüntü arasındaki bağı irdeleyen sanatçı, felsefi içerikli bu çalışmalarında izleyicinin gördüğünde sıradan ve bilindik bulduğu nesneleri sözcüklerle farklı bir şekilde sunarak izleyiciyi şaşırtmıştır. Bilindik olan görüntüde kavramsal anlamda mantık aramayan izleyiciler için, görüntünün içeriğinin ve aktarmak istediği anlamın ne olduğunu yazı sayesinde fark etmelerini sağlamış, aynı zamanda onları sorgulamaya itmiştir. Magritte, çalışmalarında kullandığı sözcüklerle ilgili, sözcüklerin ortak bir iletişim dili oluşturduğunu ve görüntüyle konuşmalar arasındaki ilişkiyi sağlamlaştırdığını söylemiştir (Girgin, 2018, s. 117).

XX. yüzyıl sanatında akademizme karşı tavırlardan yola çıkarak Robert Rauschenberg (1908-2008), sanatın teknik, içerik, biçim ve amaç sınırlılıklarının aşılması gerektiğini savunmuştur. 1955 yılında kullandığı çeşitli malzemelerle ürettiği “Yatak” çalışmasında geleneksel tuval yerine buluntu nesneleri bir araya getirmiş üzerine boya döktüğü yorganı duvara çivileyerek çalışmasını oluşturmuştur. ABD’de çalışmalarını yürütmüş olan sanatçı “Yatak” (Şekil 51) örneğinde olduğu gibi ürettiği çalışmalarında tamamen sokaktan bulunmuş, çöpe atılmış âtıl duruma gelmiş nesneleri kullanmıştır. Bu günlük nesneleri çalışmaları içerisinde değerlendiren sanatçı, deneyimler üzerine kurduğunu belirterek “Karışık Resim” adını vermiştir. Yaşadığı ekonomik sıkıntılar nedeniyle âtıl nesneleri kullanan Rauschenberg, kullandığı tüm bu kağıt, eskimiş kumaş, sanatçıların çöp kutularına attığı malzemeler, toprak ve çimen gibi çeşitli nesneleri bir araya getirerek “Çevresel Sanat”, “Yeryüzü Sanatı” gibi ilk örneklerin yanında yoğunlukla kullandığı asamblaj tekniğiyle çalışmalarını üretmiştir (Özayten, 2018, s. 1303).

Şekil 51

Robert Rauschenberg, Yatak, 1955



(Rauschenberg, 1955)

Foto-realizm.

1970'lerde Amerika'da ortaya çıkan bir akımdır. Foto realizm, “Çekilmiş fotoğraftan, nesne ya da figürlerin tam büyüklüğünde ya da daha büyük bir biçimde tuval üzerine büyütülerek boya ile tam bir dikkatle yapılan resme denir” (Turani, 2011, s. 45). Soyut Dışavurumculuğun nesne betimlemelerini tamamen terk etmesinden ve Kavramsal sanatın nesneye ifadesel ve dilsel yaklaşımından sonra Amerika'da bir takım sanatçının fotoğraf makinesinden aldıkları görüntüleri bire bir aynısını yapma çabası içerisinde nesneyi yeniden olduğu haliyle ele alarak çizdikleri-boyadıkları çalışmalardır. Foto realizmde yapılan çalışmalar fotoğrafların kopyaları olmakla beraber sanatsal açıdan değer görmüyordu. Zamanla bu düşünce değişerek Pop Art ile yakınlığıyla ilişkili olarak gündelik hayata dair konuların detaycı ve titiz bir biçimde resmedilmesinin önünü açmıştır. Bu titiz çalışma ve zanaatkârlık gerektiren sanat anlayışının kökenlerinin fotoğrafın icadıyla, resme fotoğrafın yansımalarının başladığı Empresyonizm'e dayandığı söylenebilir (Fineberg, 2014, s. 251).

Foto realizmde oluşturulan tablolar, gerçeğe bir fotoğraf kadar benzemesi için çok özenli bir şekilde yapılmış ve sanatçılar, olabildiğince gerçekçi eserler yapmak için tüm sanatsal becerilerini titiz bir şekilde kullanmıştır. Foto realizm günlük hayatı bir mesaj barındırmadan, sıradan ve olduğu gibi fotoğraf gerçekçiliğinde son derece detaylı resmetmeyi amaç edinirken Hiperrealizm, politik içerik, insani olgular ve ifadesel anlatımlarla Ekspresyonist bir tarz barındırır. Hiperrealizm'de sanatçılar titiz çalışmaların üzerine çıkarak fotoğrafa kendilerinden kattıkları birtakım efektlerle dikkat çekmek istedikleri hususa işaret etmektedir.

Buradaki amaç, bir fotoğrafın ya da gerçekliğin birebir aynısını üretmek değildir. Esas fikir, gerçekliği abartarak sanatçı onun hangi yönüyle ilgileniyorsa ona dikkat çekmektir. Dokular, yüzeyler, ışık efektleri, gölgeler ve renkler atıfta bulunulan fotoğraf karesinden, hatta konu edilen objenin kendisinden daha keskin ve daha belirgin görünür. Bu tarz, Fotorealizm'den türeyip dijital kameralar ve bilgisayarda üretilen yüksek çözünürlüklü imgelerle evrilmiştir (Hodge, 2013, s. 196).

Şekil 52

Malcolm Morley, Güvertede, 1966, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Morley, 1966)

Fotorealizm'in ilk çalışmalarını veren sanatçı olarak Malcolm Morley (1931-2018), fotorealizmin ilk dönemlerinde kartpostallardan yararlandığı birçok çalışma yapmıştır. Görüntülerinin çoğunu kartpostallar, vesikalıklar ve dergi kapaklarından almıştır. Fotorealizmin amacı gerçek nesneyi fotoğraf makinesinin yanılsamaları ve hataları dahil olmak üzere bire bir aynısını resmetmek olduğu için çalışmalarında, yanılsamalarla biçimin fotoğraftaki halini en gerçekçi şekilde resmederek izleyici üzerinde “sanki gerçekmiş” izlenimi uyandırmıştır (Şekil 52).

Şekil 53

Denis Peterson, Toprakdan Gelen Toprağa Gider, 2006, Tuval üzerine akrilik ve yağlı boya.



(Peterson, 2006)

Hiper realist yaklaşım içerisinde yer alan Denis Peterson, içerisinde barındırdığı insani sorumluluktan yola çıkarak çalışmalarında genellikle toplumun göz ardı ettiği insanları konu edinmiştir. Çalışmalarında toplumda yer edinememiş bu insanların en az ünlüler kadar değer görmeyi hak ettiğini ortaya koymaktadır. Sanatçı, bu “Toprakdan Gelen Toprağa Gider” (Şekil 53) adlı dini göndermede bulunan çalışma adıyla, sokakta yaşayan bir adamı ele almaktadır. Toplumda evsiz insanların ne kadar değersiz olduğunu vurgulayan bu çalışmanın üst tarafının boş bırakılmasının sebebi, resmedilen adamın alt sınıftan olduğunu anlatmak içindir. Sanatçı Peterson, bu kompozisyonunu şu şekilde açıklamıştır: “Bu resim, izleyiciye fiziksel gerçekliğin hâkim olduğu bir sahne sunmanın yeni yöntemlerinden biri... Sürekli, insanların neredeyse figüre dokunacakmış gibi olduklarını duyuyorum. Bu şaşkınlık verici çünkü bunu kimse yapamaz” (Farthing, 2014, s. 538).

Peterson’un ifade ettiği insanların figüre dokunacakmış gibi olmaları üzerine “bu şaşkınlık verici çünkü bunu kimse yapmaz” yorumu üzerinden bakıldığında, çalışmada kullanılan nesneler gerçekliği ile iki boyutlu tuval yüzeyinde yer almıştır. Çalışmada bu nesnelerin işlenişi doğada özellikle işlenmiş olarak bulunan nesneleri ele alması ve bu nesnelerle birlikte tükenmiş bir başka nesne olan insanı nasıl şekillendirdiği üzerinde durmuştur. Aslı gibi verilen bu nesneler, sanatçının yaklaşımı ile alt sınıfın görünmezliği içerisinde var olduğunu ve bu varlığını da her kesim insanın varlığını kabul ettiği gerçek nesnelerle (ayakkabı, gazete, su şişesi gibi) ortada olduğunu vurgulamaktadır. Çalışmanın

taşıdığı toplumsal mesaj içerisinde, çalışmada görünen tüm nesneler gerçek dünyada dokunulmak istenmeyecek kadar uzak iken, tuval yüzeyinde dokunulacak kadar yakında ve alımlayıcıyla bütünleşebilir bir konumdadır.

Hiperrealistler, nesneleri ele alış yönünden, gerçek hayattaki biçimlerin birebir aynısının yapılmasının yanında, o nesneyle anlatılmak istenen ifadesel sonuca da varmayı amaçlamışlardır. Aradıkları kompozisyonu fotoğraf makinesiyle yakalayarak, ifadesini içinde barındıran kompozisyonlardan yola çıkmış ve bunun sonucunda fotoğrafın nesne üreten yeni bir anlayış olduğunu vurgulamışlardır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Resimsel Nesneden Hazır Nesneye

Hazır Nesne.

1906'da Braque ve Picasso ile başlayan Kübizm'de kolaj tekniğiyle tuval yüzeyi üzerinde nesne kullanımı ilk kez karşımıza çıkmıştır. Tuval yüzeyinin iki boyutluluğunun aşılması ve nesnelerin üç boyutlu halde resme dahil olmasıyla asamblaj tekniği hazır nesneye giden yolun en önemli adımlarından olmuştur. Resim sanatında klasik dönemden bu yana nesneyi resme dahil eden kübizm düşüncesi, kendinden sonraki dönemlerde nesneye yüklenen anlam/anlamsızlık doğrultusunda özgürleşerek nesnenin kullanım çeşitliliğini artırmıştır. Hazır nesne terimi, 1920'lerde Dada'nın sanat tanımını değiştirdiği ve nesneleri sanat dünyasına doğrudan entegre ettiği dönemde ortaya çıkmıştır. Dadanın estetiğe, klasik sanat anlayışına, güzelliğe, geleneksel resim tekniklerine ve kurallara karşı sergilediği net tavır sıradan, seri üretim malzemelerinin kullanımına yol açmıştır. Nesnelerin aldığı yeni kimlikler, sanatçının nesneyle kurduğu ilişki dolayısıyla, birer zihinsel süreç ürünleridir. Hazır nesne, doğal ortamından, bilindik bağlamından çıkarılmış ve nesne, bir takım yeni anlamlar bulmuştur. Sanatta hazır nesnenin kullanımı, Dada sonrasında XXI. yüzyıla uzanarak nesne için sanat dünyasında çeşitli ve kapsamlı kullanım alanı oluşturmuştur. Sürrealizm ve kavramsal anlamda nesnenin algılanması, nesneye yüklenen bilinç ve ifade gibi unsurlarla değişerek yeni anlamlar bulmaya devam etmiştir. Sanat nesnesi, çağdaş sanatta mekân kavramıyla birlikte ele alınmıştır. İlk hazır yapıt örneğini veren Marcel Duchamp, endüstriyel malzemeyi metaforik betimlemeler yaparak sanata dahil etmesiyle (her ne kadar Anti-sanat bir tavırla da olsa) sanat dünyasında çığır açıcı bir tavır sergilemiştir. Bugünün sanatını da kapsayan sanat nesnesi algısı, sanatın modernizm ile kırdığı gelenek tabularını tümüyle yok etmiştir.

Hazır yapıt, sanatçının seçimleri doğrultusunda sanat yapıtı haline gelmiş, kimliksiz nesnelerdir. Hazır yapıt, Dada düşüncesi doğrultusunda sanata bir katkıda bulunmaz, aksine sanatın öngördükleri ve sunmak istediklerine karşı alaycı bir bakış sunmayı amaçlar. Sanatın, geleneksel yapıtlara yüklediği sıfatlar ve klasiğin kabullenilmiş güzellik algısına karşı koyduğu eleştirel tavır, hazır nesnelerle sanat yapıtının değersizleştirilmesini sağlamıştır. Hazır yapıtlar, genellikle günlük hayattan seçilmiş, müdahaleye uğramamış ve olduğu gibi kullanılmıştır. Bazı hazır nesnelere ise nesneye eklenen tavrın, ironi ve parodiye dönüşmesini sağlamak amacıyla müdahalelerde bulunulmuştur. Örneğin Duchamp'ın iki farklı çalışması, müdahaleye uğramış ironik bir tavır içeren yeni "Mona Lisa" ve doğal bağlamından olduğu gibi alınmasıyla değişime uğramadan kullanılan "Kürek" (Şekil 54). Herhangi bir yarar gütmeyen ve herhangi bir

manipüleyle maruz kalmadan ortamından çıkarılan hazır nesneler, bağlamlarındaki anlamlarından tamamen soyutlanmaktadır. Hazır yapıtlar, sanatçı tarafından yapılan müdahalelerle farklı kimliklere bürünürler, sanatçı bunu ironi sayesinde başarır. Hazır yapıt, ona yüklenen ironi ve eleştiriyiyle var olur. Hazır yapıtın varoluşsal problemlerine yapılan eleştiriler iki aşamada ele alınmaktadır. İlki, hazır yapıt, klasik dönemden beri düşüncenin sanat malzemeleriyle; boyayla, fırçayla, resimsel öğelerle, ressamın el becerisine ve “retinal” gözlemine dayalı olarak uygulanmasına karşı çıkar. Resimsel öğelerden sanatı arındırmayı amaçlar niteliktedir. İkinci eleştirel yaklaşımda ise, bu ögesel arınmanın yanı sıra, sanata yüklenen ifadeyi yaratımların biçime uygulanmaması gerektiği yönündedir. Biçim sanatçının yüklediği anlamdan uzak ve yalın olmalıdır. Biçim kendi başına anlamını yaratır ve anlam biçim sayesinde vardır. Retinal uygulamalar anlamı ifade etme konusunda kısırdır. Hazır nesnelerin seçimi de bu doğrultuda estetik ve güzellikten uzaktır, göze güzel görünen ya da tiksinti duyulan bir nesne olmamalıdır. Duyusal ve duygusal yönden izleyici için Nötr bir nesne olmalıdır (Paz, 2017, s. 26-30).

Şekil 54

Marcel Duchamp, Kırık Kolun Öncesi, 1964, Hazır Nesne.



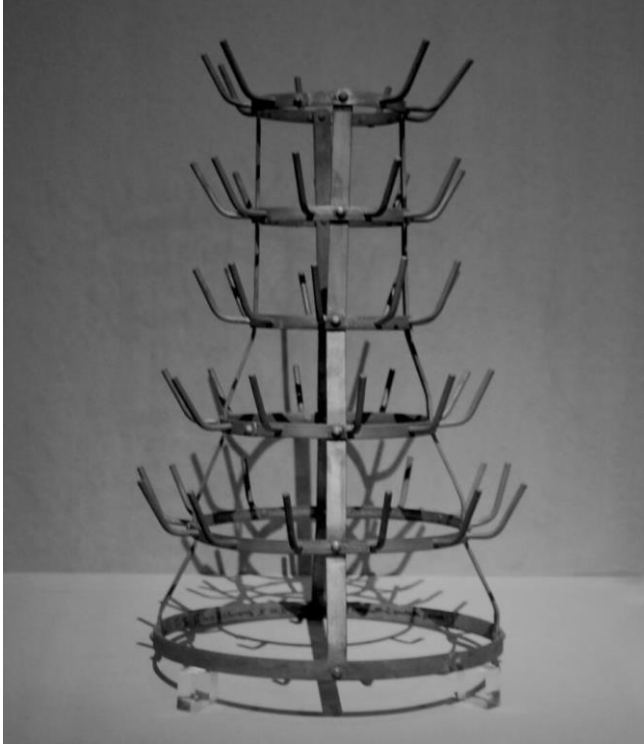
(Duchamp, 1964)

Duchamp, hazır nesnelerini onlara verdiği isimler ve yüklediği kavramlarla var etmiştir. “Somut göndermesi olmayan” isimlendirmelerle hazır nesneye yüklenen anlam vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu noktada hazır yapıtlarda, dilin göstergesel durumu alfabetik bir anlatımla da eserlerde kullanılmıştır. Her çalışma bir zihinsel süreç ve ifadeyi anlatım içermektedir. Bu bağlamda Duchamp kız kardeşine gönderdiği bir mektubunda şunları söylemiştir:

...atölyemde bisiklet tekerleğini ve bir şişe kurutucusu göreceksin. Ben bunları önceden tamamlanmış heykeller olarak satın almıştım. ve şişe kurutucusu ile ilgili bir fikrim var: dinle. Burada New York'ta benzer tarzda bazı nesneler satın aldım ve bunlara 'hazır yapım' adını verdim. (...) Bunları imzalıyorum ve üzerlerine İngilizce bir kayıt ekliyorum. Sana birkaç örnek vereyim: Büyük bir kar küreği aldım ve üzerine 'kol kırılması olasılığına karşı' yazdım... Bunu romantik, empresyonist ya da kübist bir şekilde anlamak için fazla uğraşma-bununla hiçbir ilgisi yok. (...) Git ve şişe kurutucusunu al. Onu uzaktan [buradan] bir hazır-yapım yapacağım. Alttaki çemberin içine aşağıdaki vereceğim yazıyı, küçük harflerle yazacak ve bir fırçayla gümüş-beyaz renkte boyayacaksın ve aynı harflerle şu şekilde imzalayacaksın: Marcel Duchamp (Erenus, 2014, ss. 79-80) (Şekil 54)

Şekil 55

Marcel Duchamp, Şişe Kurutucusu, 1914, Hazır-yapım: Galvaniz demir şişe kurutucusu, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor.



(Marcel Duchamp, 1914)

Arazi Sanatı.

Romantizmle birlikte manzara, resmin yardımcı elemanı olmaktan çıkıp, duyguları anlatmak için bir araç olarak başlı başına bir konu haline gelmiştir. 1960'lara gelindiğinde, resmin konusu olan manzara, sanatçılar tarafından artık doğrudan sanatın yapıldığı yer olarak gerçek bir mekâna dönüşmüştür.

1960'lardan önce izleyici ve nesne arasındaki bağ alışılmış sanat mekânlarında kurulurken, fiziksel dünyaya indirgenerek sanatın sınırlarının genişlediğini ve sanat

galerilerinde artık üretim yapılmasının gerekmediğini savunmaktadır. (kim) Bunun sonucu olarak manzaralar artık doğrudan bir sanatsal dışavurum aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır (Fleming & Honour, 2016, s. 859).

"Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Toprak Sanatı" gibi isimlerle bilinen, Arazi Sanatı, XX. yüzyılda endüstri ve teknolojinin gelişmesiyle çağın, doğadan uzaklaştırdığı gerçeğine karşı, doğayla ilgili bilincin gelişmesini amaçlayan bir harekettir. Bu yaklaşımla çok yönlü ifadesel anlatım barındıran Arazi Sanatı:

... sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile, taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle 'Happening'le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı'yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri 'artakalan' malzemeyle sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir (Antmen, 2009, s. 253).

Yeni arayışlar içerisinde başlayan Arazi Sanatı sanatçıları, doğadan malzemelerle doğrudan doğanın içerisinde sanat eserleri ürettirler. Sanatçılar, doğal malzemelerle ortaya koydukları dışavurumcu ifadeyle, çeşitli teknikler kullanarak toprağı, taşı, kaya parçalarını maruz bıraktıkları yön ve mekânsal değişimlerle doğadan koparmadan yeniden yorumlamışlardır. Fotoğraflarla ve video yöntemleriyle kayıt altına aldıkları çalışma sürecini yine galeri ortamında sergilemişlerdir. Bunun yanı sıra, galeri mekanına doğadan malzemeleri getirip enstalasyon örnekleri oluşturan, kent meydanlarında tepkiselliğin açıkça ifade edildiği, doğayı yeniden yaratma amacıyla çalışmalar yapan sanatçılar olmuştur. Genellikle devasa boyutlardaki çalışmalar kentsel alanlardan uzaktır. Kendi hallerinde doğal etmenlerle çok çabuk aşınabilir ve zaman aşımına uğrayabilir, bu yüzden fotoğraflar ve videolar sayesinde saklanabilirler. Tek seferlik uygulama sonucu oluşturulmuştur ve kalıcı değildir (Hodge, 2013, s. 188).

Şekil 56

Robert Smithson, 1970, Çamur, çökeltilmiş tuz kristalleri, kayalar, su.



(Smithson, 1970)

Arazi Sanatının en bilindik çalışmalarından olan Robert Smithson’a ait “dalgakıran” (Şekil 56) çalışması, nesnenin kullanımını galeri ortamından çıkarıp doğal ortamında dönüştürmeden kullanarak Arazi Sanatının en etkili örneklerinden birini oluşturmuştur. “Arazi sanatı sanatçıları hem malzemeleri hem de çalışma alanları açısından, seçtikleri arazinin ve çevresinin sunduğu olanakları araştırıyor ve yapıtlarında doğanın bir temsilini yapmaya çalışmak yerine doğrudan doğayı kullanıyorlardı” (Farthing, 2014, s. 533). Bu kapsam çerçevesinde Smithson, oluşturduğu dalgakıranda kullandığı nesneler doğrudan doğanın bir parçası olup yine doğanın bir parçası olan göl üzerine müdahale ederek yeni bir anlatım aracına ulaşmaya çalışmıştır. Bu durumda oluşturulan dalgakıran, doğanın dönüşümüyle ilişkili olarak, yani suyun çekilmesi ve yükselmesiyle birlikte başlangıçta kullanılan nesneler dönüşüme uğrayarak farklılaşmış, sanatçının beklemediği bir durum gerçekleşmiştir. Farklılaşan nesneler doğanın tekrar cevap vermesiyle tekrar yüzeye çıkmış, yeni halinde kristal tuz parçalarıyla adeta farklı bir çalışmaya evrilmiştir. Bu durum “doğanın sadece var eden değil, aynı zamanda yok eden de olduğu” (Farthing, 2014, s. 533) yaklaşımına işaret etmiştir.

Şekil 57

Christo ve Jeanne Claude Örtülmüş Kayalıklar, 1969, Bir Milyon Metre Karelik Küçük Koy.



(Claude, 1969)

Arazi Sanatı kapsamında yer alan sanatçılardan Christo (1935-2020) ve Jeanne (1935-2009) Claude çiftinin oluşturdukları çalışmalarda genellikle nesnelerin “örtülü” olma durumu üzerinden yola çıkmışlardır (Şekil 57). Kullandıkları paketlenme yöntemi, çalışmanın içinde barındırdığı parodinin dışavurumunda önemli yere sahiptir. Nesnelerin üzerini örterek nesneyi gizemli bir hale büründüren Christo ve Jeanne Claude çifti nesnenin aslına gönderme yaparak yeni bir temsil oluşturmuştur. Doğada ve kamu alanlarında oluşturdukları çalışmalarıyla tepkiselliği bu tarz bir parodi yoluyla nesneleri örterek yansıtmışlardır. Nesnenin varlığı bilinirdir ama nesne görünür değildir. Bu çelişki üzerinden yola çıkarak büyük boyutlarda ve geniş alanlarda kumaş, ip gibi malzemeler kullanarak nesneleri gizlemiş, avangart bir estetik anlayış oluşturmuşlardır.

Mekânın Sanat Nesnesine Dönüşümü.

Duchamp’la birlikte hazır nesne kullanımı, nesnelerin galeri ortamında sergilenmesiyle devam eden süreçte olağan sergilenme şeklinin yanı sıra mekânın ifadesel ve biçimsel anlamda nesneye dahil olması durumuna evrilmiştir. Seçilmiş mekânın ve orda yapılan düzenlemelerin hem görsel hem de amaçlanan ifadesel anlamda bir bütün oluşturması nesne ve mekânın bir bütün olarak görülmesini ve algılanmasını sağlamıştır. Nesne ve mekân ayrı ayrı düşünülemez. Nesnenin ve mekânın seçimi hususunda bütün olarak mekandaki anlam, mekânın tarihi ve nesneyle kurduğu bağ kapsamında meydana gelen algı biçimidir. Mekânı ve nesneleri kavramsal ve estetik açılarından ele alarak “bir aradalık” kapsamında ifadesel durumu aktarma

yolu seçilmiştir. Kullanılan nesnelerin simgesel ve sembolik anlamlarının yanı sıra mekanla özdeşleştirdiği kişiye özgü, yaşamın kendisinden aldığı günlük nesneleri de mekâna dahil etmiştir. Nesneye yüklenmek istenen ifadeyi aktarmada mekânın payının büyük olması durumunu saf dışı bırakmak için “Beyaz Küp” olarak adlandırılan mekâna dair hiçbir unsurun bulunmadığı beyaz bir galeri ortamı tercih edilmiştir (Özayten, 2018, s. 1635).

Duchamp, galeri mekânına 1200 çuval kömür ve o kömürleri yakmak için bir mangal yerleştirmiştir (Şekil 58). Kömür çuvallarını tavana asmış ve mangalı onların altına koymuştur. Çuvalların üstte (tavanda), mangalın altta olması durumu galeri mekânında izleyiciye “alt-üst” kavramlarını irdeletmiştir. Diğer sanatçıların da işlerinin var olduğu bir alana kurgu yapan Duchamp, onları kendi sanatının bir parçası olarak görmüştür. Galerinin bir bütün olarak Duchamp’a atfedilmesi durumu söz konusudur. Duchamp bu yaklaşımıyla kullandığı nesnelerle birlikte mekânı da çalışmaya dahil etmiş ve içerisindeki diğer nesnelerle mekânı bir bütün haline getirmiştir. Duchamp bu çalışmasıyla mekâna yaptığı vurgu, içeren ve içerilen arasındaki bağlantıyı ele almış, bununla sanat içerisinde henüz keşfedilmemiş alana işaret etmiştir. Mekânın nesneye olan müdahalesinden sonra mekânın estetik algının içerisine dahil olması durumu Duchamp’la beraber yaygınlaşmış ve birçok sanat yapıtı üretimine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır (O’Doherty, 2019, s. 89).

Şekil 58

Marcel duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, 1938, Hazır nesne.



(Duchamp, 1938)

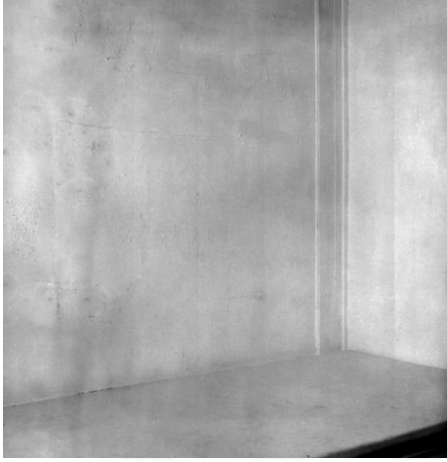
Galeri mekânı, sanat tarihi içerisinde dönüşüme uğrayarak artık sanatın kendisi olarak görüldüğü bir noktaya evrilmiştir. Duchamp’ın “1200 Kömür Çuvalı, Yves Klein “Boş” ve Arman’ın “Dolu” çalışmaları, galeri mekânının sanata dönüşümüne öncülük etmelerine örnek oluşturmuştur. Mekânın bu işlevi, günlük çeşitli hazır nesneler, işlenmiş nesneler ve insanlarla

evre yaratma durumu, teknolojinin ilerlemesiyle zaman içinde alternatif yeni arayışlarla farklılaşarak sanal ortamda, “yeni mekân” anlayışı geliştirilmiştir (Fleming & Honour, 2016, s. 871-872).

Mekânın sanat nesnesine dönüşümü iki önemli örnekle değerlendirilirse, ifadesel açıdan Yves Klein’in (1928-1962) “Boş” (Şekil 59) ve Armand Pierre Fernandez’ın (1928-2005) “Dolu” (Şekil 60) kavramlarıyla yaptığı enstalasyonlar, mekânın bütünüyle var olduğu ve mekân sayesinde kavramların oluşturulduğu başlıca çalışmalardır.

Şekil 59

Yves Klein’s, Boş, 1958, Iris Clert Gallery, Paris.



(Klein, 1958)

Şekil 60

Arman, Dolu, 1960, Iris Clert Gallery, Paris.



(Arman, 1960)

Yves Klein'in (1928-1962) beyaza boyanmış boş bir galeriyi sergilediği çalışmasında, kapalı mekânı sınırları olmayan bir mecraya dönüştürmüştür ve mekân başlı başına sanat nesnesi haline gelmiştir. Vurgulamak istediği “boşluk” kavramı, görünür her maddeden arındırılmış, içerik anlamında sıfırlanmış bir galeri mekanıdır. Öncesinde sanat nesneleriyle dolu olduğu bilinen mekân, sınırları olmayan ve boyutları bilinmeyen, yüklenen anlam bağlamında arındırılmış haldedir. Bir süre sonra, Yves Klein'in “Boşluk”u Arman'ın atık maddeleri ve çöpleri kullanarak oluşturduğu kavramsal mekân çalışması “Dolu” ile doldurulmuştur. Arman, vitrinden görünen, hiç boş yer kalmayacak şekilde atık nesnelerle tika basa doldurduğu mekânda, mekânın atık nesneleri dönüştürmesini (hazmetmesini) istemiştir. Arman oluşturduğu “Dolu” çalışmasında aktarmak istediği kavram için nesneleri araç olarak kullanmıştır. İçeri girilemeyecek durumda olan galeri mekânı izleyiciyi galerinin dışında bırakmıştır. Bu iki örnekte de galeri mekanının uğradığı iki uç noktadaki dönüşüm, sanatta resim veya heykelin sergilenmesine alışık olunan sanat galerilerinin yerini yeni çağ anlayışında, nesneyle olan bağı sayesinde mekânın sanata dahil olduğu galerilerin aldığını açıkça göstermiştir (O'Doherty, 2019, ss. 110-113).

Fotoğraftan Simülasyona Yeni Nesne Üretim Teknikleri

Analog ve Dijital Fotoğraf Makinesi ile Nesne Üretimi.

Baskı resim yöntemlerinin çoğaltma tekniği olarak görülmesinin ardından teknolojinin ve teknik araçların ortaya çıkmasıyla bu işlemin kısa, hızlı ve pratik bir şekilde üretilmesinin önü açılmıştır. XVIII. yüzyılda fotoğrafın icadına ışık tutan bir oda olan “Karanlık Oda (Camera Obscura)”, etraftaki görüntüleri ışık yoluyla ekrana yansıtan bir alet olarak kullanılmıştır. Dönemin sanat dünyasında çizimlerde kullanılan bu oda, dışardan gelen ışığın açılan delikten geçip karşısındaki alana ters dönmüş bir şekilde yansımasını göstermektedir. XIX. yüzyıla gelindiğinde 1826-1827 arasında Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833), kurşun-kalay karışımı bir plakaya görüntüyü düşürerek “Pencereden Bakış” adıyla bilinen sekiz saat süren ilk fotoğrafı çekmiştir. 1938’de ise bu alan üzerine çalışan Louis Daguerre (1787 -1851) camera obscura içinde ışığa duyarlı bakır levhaları civa buharında uzun süre pozlama yaparak geliştirmesiyle fotoğraf üretiminin yöntemini bulmuştur. Daguerre’in bulduğu bu yöntem nesnelerin sabit kalmasını zorunlu kılmıştır ve hareketli nesneleri çekmekte kullanılabilecek bir yöntem değildir (Louis Daguerre, 2021).

Şekil 61

Joseph Nicéphore Niépce, Tarihte İlk Fotoğraf, 1826-1827.



(Niépce, 1826-1827)

Şekil 62

Louis Daguerre, Temple Bulvarı, İlk insan fotoğrafı, 1838, fotoğraf.



(Daguerre, 1838)

İlk görüntünün Joseph Nicéphore Niépce tarafından sekiz saatte alınmasının ardından “1891’de George Eastman Kodak tarafından üretilen selüloz tabanlı filmin üretimine kadar geçen sürede görüntü; bakır, kâğıt, cam, jelatin gibi pek çok farklı zeminde, her aşamada yeni

“verilerin bir ekran üzerinde elektronik olarak gösterilmesi” (TDK, 2019, s. 657) anlamına gelmektedir.

Bilgisayar, internet gibi teknolojik gelişmelerin yaşandığı dönemle birlikte filmli analog makinelerin yerini dijital fotoğraf makineleri almıştır. Karanlık odalar yerine fotoğrafın çekimi ve işlenmesi için yeni programlar ve yeni teknolojik uygulamalar geliştirilmiştir. Fotoğrafın tarihinde devamlı olarak yeni gelişmeler yer almış, siyah-beyaz fotoğraflardan renkliye, negatif filmlerden slayt ve videoya, saatler süren çekimlerden saniyede birden fazla görüntü alabilen dijital makinalara geçilmiştir. Çağdaş sanatta yer alan birçok çalışma, fotoğraftan evrilmiş olup fotoğraf üzerinden foto montaj ve çeşitli efekt programlarıyla dijital üretimler yapılmaktadır (Sağlamtimur, 2017, s. 89).

XIX. yüzyıl Avrupa’sının sanat dünyasını tümüyle değiştiren yenilik olan fotoğraf makinesinin yaygın kullanımı ve gelişimi, sanatta birçok eğilimin ve hareketin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fotoğrafın başlarda yalnızca belgeleme ve portre gibi sıradan sahneler için kullanılmasının ardından anlık görüntülerin, ışığın ve konuların değişimiyle dönemin sanatında kavramsal ve ifadesel anlayışı farklılaştırmıştır. Fotoğraf makinesinin sanat dünyasında tartışmalı olarak görülmesinin nedenlerinden olan sanatçı kavramı, fotoğrafın sanatla olan bağlantısı hakkında yeni fikirlerin geliştirilmesiyle fotoğrafın fiziksel sürecinin değil, sanatçının sezgileriyle yarattığı düşüncenin önemli olduğu kanaatine varılmıştır. Fotoğrafın hayata dahil olması o esnada elektronik sanatın gelişimine hem yaratıcılık anlamında hem de ifadesel anlamda olanak sağlamıştır. Sanatçıların yanı sıra çalışma yapmak isteyen kesime sanatsal üretim için uygun ortam sunmuş ve multidisipliner yaklaşımlara neden olmuştur (Beyaz, 2016, s. 3).

Dijital ortamda sanal nesne üretimi.

Dijital sanat, 0 ve 1’ler ile oluşturulan matematiksel verilerin elektronik ekranda gösterilmesiyle oluşturulan bilgisayar sanatı olarak başlamıştır. Bilgisayardaki grafik programları, dijital yazılım kodları yaratım konusunda üretim için ortam oluşturur. Birçok sanat alanı bilgisayarın ve teknolojinin gelişmesiyle 1950 sonrasında bu teknolojiden faydalanmış ve teknolojiyle yaratıcılık doğru orantıda gelişim göstermiştir. Multimedya sanatı olarak da adlandırılan dijital sanat XX. yüzyıl sonlarından itibaren enstalasyon, video sanatı, filmler, oyunlar gibi birçok alanda gelişmesi devam eden bir sanat biçimidir. “Dijitalize olmuş yenedünyanın sanatı olarak kabul edilen dijital sanat, genel anlamda dijital teknoloji ile üretilen sanal nesnelerin estetik değerlerle kurgulandığı sanat biçimine denmektedir” (Sağlamtimur, 2010, s. 217).

Dijital sanat, fiziki olmayan nesnelerin yer aldığı sanal bir dünyadır. Sanatçının ifade biçimini teknolojik ortamda sunduğu bir alan yaratır.

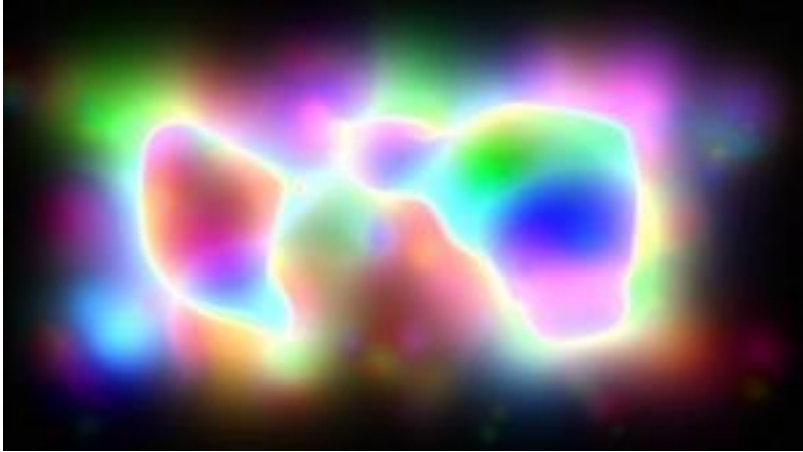
Sanatçının bilgisayar ortamında dışa vurup gerçekleştirdiği öğeler, dijital sanat eserlerini oluşturmaktadır. Dijital sanat eseri, dijital olarak kaydedilmiş bir resim verisi, bir hiper-metin (hypertext), bir veritabanı veya bir program olabilir. Geleneksel sanat eserinin aksine insan tarafından algılanan biçimiyle sanat objesi aynı şey değildir. Temel biçim, teknik bir ortam aracılığıyla insan tarafından görülür, duyulur, hissedilir hale getirilir. Bu tekrardan temsilin biçimi, sanat eseriyle değil onu insana ileten teknik ortamla bağlantılıdır (Ak, 2013, s. 978).

Dijital sanat, çağdaş sanatın kendisi haline gelmiş, kavramsal bağlamda çağı ele geçirmiş ve geçirmeye de devam eden süreçtir. Matematiğin ve bilimin oluşturduğu bu sanat alanında dijital ortam sunan akıllı telefonlar, tabletler, bilgisayarlar, grafik programları sanatsal üretim için uygun bir alan sağlamaktadır. Sosyal kültürü de kapsayan bu yeniçağ akımı, disiplinler arası geçişi kolaylaştırmakta ve farklı sanatsal üretimlerini bir arada dijital ortamda sunma imkânı tanımaktadır.

Dijital sanat, interneti, ağ bağlantılarını, özgün yazılımları, sanal gerçekliği, sanal ortamları, yapay yaşamı ve organizmaları, GPS teknolojilerini, veri tabanlarını, robotları, bedene takılan başlıkları, protezleri, makine uzantılarını kullanılmakta, yapay zekâ, veri görüntüleme ve haritalama, hiper-metinsel (hypertextual) anlatılar ve oyunlar dijital sanat eseri olarak kabul edilmektedir (Sağlamtimur, 2010, s. 218).

Şekil 64

Yoshiyuki Abe, Generative Art, 2004, dijital art.



(Abe, 2004)

Çağdaş Sanatın büyüyen sanatsal yaklaşımlarından olan dijital art içerisinde yer alan Yoshiyuki Abe, bilgisayar teknolojisi üzerine yaptığı araştırmalar ve bunlar üzerine yaptığı çalışmalarla Japon dijital sanatçılarından biri olarak öne çıkmaktadır. Yaptığı çalışmalarda Abe, dijital ortamda geometrik nesnelerin yanı sıra noktaların yaydığı eksen hareketlerini kullanarak onların yatay ve dikey dalgalarını konu edinmiştir.

Şekil 65

Nam June Paik's Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii, 1995.



(Paik, 1995)

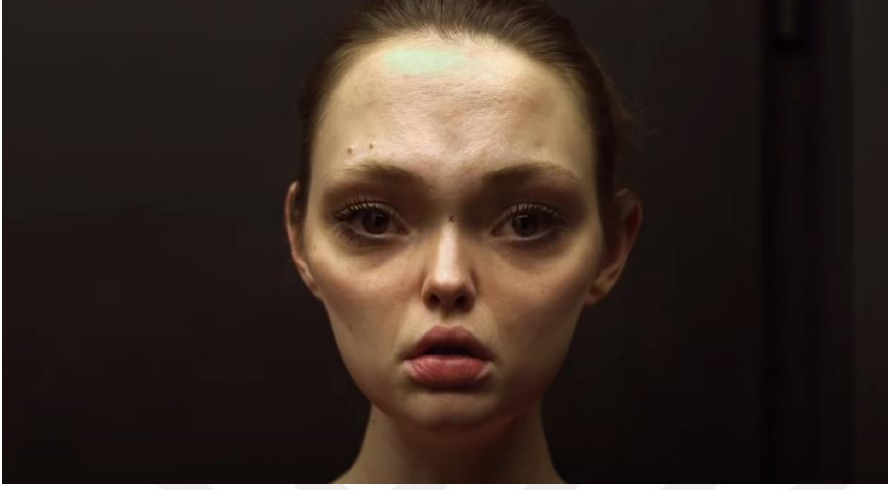
İlk video sanatçısı olan ve TV üzerinden oluşturduğu video enstalasyonlarıyla bilinen Nam June Paik (1932-2006), müziğin ve dada tavrının etkisinde kalmış, ışığın etkileşiminden yola çıkarak Video Art kapsamında çalışmalar üretmiştir. Müzik, enstalasyon ve performanslardan ilham almıştır. Televizyonlardan oluşan enstalasyonlarına hayattan sesleri kaydedip belirli görseller ekleyerek TV ekranında yayınlamıştır. Bu çalışmalarına “elektronik televizyon sanatı” (Şekil 65) adını vermiştir. “Nam June Paik, 1965’de New York’ta video kamerasıyla Papa’nın 5. Caddeden geçişini kaydedip Cafe Go à Go’da gösterime sunduğunda video sanatı için bir dönüm noktası başlatmıştır. Paik, video sanatının ilk sözcüsü olarak şunu söylemiştir: “Nasıl kolaj tekniği yağlı boyanın yerine geçtiyse, katot ışını tüpü de tuvalin yerine geçmiştir” (Beyaz, 2016, s. 9). Sanatçının oluşturduğu bu yeni tarz, fotoğrafın ve sesin elektronik ortamda düzenlenmesiyle oluşmuştur. Döneminde bu dili geliştiren çok az sanatçı olması nedeniyle öncü bir tavır sergileyen sanatçı, dijital sanatta birçok gelişmenin kaynağını oluşturur. “Nam June Paik’in ilk video sanatçısı olarak ortaya koyduğu yeniden düzenlemeli tavır geleneklerden besleniyordu ve geçmişin avant-garde’ından geçip geleceğe yönelikti” (Kılıç, 2018, s. 8).

Televizyon cihazlarını heykel gibi kullanarak onlar üzerinden sesler ve görüntüleri eklediği çalışmalarıyla çeşitli enstalasyonlar oluşturmuştur. Seslerin ve görüntülerin Nam June Paik’in çalışmalarında Video Art adı altında yeni bir oluşum başlatmasıyla gelişen dijital sanat,

geleneksel resim sanatından kopuşu gerçekleştirmişse de nesnesizleşmenin hemen öncelerinde bir yere sahip olduğu söylenmektedir (Wands, 2006, s. 26-27).

Şekil 66

Andrzej Dragan, Physics 1 Time Dilation, 2013.



(Dragan, 2013)

Şekil 67

Andrzej Dragan, Physics 1 Time Dilation, 2013.



(Dragan, 2013)

Quantum fizikçisi Andrzej Dragan (1978), aynı zamanda fotoğraf çeken ve fotoğraflarında fiziksel olarak zamanın insan bedeninde yarattığı değişim üzerinden çalışmalar yapmaktadır. Çektiği fotoğraflar üzerinde ustalıkla yapmış olduğu oynamalar, taklit edilemeyecek profesyonelliktedir. Oluşturduğu video artlarından “Physics” (Şekil 66-67)

serisinden alınan görüntülerde görüldüğü gibi, dijital ortamda modellerinin ve bazen de ünlü sanatçıların gerçekçi yaşlanmış hallerini oluşturmaktadır.

Dijital sanat, nesnelerin dijital ortamda yeniden üretimlerinin bireysel estetik algılarla oluşturulmasıdır. Dijital ortamda oluşturulan nesneler, gerçek dünyada tüm duylara hitap eden ve aklın fiziksel olarak hacmi ve kütleyi anlamlandırdığı nesne olmaktan çıkıp, belirli duylara hitap eden, yalnızca dijital ortamlarda görebildiğimiz, dokunamadığımız, algının teknolojiyle görsel yoldan değiştirildiği bir mecrada yer almaktadır. Teknolojinin etkisiyle gelişen dünyada en kolay iletişim ve haberleşme alanı olan telefonlar, televizyonlar, bilgisayarlar ve tabletler, dijital sanatın gelişmesinde rol oynayarak nesnelerin kullanımını gerçek dünyadaki algısından koparmadan yeniden üretimle ileri boyuta taşımaktadır. Nesneler dijital ortamda kısa yoldan enformasyon ve çeşitli ilgi alanlarına hitap edebilir hale gelmektedir. Teknolojik gelişmeler gerçek nesneden kopuşun (nesnesizleşmenin) önünü açarak sanal ortamda yeniden bir dünya inşa etmiş, Metaverse denen yeni bir sanal çağın oluşumuna neden olmuştur.

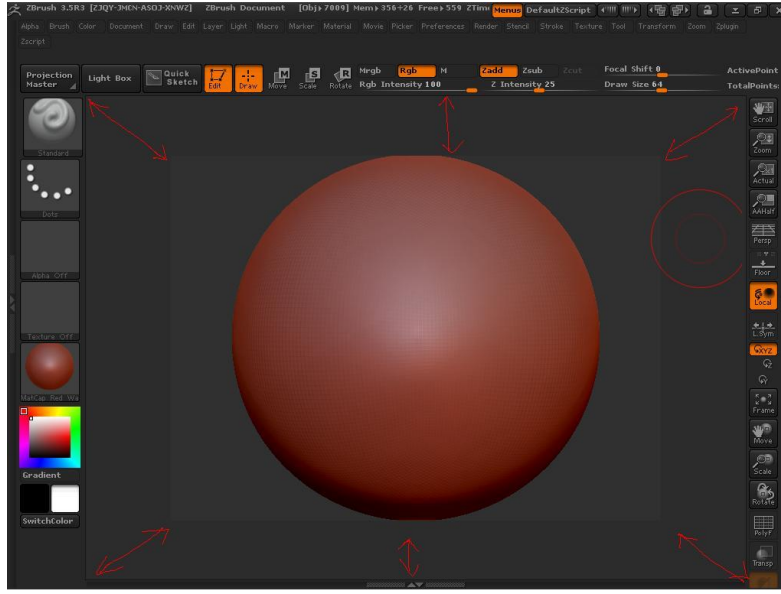
Gerçekçi tavır.

Teknoloji geliştikçe sanatçıların dijital sanatta kullandıkları bilgisayarlar, teknolojik cihazlar ve uygulamalar da gelişmiş, sanatçılar bilgisayar ortamında oldukça gerçekçi çalışmalar oluşturmuşlardır. Kullanılan bazı uygulamalar sayesinde üretilmek istenen esere veya üzerinde değişimler yapılmak istenen nesneye yeni yaklaşımlar ve yöntemler uygulanabilir hale gelmiştir. Yapılan yazılımlar ve güncellemelerle gerçek hayattakine çok yakın, gerçekçi çalışmalar üretilmiştir, bu ultra gerçekçi çalışmalar, film sektöründe, reklamlarda ve oyun grafiklerinde sıkça kullanılmaktadır.

Dijital sanatta kullanılan grafik tabanlı yazılım olan “Zbrush” (Şekil 68) adlı 3D uygulama hiper-gerçekçiliğiyle dikkat çekmektedir. Heykel yapımı üzerine kurulmuş ve birçok film karakterinin yaratıldığı yazılım olan “Zbrush”, kil üzerinden gerçekçi dijital heykel modellemeleri yapmak için uygun teknikler ve araçlar sunmaktadır. Bu uygulama sayesinde TV’de, sinemada ve oyunlarda daha gerçekçi ve ayrıntılı üç boyutlu karakter yaratımları yapılmaktadır.

Şekil 68

ZBrush, Ara Yüz

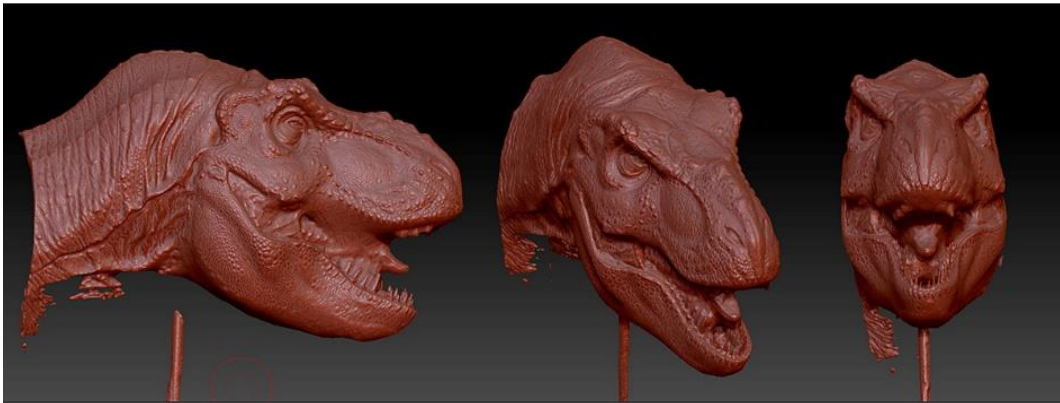


(Zbrushcentral, 2010)

Zbrush'ın uygulama kapsamında kullanıcılara sunduğu “kil topu”, yüzyıllardır alışılmış kil yapımını dijital ortamda yeniden şekillendirme fırsatı vermiştir. Kil üzerinden fırça yardımıyla yontularak ve boyanarak çalışmalar üretilmektedir (Şekil 69). Uygulamanın sunduğu fırçalar, üç boyutlu modellemenin gerçekçi tavrını ortaya çıkarabilmek adına, kırıksıklıkları, gözenekleri, kas yapılarını, en ince ayrıntısına kadar verebilmeyi sağlar niteliktedir (Yıkaroğlu, 2010, s. 27).

Şekil 69

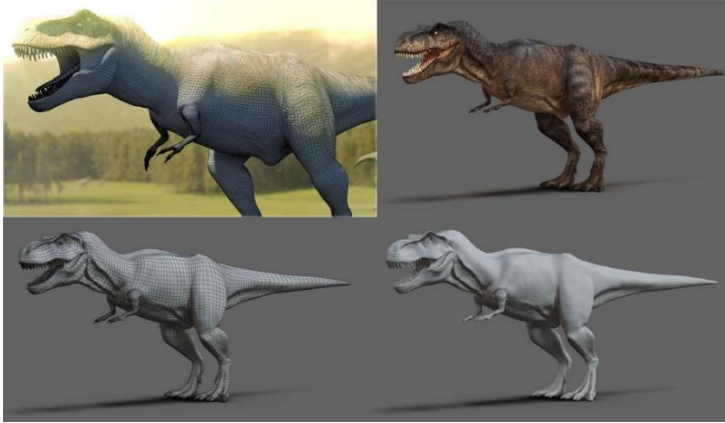
Zbrush “Jurassic World” Dinozor Çizimi.



(Pixologic, 2016)

Şekil 70

Zbrush “Jurassic World” Dinozor Modelleme.



(Zbrushcentral, 2010)

Dijital sanat nesnelerinin sinema alanında sıkça uygulandığı görülmektedir. Bu örneklerden birisi “Jurassic World” filmidir (Şekil 70). Çağlar öncesinde varlığı bilinen dinozorlar, sanatçılar tarafından üç boyutlu olarak detaylı bir şekilde tasarlanarak, sinema sahnelerinde yer almıştır (Taşkanal & Özkemahlı, 2021, s. 792).

Şekil 71

ZBrush King Kong Modelleme.

King Kong Film Afişi



(Scifijapan, 2015)

“King Kong” (Şekil 71) filminde yer alan goriller de yine aynı programla modellenmiştir. Ayrıntılı ve incelikli olarak detay gerektiren çizimlerde, tüyler, cilt dokusu, vücut uzuvları gerçeğe en yakın haliyle tasarlanmıştır. Detaylı, çizimler dijital ortamda kullanıma uygun çizim kalemleri ve tabletler kullanılarak uygulanmaktadır (Taşkanal & Özkemahlı, 2021, s. 793).

Artırılmış gerçeklik.

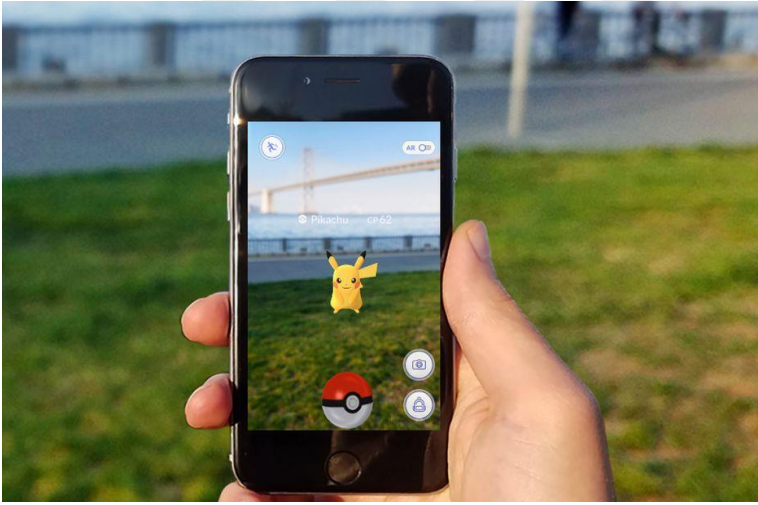
Dijital dünyanın sunduğu ortam, sanat eseri üretiminde çığır açan değişikliklere sebep olmuştur. Teknoloji, hayatın her bir alanına girerek hayatı şekillendirmeye devam etmiş ve

sanatçılar için konforlu alan oluşturmıştır. Yeni algı biçimleri için yaratıcı bir üretim alanı olan dijital dünyada, imgeler sınırsız renk ve boyutlarda yeniden işlenmektedir. Nesnel dünyadaki her bir varlığın yeniden yaratımı sanal ortamda mümkündür. Verilerin sanal ortamda gerçeklik üzerine aktarımıyla oluşan artırılmış gerçekliğin amacı; “...fiziki gerçeklik algısıyla elde edilen bilgiye sayısal bir bilgi eklemesi yapmaktır. Böylece kullanıcının algısının kuvvetlendirilerek hedef mekân, yapı ya da obje ile alakalı daha fazla bilgiye sahip olması hedeflenmektedir” (Çoşkun, 2017, s. 63).

Artırılmış gerçeklik, bir telefon veya tabletin kamerası aracılığıyla belli sensörlerle gerçek hayattaki nesneler ve alanlar üzerinden bağ kuran bir gerçeklik algısıdır. Artırılmış gerçeklik, kameralarla gerçek olan her nesnenin üzerine ses, efekt, görüntü ve video ekleyerek bilgi aktarımı yapmaktadır. Artırılmış gerçeklikte sanal ortam ve internet kullanımının yanı sıra kullanıcının tecrübe ettiği ortam gerçektir. Genişletilmiş sanal gerçeklik sayesinde gerçek olan dünya ile kurulan bağlantı, oluşturulan ses, görüntü, ışık efektleri ve nesneler aracılığıyla eğitim-öğretimde, tıpta ve eğlence amaçlı uygulamalarda, birçok alanda kullanılmaktadır.

Şekil 72

“Pokemon Go” uygulamasına ait bir kullanıcı görseli.



(Cnet, 2017)

Artırılmış gerçeklik örneği olarak “Pokemon Go”, 2016’da zenginleştirilmiş gerçeklik teknolojisiyle telefonlarla oynanan bir uygulamadır. Bu uygulamada kullanıcılar bulundukları ortamı kameralarla tarayarak gerçek ortam üzerinde beliren pokemonları yakalamaya çalışmaktadırlar.

Şekil 73

Mimarlık alanında artırılmış gerçeklik uygulaması.



(Vrturu, 2018)

Artırılmış gerçeklik sayesinde gerçek hayattaki nesnelere ekranda farklı uygulamalar işlenebilir ve son halinin nasıl görüldüğü ekran yoluyla gözlemlenebilmektedir. Daha önce ulaşılamayan deneyimler test edilebilir ve deneme yanılma yoluyla öğrenme olanakları sunulmaktadır.

Hologram.

Holografi, ışık ve ses dalgalarının birbiriyle etkileşimlerinin sonucunda meydana gelen titreşimleri kaydeder. Kaydedilen veriler sayesinde yeniden üretimle hologramlar yaratılır. Hologram tanımı için, üç boyutlu fotoğraf, ışık heykeli, üç boyutlu resim gibi ifadeler kullanılmaktadır. Hologram, bir depolama malzemesi olarak, ince cam tabakayla ışığa duyarlı bir emülsiyondan oluşur. Lazerler kullanılarak kaydedilen dalga etkileşimlerinden oluşan titreşimler, yeniden 3D haliyle renkli ve şeffaf bir görüntüye dönüştürülmektedir. Hologram anlam olarak “holos” (tam) ve “gramma” (yazı) kelimelerinden oluşmaktadır. Tam kayıt, eksiksiz mesaj anlamlarına gelmektedir. Holografi, hologram üretme yöntemidir. Işığın ve sesin üzerine çalışmalar yapılarak geliştirilen holografi, birçok bilim dalını içinde barındırır. Holografinin amacı, ortamdaki sesin ve ışığın fiziksel özelliklerini depolayarak yeniden üretimi esnasında zaman ve mekân olgularıyla aynısının tekrar oluşturulmasıdır. Holografi, resim veya heykel kategorisinde değerlendirilmemiştir. Hem resimdir hem heykeldir, maddi değildir ve kendisidir. Genellikle fotoğrafla özdeşleştirilmiş ve onun bir parçası olarak görülmüştür (Işık, 2013, s. 213).

Holografide hologramı alınan nesne, holografik nesne olarak adlandırılmaktadır. “Holografik nesne; canlı veya cansız, hareketli veya hareketsiz bir nesneyi ifade edebildiği gibi ses frekanslarını, mikroskobik canlıları, gözle görülemeyecek derecede küçük elektronları ve atom altı parçacıklarını da ifade edebilmektedir. Bununla birlikte sadece lazer ışınları ile plaka üzerinde dalga deseninin oluşturulması da mümkündür” (Işık, 2014, s. 369).

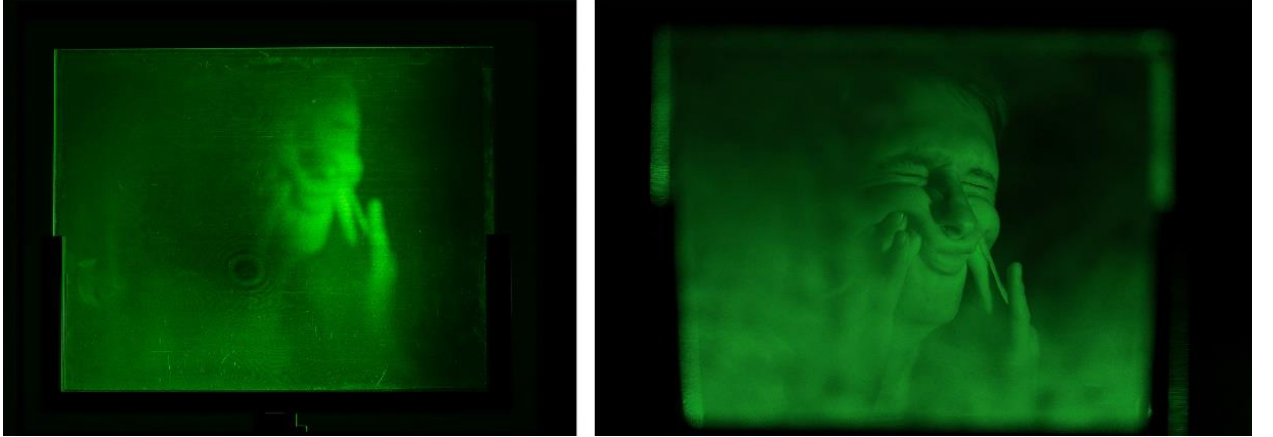
Holografik çalışmalarıyla bilinen önemli isimlerden fizikçi Graham Saxby hologram üzerine şu tanıımı yapmıştır:

Fizikçi için bir hologram; karşılıklı iki uyumlu ışık ışınları arasındaki etkileşimden oluşan girişim saçaklarının mikroskopik bir model formundaki kaydıdır. İyi bilgilendirilmiş bir kişi için hologram; lazer ışığına maruz kalan ve uygun ışık kullanıldığında üç boyutlu bir görüntü oluşturan bir fotoğrafik film veya plakadır. Daha az bilgilendirilmiş kişi için ise hologram; üç boyutlu fotoğrafın sadece bir türüdür (Akt., Işık, 2013, s. 214).

Holografi yöntemiyle üretilen hologramlar ışık ve ses frekanslarından oluşan titreşimlerdir. Hologramda nesne algısı, fiziksel olarak değil görsel olarak sunulmaktadır. Bu noktada hologramlar, resmin iki boyutlu düzleminde oluşturulan üç boyut yansımasından farklı olarak üç boyutlu ışık yansımalarıyla iki boyutlu bir düzlem olmadan mekânda nesnenin tekrar oluşturulmasıdır.

Şekil 74

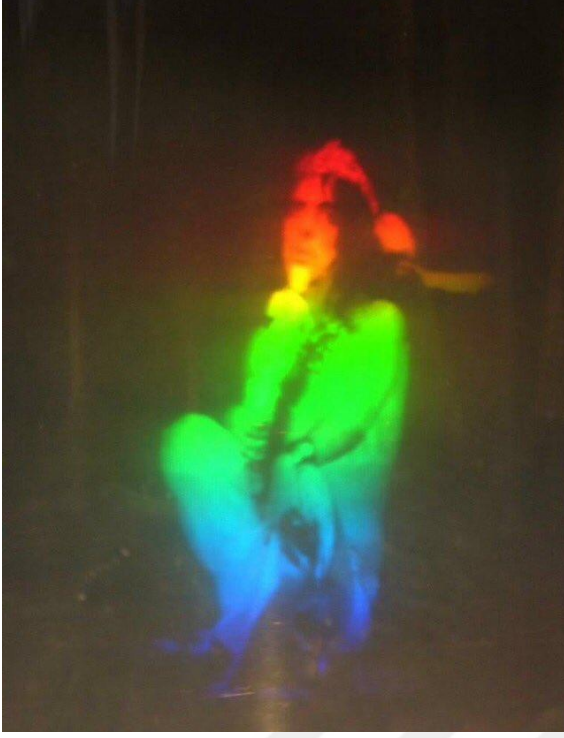
Bruce Nauman, İlk Hologram Serisi: Yüz Yapımı-F, 1968.



(Nauman, 1968)

Şekil 75

Salvador Dali, Alice Cooper'ın Beyninin Portresi, 1973.



(Dali, 1973)

SONUÇ

Bu tez çalışması nesnenin sanatta kullanımı üzerinden dönemsel olarak incelenmiş ve sanatçılar tarafından üretilen çalışmalarda nesneye uygulanan farklı yaklaşımlar ele alınmıştır. Bu yaklaşımlar doğrultusunda nesnenin temsil olma durumunun çağlar öncesinden bugüne kadarki süreçte uğradığı değişimler, nesnenin kullanımı ve kavramsal boyutu üzerinden incelenmiştir. İlk örnekleri mağara resimlerinde görülen temsili nesne, zamanla farklı ifadesel biçimlere dönüşmüştür. Her dönemin kendi ekonomik, felsefi ve kültürel durumu doğrultusunda değişkenlik gösteren sanat anlayışı, nesneye olan bakış açısına çeşitlilik getirmiştir. Resimlerde kullanılan nesneler bu kapsamda imgesel ya da sembolik içeriklerle temsil durumunda kullanılmıştır.

Antik Mısır'da hiyerogliflerin, resim yazı kapsamında nesneleri ve imgesel durumları aktarmak için kullandıkları sembolik işaretler, çivi yazısıyla git gide soyutlaşarak harfleri oluşturmuştur. Dinin etkisiyle şekillenen Mısır sanatında nesnelerin temsilleri belirli keskin kurallara bağlı olarak şekillenirken Antik Yunan sanatında nesne temsillerinde doğalcı ve özgür bir güzellik algısı hâkim olmuştur. Hristiyanlığın Avrupa'da yayılmasıyla yalnızca dini konuların içerik olması gerektiğinin savunulduğu dönemde ikonalarda yer verilen nesneler dine hizmet etme amacı güdülerek bu amaca uygun bir araç olarak kullanılmıştır. Gotik dönemde özellikle mimaride, Rönesans'ta ise dönemsel olarak mimaride, resimde ve heykelde geliştirilmiş simetrik ve ölçülü oran orantının hâkim olduğu bir nesne kullanımı temsil ve gerçeklik kapsamında oluşturulmuştur. Maniyerizm'in ortaya koyduğu yaklaşım ve sonrasında Barok dönemle değişen ölçü ve oransal farklılıklar, Rönesans'la ters düşerek nesnenin kusursuzluğunun yerini bilinçli bir bozma çabası almış, biçim karmaşıklığını ve belirsizliği beraberinde getirmiştir. Romantizmle nesnelerin duyguları ifade etmede bir araç olması durumunun ardından Realizmle dönemin endüstriyel gelişmelerinin toplumsal sınıflar arasındaki çizgiyi iyice belirginleştirmesinin sonucunda kullanılan nesnelerin alt sınıfın yüceliğini göstermek üzere seçilmesi durumu ortaya çıkmaktadır. Gündelik hayatın içinden nesneler ve sahneleri, ışık ve rengin ön plana çıktığı kompozisyonlarla sunan Empresyonizm, nesnelerin gerçek yansımaları yerine renk ve ışık titreşimlerini resmin nesnesi haline getirmiştir. Empresyonizmin doğal yaklaşımından net bir kopuşla nesneleri, ifadeleri dışa vurmada bir araç olarak kullanan Ekspresyonizm, savaşın etkisiyle dönemin psikolojik buhran durumunu ortaya koyan bir ifade biçimi oluşturmuştur. Nesnelerin temel şekillerinin çoklu bakış açısıyla parçalanarak yorumlandığı Kübizm, sentetik dönemle çalışmalara gerçek nesneleri kolaj-asamblaj teknikleriyle dahil ederek nesnelerin doğrudan kullanımına giden yolu

açmıştır. Sanatın, savaş karşıtı bir tepkiyle, günlük yaşam nesnesini sanat nesnesine dönüştürdüğü Dada hareketi, sanatsal geleneklerin reddidir. Nesneyi temsili çerçeveden çıkaran Dada, nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak sunarak alışılmış sanatsal üretim biçimlerini özgürleştirmiştir. Dada'nın mantığı özgürleştirme hedefiyle yola çıkan sanatçılar bilinç dışı tutumlarla Sürrealizm akımını oluşturmuş, hayal gücüyle yaratımın amaçlandığı Sürrealizmde nesneler bilincin sanatsal ifadesinde bir araç olarak kullanılmıştır. İfadenin sanat eserindeki önemi üzerinden ele alınan ve plastik yapıdan ziyade kavramsal ve ifadesel yapının önemine vurgu yapan Kavramsal Sanat nesnenin düşünceyle var olduğunu ve formların yalnızca fikre hizmet eden araçlar olduğunu savunmaktadır. Sanat nesnesinin galeri ortamında konumlandırılmasıyla devam eden süreçte, mekânın kavramsal ve ifadesel kapsamda nesneye dahil olması durumuyla nesne ve mekânın birlikte düşünüldüğü bir anlayış hâkim olmuştur. 1950'leri takip eden süreçte teknolojik gelişmelerle dijital fotoğrafın ve bilgisayarın icadıyla dijital ortama aktarılan nesneler, algılamının değiştiği bir platformda sınırlı duyuya bağlı olarak yeniden şekillenmiş ve gerçek nesneden kopuş gerçekleşerek sanal bir ortamda sanal kimliklerle nesneye erişimi kolay hale getirmiştir.

Çalışma içerisinde nesnenin dönemsel olarak geçirdiği evreler, sanat akımları içerisindeki sanatçıların çalışmalarıyla örneklendirilerek nesnenin dönüşümü vurgulanmaktadır. Günlük yaşam nesnesinin bu dönüşüm süreci, her bir sanat yaklaşımı içerisinde, iki boyutlu, iki boyutlu tuval yüzeyi üzerinden üç boyutlu yanılsaması verilerek, doğrudan nesnenin tuval yüzeyinde kullanılması ve tuval yüzeyinden çıkarak hem doğadaki olduğu haliyle hem de bir üretim nesnesi olarak, yerini almıştır. Bu süreç içerisinde nesne vurgulandığı gibi simge, sembol ve temsil kavramları ile bağlantılı olarak sanat içerisinde değişmez bir parça olmuştur. Her sanatsal dönem içerisinde çeşitlenen nesne, süreç içerisinde sanatta artık sınırsız bir çeşitlilik ile yerini almıştır. Her tür nesnenin sanatın parçası olabildiği sanat yaklaşımı içerisinde artık dijital teknolojik alanların ortaya koyduğu sanal bir nesnellikten de bahsedilebilmektedir. Bu durumda nesne mevcut ortamda olmasa bile varlığından bahsedilecek soyut, simgesel bir anlatım aracına dönüşebilmektedir.

KAYNAKÇA

- Abe, Y.(2004), *Generative Art*, dijital art. University of College Ghent, Belgium,
<http://www.pli.jp/shows/generative-beylsH.html>
- Ak, A. (2013). Dijital sanat, *Akademik Bilişim 15. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri Akdeniz Üniversitesi. Antalya*
- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağdan yeniçağa felsefe ve sanat*. Kabalcı.
- Alp, K. Ö. (2013). Sanatın temsili ve postmodern sanatta temsil. *ART-E*, 13(12), 40-61.
- Antmen, A. (2009). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel.
- Arıcan, A. (2021). *Empresyonizm içinde realizm realizm içinde empresyonizm*. Sanat Duvarı:
<https://www.sanatduvari.com/empresyonizm-icinde-realizm-realizm-icinde-empresyonizm/>
- Arıkan, H. (2016). Resimlerarası alıntı bağlamında eugene Delacroix'in "halka önderlik eden özgürlük" adlı eserinin yeniden yorumlanması. *Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(2), 49-60.
- Arman, A.(1960), *Dolu*, Iris Clert Galerisi, Paris.
https://en.wikipedia.org/wiki/Iris_Clert_Gallery#/media/File:Le_Plein_exterior.jpg
- Arp, H.(1916-1917) *untittle*,[Painting], New York, The Museum of Modern Art,
<https://www.moma.org/collection/works/37013>
- Arslan, E. (2018). Ortodoks ikonalarında bir ölüm motifi: Meryem Ana'nın ölümü. *mukaddime*, 9(1), 53-76.
- Assmann, J. (2018). *Kültürel bellek*. (A. Tekin, Çev.) Ayrıntı. (Çalışmanın orijinali 1997'te yayımlanmıştır).
- Aytek, L. (2013). Fotoğraf tarihi kanonunu yeniden düşünmek; öznellik üzerine bir inceleme [Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Barthes, R. (2012). *Göstergebilimsel serüven*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) Yapı Kireti. (Çalışmanın orijinali 1964'te yayımlanmıştır).
- Berger, J. (2018). *Görme biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) Metis. (Çalışmanın orijinali 1972'te yayımlanmıştır).
- Beyaz, G. G. (2016). Nam June Paik ve onun Tabula Rasa'sı: Video. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 8(29), 1-16.

Bilgi, T. (t.y.). Yazı nedir ve yazının tarihi. <https://www.turkcebilgi.com/yazi-nedir-ve-yazinin-tarihi>

Braque, G.(1913) *Gitar*, [Painting] 1,3 m x 73 cm, Pompidou Merkezi, Yağlı Boya, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Georges_Braque,_1913,_Femme_%C3%A0_la_guitare_\(Woman_with_Guitar\),_oil_and_charcoal_on_canvas,_130_%C3%97_73_cm,_Mus%C3%A9_National_d%27Art_Moderne,_Centre_Pompidou.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Georges_Braque,_1913,_Femme_%C3%A0_la_guitare_(Woman_with_Guitar),_oil_and_charcoal_on_canvas,_130_%C3%97_73_cm,_Mus%C3%A9_National_d%27Art_Moderne,_Centre_Pompidou.jpg)

Carr, K. (2017), *Paint a Greek vase*, Quartr.us, <https://quatr.us/greeks/paint-greek-vase-ancient-greece-project.htm>

Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma.

Cevizci, A. (2019). *Büyük felsefe sözlüğü*. Say.

Cezanne, P. (1904), *La Montagne Sainte-Victoire (Sainte-Victoire Dağı)* [Painting] tuval üzerine yağlı boya, https://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne#/media/Dosya:Montagne_Sainte-Victoire,_par_Paul_C%C3%A9zanne_108.jpg

Ciordia, A.(2018), *La Palabra en la Eucaristía dominical*, OAR PSNT, <https://www.agustinosrecoletos.org/actualidad/16717/la-palabra-en-la-eucaristia-dominical-domingo-33-del-tiempo-ordinario>

Courbet, G. (1819-1877), *Günaydın Bay Courbet*, [Painting], <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/a/courbet-bonjour-monsieur-courbet>

Courbet, G. (1855), “*Ressamın Atölyesi: Gerçek Bir Alegori*” [Painting], tuval üzerine yağlıboya https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanat%C3%A7%C4%B1n%C4%B1n_St%C3%BCdyosu#/media/Dosya:Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg

Çoşkun, C. (2017). Bir sergileme yöntemi olarak artırılmış gerçeklik. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 61-75.

Christo ve Jeanne Claude, (1969), *Örtülmüş Kayallıklar, Bir Milyon Metre Karelik Küçük Koy*, Sydney, Australia, <https://blog.artsper.com/en/get-inspired/our-favorites-christo-jeanne-claude/>

Daguerre, L. (1838), *İlk insan fotoğrafı, Temple Bulvarı*, Paris. https://tr.wikipedia.org/wiki/Louis_Daguerre#/media/Dosya:Boulevard_du_Temple.jpg

Dali, S. (1932), *Ayakkabı- simgesel işlevi olan gerçeküstücü nesne*, [Painting], değişik malzemelerle asamblaj, 48x24x14 cm, <https://archive.thedali.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=362;type=101>

Dali, S.(1973), *Alice Cooper'ın Beyninin Portresi*, ilk renkli silindirik holografi. <https://superradnow.files.wordpress.com/2012/03/alicecooper.jpg>

Dali, S.(1936), *Istakoz Telefon*, Telefon, elik, alçı, kauçuk, reçine ve kağıt.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-lobster-telephone-t03257>

Dalkıranoglu, B. (2016), 700'den Fazla sembolden oluşan Antik Mısır Hiyeroglifleri'nden 30'u ve İlginç Anlamları, Listelist, <https://listelist.com/hiyeroglif-anlamlari/>

Degas, E.(1878,) *balerin*, [Painting], tuval üzerine yağı boya, <https://www.vogue.fr/fashion-culture/article/edgar-degas-and-the-dancer-the-artists-most-beautiful-representations>

Delacroix, E. (1830), *Halka nderlik Eden zgrlk*, [Painting] tuval üzerine yağıboya, Louvre müzesi, Paris, Fransa, https://tr.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Delacroix

Diñol, A. (2008). *Hiyeroglif*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 2, s. 692-693). içinde YEM

Dragan, A. (2013), *Physics 1 Time Dilation*, <https://www.youtube.com/watch?v=nRrEl1Cv6zo0.07.sn>

Dragan, A.(2013), *Physics 1 Time Dilation*,
<https://www.youtube.com/watch?v=nRrEl1Cv6zo0.27.sn>

Duchamp, M.(1951), *Roue de Bicyclette*, Metal tekerlek, boyalı tahta tabure 129.5 x 63.5 x 41,9 cm Sidney and Harriet Janis Koleksiyonu, <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/marcel-duchamp%E2%80%99in-bisiklet-tekerlegi/1459>

Duchamp, M. (1938), *1200 Kömür uvalı*, “Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi”nden Görüntü, New York. <https://curatingthecontemporary.org/2014/01/20/lets-go-back-to/#jp-carousel-347>

Duchamp, M. (1919), *L.H.O.O.Q.*, Ready-Made, 19,7×12,4 cm, Louvre Müzesi, Paris
<https://tr.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.>

Duchamp, M.(1964), *Kırık Kolun ncesi*, Hazır Nesne,
<https://www.moma.org/collection/works/105050>

Duchamp, M.(1914), *şişe Kurutucusu*, Hazır-yapım: Galvaniz demir şişe kurutucusu, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor. <https://www.stirworld.com/think-books-and-movies-the-age-of-the-readymade-how-marcel-duchamp-changed-art>

Duchamp, M. (1917), *eşe*, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Düz, N. (2017). Sanatta zne-nesne ilişkisi ve yaratıcılık. *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 28-36.

El Greco, (1608-1614), *Baptism Of Christ* [Painting], Hospital de Tavera, Toledo,
[https://en.wikipedia.org/wiki/Baptism_of_Christ_\(El_Greco,_Toledo\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Baptism_of_Christ_(El_Greco,_Toledo))

Emir, E. (2019). Rönesans'tan Barok'a resimde anatomi estetiğı [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi-Konya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Erenus, . (2014). *Marchel Duchamp*. Tekhne.

Eroğlu, Ö. (2015). *Modern sanat*. Tekhne.

Eyck, J. (1434), *Arnolft'nin Evlenmesi* [Painting], National Galery, London,
https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini%27nin_Evlenmesi

Farthing, S. (2014). *Sanatın tüm öyküsü*. (G. Aldoğan, & F. C. Çulcu, Çev.) Hayalperest.
(Çalışmanın orijinali 2010'da yayımlanmıştır).

Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat*. (G. E. Yılmaz, Çev.) Kara Kalem. (Çalışmanın orijinali 1995'te yayımlanmıştır).

Fleming, J., & Honour, H. (2016). *Dünya sanat tarihi*. (H. Abacı, Çev.) Alfa. (Çalışmanın orijinali 1982'de yayımlanmıştır).

Friedrich, C. (1818), *Sis Denizi Üzerinde Bir Gezgin*, [Painting], tuval üzerine yağlı boya, 95x75 cm, Kunsthalle Hamburg, Almanya.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Bulutlar%C4%B1n_%C3%9Czerinde_Yolculuk

Fotoğraf Filmi, 2007.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Analog_foto%C4%9Fraf%C3%A7%C4%B1l%C4%B1k#/media/Dosya:Analog_Photographic_film_-_1980's-1990's_years.jpg

Giotto di Bondone, (1303), *Ölü İsa'ya Ağıt* [Painting], Arena Şapeli, İtalya,
<https://www.sanatabasla.com/2013/06/agit-lamentation-giotto/>

Giotto di Bondone, (1305), Arena Şapeli, İtalya, https://stringfixer.com/pt/Scrovegni_Chapel

Girgin, F. (2018). *Çağdaş sanat ve yeniden üretin alıntı, öykünme, kolaj, taklit*. Hayalperest.

Gombrich, E. (2011). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) Remzi. (Çalışmanın orijinali 1950'de yayımlanmıştır).

Goya, F. (1918), *“DEV”*, [Painting], Aquatinta, 28,5 cm x 21 cm,
https://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya

Göksel, N. (2016). *Dada bir armadillodur*. Kült İletişim.

Giuseppe A. (1591), *Vertumnus* [Painting],
https://tr.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Arcimboldo

Gümüştekin, N. (2011). Anadolu ve diğer kültürlerde işaret ve simgelerde anlam. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(26), 103-118.

Hausmann, R.(1920), *Mekanik kafa*, Hazır nesne.

<https://www.kelosa.com/blog/en/personalities/raoul-hausmann-and-his-refuge-in-ibiza/>

Harmanci, A. (2019). Turner'ın renkçilik anlayışı: Gothe renk öğretisinin Turner resimlerine etkisi. *İdil Dergisi*, (58), 739-748.

Hodge, S. (2013). *50 sanat fikri*. (E. Gözgülü, Çev.) Domingo. (Çalışmanın orijinali 2011'de yayımlanmıştır).

- Hodge, S. (2013). *Beş yaşındaki çocuk bunu neden yapamaz*. (F. Çulcu, Çev.) Hayalperest. (Çalışmanın orijinali 2012’de yayımlanmıştır).
- Holbein, H. (1533). *Sefirler* [Painting]. National Galery, Londra, U, K, https://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Holbein_the_Younger
- İnan, D. (2018), *İnsanlığın en büyük buluşu yazı*, Bilim ve Ütopya, <https://bilimveutopya.com.tr/makale/insanligin-en-buyuk-bulusu-yazi>
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2017). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. Hayalperest.
- İstanbul sanat evi, (2021), *Antik Yunan sanatı ve resmin gelişimi*, <https://www.istanbulsanatevi.com/sanat-terimleri-kavramlar/antik-yunan-sanati-ve-resmin-gelisimi/>
- İstock, (2021), *Freejpg*, https://tr.wikipedia.org/wiki/Prima_Portal%C4%B1_Augustus#/media/Dosya:Statue-Augustus.jpg
- İşık, V. (2013). Holografik sanat. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(47), 212-231.
- İşık, V. (2014). Holografik Sanatta Kullanılan Hologram Çeşitleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(49), 366-385.
- Kahraman, F. (2020). Alfabenin icadı ve harflerin kökeni. *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, 20(2), 759-781.
- Kalkan, Ö. (2014). *Marcel Duchamp*. Tekhne.
- Kara, B. (2020), *Mısır yaratılış mitleri, insanın yaratılışı ve Mısır tufanı*, Ungo, <https://ungo.com.tr/2020/07/misir-yaratilis-mitleri/>
- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü*. Ütopya .
- Kılıç, L. (2018). *Görüntü estetiği*. İnkılap.
- King Kong Film Afişi*, <https://www.scifijapan.com/images/King%20Kong/17.jpg> ZBrush King Kong Modelleme <https://www.cgrecord.net/2017/08/kong-skull-island-2017-vfx-breakdown.html>
- Kirchner, E. (1915), *Sigara İçen Erna*, [Painting] Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x58 cm, Münih, Devlet Modern Sanat galerisi. <https://www.arthipo.com/tr-tr/ernst-ludwig-kirchner-sigara-ile-erna.html>
- Klein’s, Y. (1958), *Boş*, Iris Clert Gallery, Paris, <https://www.littleartnecdotes.com/le-vide-1958/>
- Kokoschka, O. (1913-1914), *eroslu ve tavşanlı ölü doğa*, [Painting] Tval üzerine yağlıboya <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYNEE&titlepainting=Bodeg%C3%B3n%20with%20Affair%20and%20Rabbit&artistname=Oskar%20Kokoschka>

Kooning, W. (1950-1952), *Kadın I*, [Painting] TÜYB, 192,5x147,5 cm, Museum of Modern Art, Newyork, ABD. <https://www.moma.org/collection/works/79810>

Kosuth, J.(1965), *Bir ve üç Sandalye*, Sandalye (82 x 37.8 x 53 cm), Fotoğraf (91.5 x 61,1 cm), Yazı, (61 x 76,2 cm), Ahşap Katlama Sandalyesi, Bir Sandalyenin Monte Edilmiş Fotoğrafı ve ‘Sandalye’ nin Sözlük Tanımı  zerine Monte Edilmiş Pano, <https://www.moma.org/collection/works/81435>

Kurt, S. (2019). Modern portrelerde fragman estetiği [Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale 18 Mart  niversitesi-Çanakkale]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Lynton, N. (2015). *Modern sanatın  yk s *. (C.  apan, & S.  zi ,  ev.) Remzi Kitabevi. ( alı manın orijinali 1980’de yayımlanmıştır).

Magritte, R. (1928-1929), *Bu Bir Pipo Değildir*[Painting], Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi, Los Angeles, Tuval  zerine Ya lı Boya https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti#/media/Dosya:MagrittePipo.jpg

Magritte, R.(1952), *Les valeurs personnelles (“Personal Values”)* [Painting], tuval üzerine yağlıboya. <https://www.rallimuseums.com/en/2336>

Mant, S. (2014). Resim sanatında nesne. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(13), 112-123.

Martini Simone, (1333), *Meryem’e Müjde* [Painting], Galeri Uffizi, (<https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/in-the-light-of-angels>)

Mimarlık alanında artırılmış gerçeklik uygulaması. <https://vrturu.com/2018/05/06/artirilmis-gerceklik-uygulamaları/>

Michelangelo Merisi da C. (1605-1606), *Saint Jerome Writing*[Painting], Galleria Borghese, Rome, <https://en.wikipedia.org/wiki/Caravaggio>

Millet. J. (1857) *Başak Toplayan Köylüler*, [Painting]. Musée d’Orsay, Paris. https://tr.wikipedia.org/wiki/Barbizon_ekol%C3%BC#/media/Dosya:Millet_Gleaners.jpg

Monet, C.(1872), “ zlenim: G n Do umu”, [Painting] T. .Y.B, 48 x 643 cm, Musée Marnottan, Paris, https://tr.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet#/media/Dosya:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant,_1872.jpg

Monet, C.(1906), *Water Lilies*, [Painting] ya lı boya, 89.9 × 94,1 cm (35.3 × 37 in), Art Institute of Chicago, https://tr.wikipedia.org/wiki/Nil%C3%BCferler#/media/Dosya:Claude_Monet_-_Water_Lilies_-_1906,_Ryerson.jpg

Morley, M.(1966), *Güvertede*, [Painting], Tuval  zerine Ya lı Boya, 212.5cm x 162.3cm Collection of Metropolitan Museum of Art, New York,

<https://www.nytimes.com/2018/06/07/obituaries/malcolm-morley-genre-crossing-artist-is-dead-at-86.html>

Nauman, B.(1968) *İlk Hologram Serisi: Yüz Yapımı-F*, cam plaka üzerine geçirgen hologram, sanatçının kendi portresi. <https://unframed.lacma.org/2020/08/21/lighting-lasers-conservation-uses-lasers-illuminate-bruce-nauman-holograms>

Niépcce, J.(1826-1827), *Tarihte İlk Fotoğraf*,
https://tr.wikipedia.org/wiki/Nic%C3%A9phore_Niepce#/media/Dosya:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg

Oppenheim, M.(1936), *"Tüylü Kahvaltı"*, tüy kaplı tabak, bardak ve kaşık, yükseklik 7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/

O'Doherty, B. (2019). *Beyaz küpün içinde*. (A. Antmen, Çev.) Sel. (Çalışmanın orijinali 1986'da yayımlanmıştır).

Özayten, N. (2018). *Mekan, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2). Yem.

Paik's, N.(1995), *Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii*,
<https://americanart.si.edu/exhibitions/paik>

Paz, O. (2017). *Marchel Duchamp çırılçıplak soyulmuş görüntü*. (Ş. Demirkol, Çev.) Everest. (Çalışmanın orijinali 1973'te yayımlanmıştır).

Peterson, D.(2006) *Topraktan Gelen Toprağa Gider*, [Painting], Tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 101,5x101,5 cm, Traveling Museum Exhibitions,
<https://www.denispeterson.com/Dust18.html>

Picasso, P.(1907,) *Avignonlu Kızlar*, [Painting] Yağlı Boya Museum Of Modern Art,
https://tr.wikipedia.org/wiki/Avignonlu_K%C4%B1zlar

Picasso, P.(1912) *Gitar*, Kolaj, 66.4 x 49.6, Newyork MOMA, <https://energine.org/1765-description-of-the-painting-pablo-picasso-guitar.html>

Platon. (2017). *Devlet*. (S. Eyyüpoğlu, & M. Cimcoz, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Çalışmanın orijinali M.Ö.340'da yayımlanmıştır).

Pokemon Go uygulamasına ait bir kullanıcı görseli,
<https://www.cnet.com/tech/mobile/mobile-app-spending-reached-half-a-billion-dollars-over-christmas/>

Pontormo, (1525-1528), *The Deposition from the Cross* [Painting], Köln: Verlag Taschen,
https://en.wikipedia.org/wiki/Pontormo#/media/File:Jacopo_Pontormo_-_Kreuzabnahme_Christi.jpg

Rauschenberg, R.(1955), *Yatak*, https://www.researchgate.net/figure/Robert-Rauschenberg-Bed-1955-Combine-painting-oil-and-pencil-on-pillow-quilt-and_fig5_334263445

- Rubens, P. (1610), *Çarmının Yükselişi*, [Painting] tuval üzerine yağlı boya, 1610 -11, 462x341, Meryem ana kadetralli, Antwerp, Belçika, [https://stringfixer.com/tr/The_Elevation_of_the_Cross_\(Rubens\)](https://stringfixer.com/tr/The_Elevation_of_the_Cross_(Rubens))
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital Sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyalbilimler Dergisi*, 10(3), 213-238.
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2017). Yeni Medya Sanatı ve Fotoğraf. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(2), 82-100.
- Seurat, G. (1884-1886), *Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü*, [Painting] tuval üstüne yağlı boya, 207,5x308 cm, the art institute of chiciago. https://tr.wikipedia.org/wiki/Georges_Seurat#/media/Dosya:Georges_Seurat_031.jpg
- Smithson, R.(1970), *Çamur*, çökeltilmiş tuz kristalleri, kayalar, su, 457,2 m x 4,6 m, Great Salt Lake, Utah. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/dec/09/robert-smithson-review-art-with-a-dose-of-extreme-sports>
- Taşkanal, G. A., & Özkemahlı, K. (2021). *Mutidisiplinler bir yaklaşım olarak dijital art*. Uluslararası Anadolu Sanat Sempozyumu (s. 782-792). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.
- TDK. (2019). *Türkçe sözlük*. Türk Dil Kurumu.
- Thompson, J. (2014). *Modern resim nasıl okunur*. (F. Çulcu, Çev.) Hayalpeserst. (Çalışmanın orijinali 2006'da yayımlanmıştır).
- Turani, A. (2011). *Dünya sanat tarihi*. Remzi.
- Turani, A. (2011). *Sanat terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Turner, W. (1842), *Steam-Boat off a Harbour's Mouth in Snow Storm*, [Painting] https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Joseph_Mallord_William_Turner_-_Snow_Storm_-_Steam-Boat_off_a_Harbour%27s_Mouth_-_WGA23178.jpg
- Türkiye Bilimler Akademisi (TÜBA). (2011). *Türkçe bilim terimleri sözlüğü sosyal bilimler*.
- Tükel, U. (2008). *Rene Magritte, Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (Cilt 2). Yem.
- Velasquez, D. (1656 – 1657) *Nedimeler*, [Painting] Tuval Üzerine Yağlıboya, , 318x216 Cm, Prado Müzesi, İtalya, https://tr.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez
- Wands, B. (2006). *Dijital çağın sanatı*. (O. Akınhay, Çev.) Akbank Sanat. (Çalışmanın orijinali 2006'da yayımlanmıştır).
- Weyers, F. (2005). *Dali*. (S. Bulutsuz, Çev.) Literatür. (Çalışmanın orijinali 2000'de yayımlanmıştır).
- Wikipedia. (2021). *Alfabe*. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Alfabe>

- Wikipedia, (2021), *Alix, Duchess of Brittany*,
https://en.wikipedia.org/wiki/Alix,_Duchess_of_Brittany
- Vikipedi, (2021), Fenike Alfabesi, https://tr.wikipedia.org/wiki/Fenike_alfabesi
- Wikipedia. (2021, 03 03). *Louis Daguerre*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Louis_Daguerre
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat tarihinin temel kavramları*. (A. Cemal, Çev.) Hayalperest.
(Çalışmanın orijinali 1915'te yayımlanmıştır).
- Yıkaroğlu, N. (2010). *Maya Zbrush karakter modelleme*. Kodlab.
- ZBrush, Ara Yüz, <https://www.zbrushcentral.com/t/small-working-screen/288805>
- Zbrush “*Jurassic World*” Dinazor Çizimi, <https://pixologic.com/blog/2016/02/pixologics-speaks-with-industrial-light-and-magic-on-the-vfx-of-jurassic-world/>
- Zbrush “*Jurassic World*” Dinazor Modelleme, <https://www.zbrushcentral.com/t/jurassic-park-game-models/303147>
- Zeyrek, İ. (2016). Gelenekçi ekolün bakış açısına göre sembol, simge ve işaret'in temsil kategorileri. *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(31), 195-211.