

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**DOĞAL MİRASA AİT OLUŞUMLARIN RESİMSEL YÜZEY
ÜZERİNDE YORUMLAMALARI: PERİBACALARI ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

Hazırlayan
Mustafa AĞGÜNER

MALATYA-2021

**T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**DOĞAL MİRASA AİT OLUŞUMLARIN RESİMSEL YÜZEY
ÜZERİNDE YORUMLAMALARI: PERİBACALARI ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mustafa AĞGÜNER

**Danışman
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN**

MALATYA-2021

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN'ın danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “DOĞAL MİRASA AİT OLUŞUMLARIN RESİMSEL YÜZEY ÜZERİNDE YORUMLAMALARI: PERİBACALARI ÖRNEĞİ” başlıklı çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Mustafa AĞGÜNER

Malatya-2021

TEŞEKKÜR

Bu araştırmanın oluşumunda değerli bilgileri ve desteğiyle, rehberliğini esirgemeyen tez danışmanım, Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN'a teşekkürlerimi sunarım.

Bu süreçte bana desteklerini hissettiren babam Ali AĞGÜNER'e annem Zübeyde AĞGÜNER ve kardeşlerim Yakup, Rukiye, Abdulkadir, Meryem AĞGÜNER'e can yeğenim Bünyamin'e teşekkür ederim.

Son olarak araştırma boyunca yanımda olan maddi manevi desteklerini esirgemeyen motivasyon kaynaklarım Kadir YILMAZ, Esranur KILINÇ, Ali Seydi KÖSEM, Gülay MENGİ, Hatun KARAMAN ve Aycan BENLİ'ye şükranlarımı sunarım.

Mustafa AĞGÜNER

Malatya-2021

ÖZET

AĞGÜNER, Mustafa, Doğal Miras Ait Oluşumların Resimsel Yüzey Üzerinde Yorumlamaları: Peribacaları Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2021.

Bu çalışmada evrenin oluşmasıyla başlayan, bugüne dek gelen süreç içerisinde doğada var olan jeolojik hareketler sonucunda oluşmuş Peribacaları ve benzer yüzey şekillerine ait dokuların, resimsel yüzeyler üzerinde yorumlamaları ele alınmıştır. İnsanoğlu yaşamı boyunca doğayla iç içe olup onu sorgulamış ve doğada var olan her şeyi öznelleştirme çabası içerisinde olmuştur. Bu öznelleştirme insanı yeni, daha önce var olmayı aramaya sürüklemiş ve bunun sonucunda yaratıcı düşünce devreye girmiştir.

Tezin ilk bölümünde genel anlamda bir giriş yapılmıştır. İkinci bölümde ise, Doğal Miras'ın tanımı, Türkiye ve Dünya üzerindeki örnekleri, kültürel etkileşimlerine yer verilmiştir. Üçüncü bölümde Peribacalarının konumu, oluşumu ve tipleri yer almış, dördüncü bölümde Doğal Miras'ın resim sanatına yansımalarına, beşinci ve son bölümde ise araştırmacı tarafından uygulamalar üzerinde çözümlemeler yapılmıştır. Bu bağlamda oluşan sonuçlar ise sonuç bölümünde belirtilmiştir. Bu uygulamaların genelinde soyut bir yüzey kullanılmış ve Peribacaları yerleştirilmiştir. Uygulamanın genelinde var olan Peribacası imgesi çeşitli yorumlamalarla ele alınmış, tuval yüzeyini çeşitli kısımlara ayrılarak bu tip örneklerle çeşitlilik sağlanmıştır.

Evrenin oluşumuyla başlayan ve bugüne kadar gelen süre içinde doğada var olan jeolojik yapılaşmalar, bu yapılara ait dokuları konu edinen araştırmalar, gözleme ve düşünsel bir temele dayandırılarak ve plastik bir kaygı da gözetilerek yüzeylerde sanatsal bir dille ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda 19 adet yağlı boya ve 2 adet seramik çalışması yapılmıştır.

ABSTRACT

AĞGÜNER, Mustafa, Interpretations of Formations Belonging to the Natural Heritage on the Pictorial Surface: The Example of Peribacaları, Master's Thesis, Malatya, 2021.

In this study, the geological movements that exist in nature in the process that began with the formation of the universe, which have come to date, the fairy chimneys formed in the last one and the interpretations of tissues of similar surface shapes on pictorial surfaces were discussed. Human beings have been intertwined with nature throughout their lives, questioning it and trying to subjugate everything that exists in nature. This subjectivization led man to seek out the new, previously nonexistent, and as a result, creative thought came into play.

A general introduction was made in the first part of the thesis. In the second section, the definition of Natural Heritage, its examples in Turkey and the world, and its cultural interactions are given. In the third section, the location, formation and types of fairy chimneys were included, in the fourth section, reflections of Natural Heritage on the art of painting, and in the fifth and final section, analyses were made by the researcher on applications. In this context, the results are stated in the results section. An abstract surface was used throughout these applications and fairy chimneys were placed. The image of the fairy chimneys, which exist throughout the application, has been treated with various interpretations, the surface of the canvas has been divided into various parts, providing diversity with such examples.

Geological structures that began with the formation of the universe and existed in nature during the period up to now, research that acquired the tissues of these structures, were tried to be expressed in artistic language on surfaces based on observation and intellectual basis, and taking into account plastic anxiety. In this context, 19 oil paintings and 2 ceramic works were made.

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR	xii

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Problem Cümlesi	1
1.3. Alt Problemler	1
1.4. Amaç	2
1.5. Araştırmanın Önemi	2
1.6.Yöntem	2
1.7. Sayıtlar	3
1.8. Sınırlılıklar	3
1.9. Evren ve Örneklem	3
1.10. Temel Kavramlar / Tanımlar	4

İKİNCİ BÖLÜM

2. DOĞAL MİRAS

2.1. Doğal Miras Nedir?	6
2.1.1. Dünyada Doğal Miras Örnekleri	7
2.2. Türkiye de Doğal Miras ile İlgili Mevzuatın Oluşumu ve Bu Mirasa Ait Örnekler.....	10
2.2.1. Pamukkale- Hierapolis-(Denizli).....	11
2.2.2. Keloğlan Mağarası (Denizli).....	13
2.2.3. Kızılırmak Deltası Kuş Cenneti-Samsun.....	14

2.2.4. Tuz Gölü Ankara-Konya-Aksaray	15
2.2.5. Ballica Mağarası Tabiat Parkı-Tokat.....	16
2.3. Doğal Miras Olarak Kapadokya Bölgesi.....	17
2.3.1. Kapadokya Doğal Miras Alanı.....	17
2.3.2. Peribacaları Nasıl Oluştı?	19
2.3.3. Jeolojik Özellikleri.....	20
2.3.4. Tipleri ve Yapısal Özellikleri.....	21
2.3.5. Göreme’de İlk Batılı Araştırmalar	23

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. RESİM SANATINDA DOĞAL MİRAS

3.1. Doğal Mirasın Avrupa Resim Sanatındaki Yeri	26
3.1.1. Romantizm’de Doğaya Ait Görünümler	27
3.1.2. Empresyonizm’de Doğaya Ait Görünümler	36
3.2. Peribaca Görünümlerinin Türk Resim Sanatına Yansımaları	40
3.2.1. Cevat Dereli.....	40
3.2.2 Turgut Zaim.....	42
3.2.3. Nuri İyem	43
3.2.4. Fikret Otyam.....	46
3.2.5. Zafer Gençaydın	48
3.3. Güncel Sanatçılar ve Doğal Oluşumlar	50
3.3.1. Zhao Meng	50
3.3.2. Elanor Lakelin	51
3.3.3. Tuğrul Emre Feyzoğlu	52

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. UYGULAMALAR

4.1. Uygulamaların Oluşum Süreci.....	54
4.2. Uygulama Çalışmaları ve Çözümlemeleri.....	61
SONUÇ	75
KAYNAKÇA.....	77

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1: Birleşik Krallık, Dorset ve East Devon Kıyıları.	8
Resim 2.2: İran, Lut Çölü.	9
Resim 2.3: ABD., Yosemite Ulusal Parkı.	10
Resim 2.4: Denizli, Pamukkale-Hierapolis.	12
Resim 2.5: Denizli, Pamukkale-Hierapolis.	13
Resim 2.6: Denizli, Keloğlan Mağarası.	14
Resim 2.7: Samsun, Kızılırmak Deltası Kuş Cenneti.	15
Resim 2.8: Tokat, Ballica Mağarası Tabiat Parkı.	17
Resim 2.9: Nevşehir, Kapadokya.	18
Resim 2.10: Peribacası Oluşumu.	19
Resim 2.11: Kapadokya Görünüm.	20
Resim 2.12: Kapadokya, Badlands.	21
Resim 2.13: Şapkalı Tipi Peribacası.	22
Resim 2.14: Konili Tipi Peribacası.	23
Resim 2.15: Paul Lucas, Peribacaları, Gravür, 1714.	24
Resim 2.16: Paul Lucas, Ürgüp, Gravür, 1714.	24
Resim 3.1: Albert Bierstadt, Yosemite Vadisi, Tuval Üzerine Yağlı Boya 138x92 cm, 1868, Oakland Museum of California. A.B.D..	29
Resim 3.2: Albert Bierstadt, Dağlarda Fırtına, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 152x97 cm, 1870, Museum of Fine Arts Boston, ABD.....	29
Resim 3.3: Albert Bierstadt, Dağ Çayı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x70 cm, 1874, Berkshire Müzesi Masaçüsez, ABD..	30
Resim 3.4: Caspar David Friedrich, Deniz Kenarında Keşiş, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 172x110 cm, 1808-1810, Alte Nationalgalerie, Berlin.	32
Resim 3.5: Caspar David Friedrich, Buz Denizi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97x27 cm, 1823-1824, Kunsthalle, Hamburg.	33
Resim 3.6: Johan Christian Dahl, Stalheimden Görünüm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 190x246 cm, 1842, Norveç Ulusal Galerisi, Oslo.	35
Resim 3.7: Johan Christian Dahl, Yanardağ Patlaması, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 128x172 cm, 1826, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.	35

Resim 3.8: Cloude Monet, İzlenim-Gündoğumu, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48x63 cm, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris.	36
Resim 3.9: Cloude Monet, Fırtınadan Sonra Étretat'taki Uçurum, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x82 cm, 1885, Clark Sanat Enstitüsü Williamstown, ABD..	38
Resim 3.10: Paul Cezanne, Mont Sainte-Victoire Seen from Bellevue, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73x92 cm, 1895, Barnes Vakfı, ABD.....	40
Resim 3.11: Cevat Dereli, Ürgüp, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x82 cm.....	41
Resim 3.12: Turgut Zaim, Yörükler, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	42
Resim 3.13: Nuri İyem, Figürlü Peyzaj-Göreme Duralit Üzerine Yağlı Boya, 58x39 cm, 1975.	44
Resim 3.14: Nuri İyem, Göreme, Duralit üzerine Yağlı Boya, 42x34 cm, 1975.....	44
Resim 3.15: Nuri İyem, Göreme, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 53x44 cm, 1977.....	45
Resim 3.16: Fikret Otyam, Peribacaları, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64x76 cm, 1988, Özel Koleksiyon.	47
Resim 3.17: Fikret Otyam, Peribacaları, 112x90 cm, 1989, Özel Koleksiyon.	47
Resim 3.18: Zafer Gençaydın, Peribacası, Kağıt Üzerine Kuru Boya, 1994, 25x25 cm.	49
Resim 3.19: Zafer Gençaydın, Ürgüp, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1988.	49
Resim 3.20: Zhao Meng, Akrilik ve Seramik, 40x40 cm, 2016.	51
Resim 3.21: Elanor Lakelin, Zaman Ritmi, 2017, Stockholm, İsveç.....	52
Resim 3.22: Tuğrul Emre Feyzoğlu, Üç Güzeller, Özel Fotoğraf Arşivi.	53
Resim 4.1: Turist, 110x80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2016.	55
Resim 4.2: Kanyon, 90x70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2016.	55
Resim 4.3: Eskiz I, 30x28 cm, Kağıt Üzerine Yağlı Boya 2016.	56
Resim 4.4: Eskiz II, 35x25 cm, Kağıt Üzerine Yağlı Boya, 2016.	56
Resim 4.5: Eskiz III, 100x70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2016.	57
Resim 4.6: Eskiz IV, 100x70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2016.....	57
Resim 4.7: Morumsu, 160x80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2017.	58
Resim 4.8: Kontrast, 160x80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2017.	58
Resim 4.9: Tükenme, 140x110 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2017.....	59
Resim 4.10: Kasvet, 120x100 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2017.....	59

Resim 4.11: Baskın, 20x 20cm, Seramik, 2018.	60
Resim 4.12: Güneş Batarken, 52x35 cm, Seramik, 2018.....	60
Resim 4.13: Geri Dönüş, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x100 cm, 2018.	61
Resim 4.14: Parçalanma, Tuval Üzerine Yağlıboya,178x100 cm 2018.	62
Resim 4.15: Fırtına Öncesi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x100 cm, 2018.	63
Resim 4.16: Arayış, Tuval Üzerine Yağlıboya, 172x100 cm, 2018.	65
Resim 4.17: Kanlı Geçit, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110 cm, 2018.	66
Resim 4.18: Mavi ve Mor, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x80 cm, 2018.....	68
Resim 4.19: Yağmur Sonrası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x80 cm, 2018.....	70
Resim 4.20: Karayel, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110 cm, 2018.	71
Resim 4.21: Lahit, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110 cm, 2018.	73

KISALTMALAR

Akt.	: Aktaran
Dk.	: Dakika
M Ö	: Milattan Önce
çev.	: çeviren
vb.	: ve benzeri
vs.	: vesaire
cm	: santimetre
m	: metre
TDK	: Türk Dil Kurumu
UNESCO	: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Birleşmiş Milletler Eğitim, Kültür ve Bilim Kurulu)

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Tez kapsamında yapılan resimlerin temelini oluşturan doğal oluşumlar, tipik olarak Romantizm ve Empresyonizm akımında görülmektedir. Bu yüzden tez içerisinde sanat tarihi araştırmaları için ayrılan bölümde bu iki akım üzerinde önemle durulmuştur. Ayrıca günümüz sanatçıları için ayrılmış olan başlıkta, doğal oluşumları eserlerinde işleyen sanatçılardan özellikle Peribacaları yorumlamaları yapanlar ayrıntılı incelenmiştir. Bu anlamda tez kapsamında yapılan uygulamalara en yakın resimler bulunmuş ve bu resimler ile tez kapsamında yapılan resimler arasındaki benzer ve farklı noktalar ortaya konulmuştur.

1.1. Problem Durumu

Tarih boyunca sanatçılar doğadan etkilenmişlerdir. Sanatçıların ilham kaynağı çoğunlukla doğa olmuştur. Doğadan uzaklaşma çabaları bile dönüp dolaşıp doğaya odaklanmıştır. Soyut sanat kavramı ile doğadan kopmayı başardığını düşünen insan daha sonra onun da doğadan etkileşimle ortaya çıktığını fark etmiştir. Sanatta imgelem ifade biçimi olarak tarihsel süreçte farklı sanatçılarca birbirinden farklı yorumlama biçimleri ile kullanılmıştır. Farklı dönemlerde oluşan doğal yapılar, çevresel faktörler ve sanatçının iç dünyasına göre şekillenmiştir. Peribacaları imge olarak kullanılmış ve sanatçıların ifade biçimini etkilemiştir. Eserlerde kullanılan nesneler ile sanatçıların yaşam biçimleri ve ruhsal durumları hakkında belirli varsayımlar yapılmıştır.

1.2. Problem Cümlesi

Peribacaları görünüşleri resimsel yüzeylerde imge olarak kullanılabilir mi?

1.3. Alt Problemler

- a) İnsan, doğa ve bunların birbirleri ile olan ilişkilerinin resim sanatında ele alınışı ve dönüşüm süreci nasıl gelişmiştir?

- b) Resim sanatında farklı yorumlama biçimleri olarak tercih edilen Peribacaları ve doğal oluşumların, Batılı ve Türk sanatçılar tarafından ele alınış biçimleri nasıldır?
- c) Günümüz resim sanatında Peribacalarının imge olarak kullanımı açısından yeni yorumlama metotları nelerdir?

1.4. Amaç

Klasik manzara ögesi olan Peribacalarının görsel çözümlemelerini irdelemek, doğal oluşum bakımından Peribacalarının sanat eserlerine yansımalarını, düşsel algı, oluşum ve süreçlerini incelemek, sanat eserlerinde özne–nesne ilişkisinin ve plastik anlamda resim düzleminde şekillenişini çözümlemek, doğal miras açısından Peribacalarının önemi ve yeri sanatçıların iç dünyasıyla bağlarını irdelemek, çalışmanın amaçları olarak değerlendirilmiştir.

1.5. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma Peribacalarının doğal miras alanındaki yeri ve bunun sanat eserlerine yansımaları üzerinde durulmuştur. Doğal Mirasın önemli bir parçası olan Peribacaları yorumlanarak üzerine görsel çözümlemeler yapılmıştır. Resim sanatına katkısı göz önünde bulundurularak, çalışmalara yön verilmiş ve bu eserlerin literatüre katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Yapılan uygulamaların ele alınışı özgün bir nitelik taşımakta olup, bu durum Peribacaları görünümelerini yüzey üzerinde uygulanması bakımından görsel literatüre bir yenilik katmaktadır.

1.6.Yöntem

Nitel araştırma yönteminin uygulandığı bu çalışmanın kuramsal çerçevesi için ansiklopedi, kitap, dergi, makale, gazete, röportaj ve tezlerden yararlanılmıştır. Bu literatür araştırmaları, kütüphane ve internet aracılığı ile gerçekleştirilmiştir. Ayrıca bu süreç bağlamında Peribacaları yorumlamaları üzerine 19 adet yağlı boya 2 adet seramik uygulama çalışması yapılmıştır. Çalışmanın kuramsal kısmında incelenen sanatçıların, fikir ve kompozisyon açısından benzerlikleri göz önünde bulundurulmuştur. Literatür taraması yapılan eserlerin dönemsel olarak hangi konumda olduğunu belirtmek, tarihsel süreç bakımından ele alınmıştır. Resim sanatında doğal oluşumların imge olarak yeri

özümsemekle birlikte, psikolojik ve sosyolojik etkiler göz önünde bulundurulmuştur. Araştırma sürecinde ele alınan çalışmaların görsel çözümlemesi yapılarak, resim yüzeyinde ele alınan Peribacaları imgesinin değişimi ve görsel zenginliği ortaya konulmuştur.

1.7. Sayıtlar

1. Doğal bir oluşum olan Peribacaları formunun resimsel yüzeylerde plastik açıdan zengin bir görünüme sahip olacağı varsayılmaktadır.
2. İnsan ve doğal oluşumların bunların birbirleri ile ilişkilerini resim sanatına yansıdığı düşünülmektedir.
3. Peribacalarının resimsel yüzeylerde doğanın gözle görünmeyen imgesi konumunda aynı zamanda da içsel bir samimiyeti ifade ettiği için resmedildiği varsayılmaktadır.
4. Sanatçılar üzerindeki doğaya duyulan hazzı resim yüzeylerine yansıtılabileceği varsayılmaktadır.

1.8. Sınırlılıklar

1. Dünyada ve Türkiye’de bulunan Doğal Mirasların özellikle Peribacaları örneğinin araştırmasında, konuyu ele alan dönem ve sanatçılarla sınırlandırılmıştır.
2. Araştırma; Peribacalarının resimsel yüzeylerde kullanımları ve sanatçıların ele alış biçimleri ile sınırlandırılmıştır.
3. Uygulamalarda kullanılan oluşumları, Kapadokya bölgesi ile sınırlandırılmıştır.
4. Araştırmadaki doğal görünüm 19 yağlı boya ve 2 seramik uygulama ile sınırlandırılmıştır.

1.9. Evren ve Örneklem

Doğal oluşumların Batı ve Türk sanatında sanatçılar tarafında ele alış biçimleri araştırmanın evrenini, Kapadokya bölgesi Peribacalarından yola çıkılarak uygulanan resimler ise örneklemi oluşturmaktadır.

1.10. Temel Kavramlar / Tanımlar

İmge: “Gerçekliğin zihindeki yansıması. Bir şeyin, fikrin ya da kişinin zihnindeki izlenimi, düşüncesi veya görüntüsü. İmge gerçekliğin tıpa tıp aynısı değil; gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden başlanış biçimidir ve bu nedenle yeni bir şeyi temsil eder.” (Keser, 2009: 168).

Tempera: Yağ, reçine, yumurta akı ve kazein gibi yapıştırıcı maddelerin madeni boylarla karıştırılarak yapılmasına denir. Kuruyunca matlaşır, üzerine vernik sürdükten sonra ışıklı renkler elde edilir. Yağlı boyanın bulunmasından önce bütün Avrupa resminde kullanılmıştır (Turani, 1975: 125).

Tektonik: Parçalanıp dağılmış yer katmanlarının birbirleri ile olan ilgilerini araştıran yer bilimi kolu (Marshak, 2003: 71).

Jeoloji: Yer bilimi (Marshak, 2003: 20).

Detritik: Magmatik kayalarla tortul kayaların mekanik veya kimyasal etkilerle ayrışıp dağılmasından meydana gelen iyi tasnif edilmemiş ufak ve büyük parçalardan oluşan kayaç (Marshak, 2003: 86).

Tüf- Tüfit: Volkanlardan çıkan ufak çaplı maddelerin su içinde veya karalarda çökmesiyle Tüfit veya Tüf adı verilen kütleler meydana gelir (Marshak, 2003: 82).

Jeomorfoloji: Yardımcı dalı jeoloji olan ve Yer'in yüzey şekillerinin tanımlanmasını ve oluşum süreçlerinin açıklanmasını konu edinen bilim dalıdır. Jeomorfoloji, fiziksel coğrafyanın bir alt alanıdır (Marshak, 2003: 121).

Speleoloji: Mağara bilimi (Uzun, 2020: 77).

Graben: Toprağın ansızın çökmesiyle oluşan çukur (Uzun, 2020: 27).

Kaldera: Kraterlerin patlamalar ya da çökmelerle genişlemiş şekillerine denir (Uzun, 2020: 61).

Lahar- İgnimbirit: Volkan yamacında biriken gevşek malzemenin yağmur suyuyla beraber karışmış haldeki çamur, sıcak kül akmaları <https://acikders.ankara.edu.tr/> 24.06.2020.

Topografik: Bir kara parçasının doğal engebe ve özelliklerini kâğıt üzerinde çizgilerle gösterme işi anlamına gelmektedir <https://sozluk.gov.tr/> 24.05.2020

Espas: Uzam. Bir resimde nesneler, formlar ve biçimler arasındaki boşluk, mesafe, ara. Boşluktaki nesnelerin, formların ve biçimlerin birbirlerine göre ön-arka plan ilişkisi (Bayav, 2008: 3).

Varyasyon: Değişik biçim, çeşitleme (Bayav, 2008: 8).

Fantastik: Hayali (Ertekin 2010: 35).

Melankolik: Hüzün veren, hüzün belirtisi olan (Dellaloğlu, 2010: 2).



İKİNCİ BÖLÜM

2. DOĞAL MİRAS

2.1. Doğal Miras Nedir?

UNESCO doğal mirasın tanımını şu 3 şekilde vermektedir.

1. Estetik veya bilimsel açıdan istisnai evrensel değeri olan, fiziksel ve biyolojik oluşumlardan veya bu tür oluşum topluluklarından müteşekkil doğal anıtlar.
2. Bilim veya muhafaza açısından istisnai evrensel değeri olan jeolojik ve fizyografik oluşumlar ve tükenme tehdidi altındaki hayvan ve bitki türlerinin yetiştiği kesinlikle belirlenmiş alanlar,
3. Bilim, muhafaza veya doğal güzellik açısından istisnai evrensel değeri olan doğal sitler veya kesinlikle belirlenmiş doğal alanlar www.unesco.org.tr (01.06.2020).

Doğal alanlar, atalarımızın sanatla iç içe ve yaşam şeklini gösteren tarih öncesi mağaralar; çok özel nitelikte olduğu kabul edilen ağaçlar; özel öneme sahip göller, dağlar, kayalıklar, dini törenlerin yapıldığı yerler, parklar, binalar, antik şehir kalıntıları, tarihi karakteri olan yerler de bu kapsamda yer almaktadır (Özel, 1998). Dünya üzerinde doğal ve kültürel miras alanlarını korumaya yönelik evrensel bir faaliyet oluşturma düşüncesi ilk olarak Birinci Dünya Savaşı sonrası meydana gelmiştir. Bu düşünce üzerine 1972 yılında Doğal ve Kültürel Mirasın Korunmasına Dair Sözleşme oluşturulmuş ve iki farklı hareketliliğin birbirini tamamlamasıyla ortaya çıkmıştır. Bu durum ilk olarak kültürel alanların korunması üzerine faaliyet gösterirken ikinci olarak da doğanın korunması üzerine şekillenmiştir. Dünya kültürel ve doğal mirasının korunmasına dair uluslararası seviyedeki en önemli yasal (legal) düzenleme özelliğini taşıyan dünya miras sözleşmesi üzerinde etkinlik sağlanmıştır. Bu sözleşme kapsamında dünya mirasına dâhil edilen doğal ve kültürel varlıklar, insanlığın ortak bir değerlerini temsil etmekle birlikte bu varlıkların korunmasında tüm insanlığın hak ve menfaatinin dikkate alınması düşüncesi esas alınmış ve dünya üzerinde bağlayıcı özelliğe sahip bir koruma planlaması oluşturulması amaçlanmıştır (Güneş, 2011: 142).

Dünya doğal mirası ile ilgili liste her geçen yıl gittikçe genişlemekte, dahil olan eser sayısında artış gözlenmektedir. Bununla beraber listede yer alan ve zaman içerisinde tahrip olma riski olan yerlere dikkat edilmektedir. Listede kültür varlıklarının yanında doğal varlıkların da yer alması olaya çevre bağlamında bakıldığını ve her ikisinin birbirlerinin tamamlayıcısı olduklarının ve birinin diğerinin de devamlılığının garantisi olduğunun bir göstergesidir. Yaşamı oluşturan doğal ve kültürel çevre birlikte ele alınmalıdır. Galapagos Adaları, Tanzanya’da Ngorongoro koruma alanı, Fildişi Sahilinde Tai Ulusal Parkı, Avustralya da Queensland Islak Tropik Arazileri, ABD’de Yosemite Ulusal Parkı ve Kuzey Kanada’daki Nahanni Ulusal Parkı, Türkiye’de Göreme Ulusal Parkı doğal miras listesindeki eserlerden bazılarıdır (Gögebakan, 2009: 28).

2.1.1. Dünyada Doğal Miras Örnekleri

- Dorset ve East Devon Kıyıları, (Birleşik Krallık)
- Archipiélago de Revillagigedo, (Meksika)
- Queensland Islak Tropik Arazileri, (Avustralya)
- Aggtelek Karst ve Slovak Karst Mağaraları, (Macaristan/Slovakya)
- Lut Çölü, (İran)
- Etna Yanardağı, (İtalya)
- Yosemite Ulusal Parkı, (ABD)
- Baykal Gölü, (Rusya)
- Mistaken Point, (Kanada)
- Ha Long Bay, (Vietnam)
- Yüksek Sahil/ Kvarken Takımadası, (İsveç/Finlandiya)



Resim 2.1: Birleşik Krallık, Dorset ve East Devon Kıyıları.

2.1.1.1. Dorset ve East Devon Kıyıları

İngiltere'nin güneyinde Manş Denizi sahilindeki bir dünya mirası alanıdır. Doğu Devon'daki Exmouth'a yaklaşık 155 km mesafedeki Dorset'teki Studland Koyu'na doğru uzanmaktadır ve 2001 yılında dünya mirasları listesinde yer bulmuştur. Hemen hemen 200 milyon yıllık jeolojik geçmişe, sahil erozyonuna neredeyse kesintisiz bir kaya oluşumuna maruz kalmıştır. Farklı zamanlarda bataklık, çöl ve sığ tropikal denize dönüşmüştür ve burada yaşayan çeşitli canlıların fosilleşmiş kalıntıları kayalarda mevcuttur whc.unesco.org (12.05.2020).



Resim 2.2: İran, Lut ölü.

2.1.1.2. Lut ölü

İran iklim olarak Batı Afrika bulunan Yeşil Burun Adaları'ndan başlayıp Çin'in başkenti Pekin'e kadar uzanan Afro-Asyatik çöllere kuşağına mensuptur. Lut ölü canlı barındırmayan bölge konumundadır. İran coğrafyasında dağlar etrafı sarmış ve drenaj havzaları tarafından bölümlere ayrılmış bir platoyu bulundurmaktadır. Lut ölü 490 km uzunluğu ve 350 km genişliği ile en büyük çöl havzalarından biri olarak kabul edilmektedir www.archive.org (15.05.2020).



Resim 2.3: ABD., Yosemite Ulusal Parkı.

2.1.1.3. Yosemite Ulusal Parkı

Yosemite Ulusal Parkı Amerika Birleşik Devletleri'nin Kaliforniya eyaletinin orta ve doğusundaki Mariposa ve Madera ilçelerinin bulunduğu bölgededir. Nevada sıradağlarının batı yamaçlarındaki park, 3.181 km² yüzölçümüne sahiptir. 18 km²'lik Yosemite Vadisi, her yıl ortalama 3-4 milyon turist kabul etmektedir. 1984 yılından itibaren UNESCO dünya mirası listesi'ne dahil olan park, granit kayalıklar, şelaleler, berrak akarsular ve dev Sekoya ağaçlarına sahiptir. Parkın yaklaşık %95'inde vahşi yaşam sürmektedir www.nps.gov (20.05.2020).

2.2. Türkiye de Doğal Miras ile İlgili Mevzuatın Oluşumu ve Bu Mirasa Ait Örnekler

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'de bulunan ve tarihi değeri olan eserlere sahip çıkılması, korunması ve sevdirmesi amacıyla, okullara genelgeler ve yönergeler gönderilmiştir. Bu kapsamda 27.09.1935 tarihinde “Öğretmenlerimizin Tarihi Eserleri Toplamaları Hakkında Talimat” başlığı altında talimatname çıkartılmıştır. Yurt içindeki bu gelişmeler yaşanırken yurt dışında da bağlantılar kurulmaya başlanmış ve 1945 yılında imzalanan UNESCO sözleşmesine Türkiye de imza atmıştır. Ülkemiz ayrıca 1972 yılında

UNESCO tarafından hazırlanan “Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşmeye,” imza atmıştır (Göğebakan, 2009: 49).

Ülkemizde 1983 tarihinde yürürlüğe giren 5226 sayılı kanun ile değişik 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu kültürel varlığı en geniş anlamıyla madde 3’de tanımlamıştır. Buna göre “Kültür varlıkları tarih öncesi ve tarihi devirlere ait bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan yer üstünde, yer altında veya su altındaki bütün taşınır ve taşınmaz varlıklardır.” Aynı maddede tabiat varlıkları da tanımlanmakta “Tabiat varlıkları jeolojik devirlerle, tarih öncesi ve tarihi devirlere ait olup ender bulunmaları veya özellikleri ve güzellikleri bakımından korunması gerekli, yer üstünde, yer altında veya su altında bulunan değerlerdir”, denilmektedir. Kültürel ve doğal mirasın tespit edilmesi ve değerlendirilmesine yönelik sistemler, dünyanın hemen her ülkesinde geliştirilmiş, yeryüzünde bulunan ve çeşitli ülkelerin toprakları arasında dağılmış olan zenginliğe ilişkin geniş bir bilgi hazinesi oluşmuştur. Kültürel ve doğal varlıklara atfedilen değerlerin önem düzeyi” yerelden (mahalle/ belediye) bölgeye, ulusala ve uluslararasına kadar değişkenlik göstermekte, konu ile ilgili paydaşlar arasında tartışmalara yol açabilen bir değerler hiyerarşisi yaratmaktadır (Yasa, 2018:2).

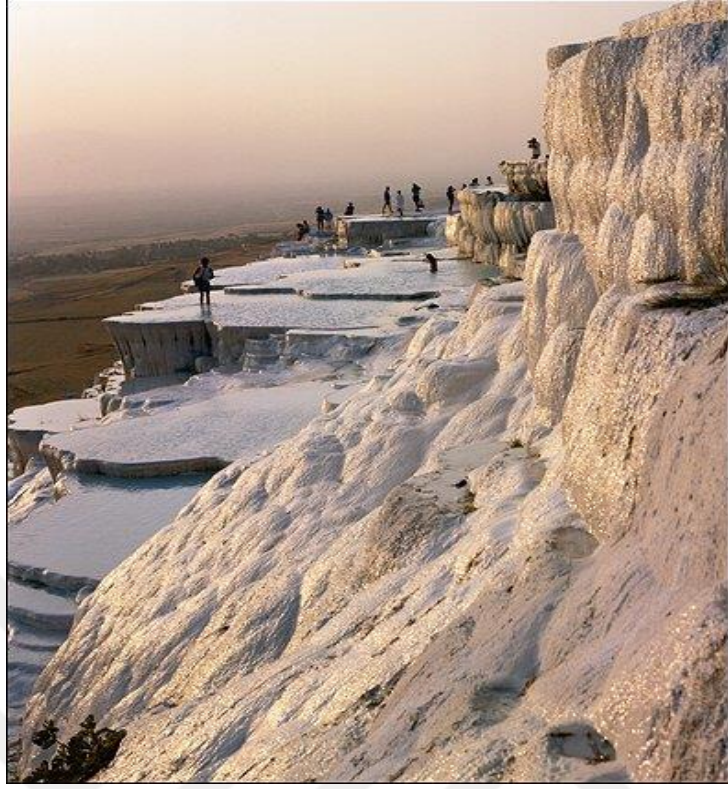
2.2.1. Pamukkale- Hierapolis-(Denizli)

Türkiye’nin en gözde turizm alanları arasında yer alan Pamukkale Hierapolis Ören Yeri; Anadolu Yarımadası’nın güneybatısında, Ege, İç Anadolu ve Akdeniz bölgeleri arasında bir köprü konumunda olan Denizli iline bağlıdır. Pamukkale Hierapolis Ören Yeri’nde, Travertenler ile Hierapolis antik kenti iç içedir ve ören yeri kent merkezine 18 km mesafededir Travertenler çok yönlü, çeşitli nedenlere ve ortamlara bağlı, kimyasal reaksiyon sonucu çökme ile oluşan bir kaya olarak ifade edilmektedir. Pamukkale termal kaynaklarından çıkan su ortalama 35- 35,6 °C sıcaklığında olup içinde yüksek miktarda Kalsiyum Hidrokarbonat bulunmakta ve suyun havada bulunan oksijen ile olan teması sonucunda Karbondioksit ve Karbon monoksitin uçarak, kalsiyum karbonatın çökeldiği ve traverten oluşumuna neden olmaktadır. Çökelmekte olan kalsiyum karbonatın en başta yumuşak bir jel halinde olduğu ve hava sıcaklığına bağlı olarak zamanla sertleşerek travertenleri meydana getirdiği belirtilmektedir. Termal su, kaynaktan çıkar çıkmaz 320 metre uzunluğunda bir kanal ile traverten başına gelmekte ve buradan, 60-70 metrelik kısmi çökmenin olduğu traverten katlarına dökülerek,

ortalama 240-300 metre yol kat etmektedir. Travertenlere termal su belirli bir program dahilinde planlı verilmektedir. Bunun nedeni olarak, fazla miktarda ve uzun süre aynı yüzey üzerinde akıtılan suyun yosunlaşmaya ve dolayısıyla travertenlerde istenmeyen bir kirliliğe sebep olması gösterilmektedir. Ayrıca Travertenlerin beyazlığının oluşumunda, ısı kaybı, hava şartları, akışın yayılımı ve süresinin etkili olduğu ifade edilmektedir www.pamukkale.gov.tr (20.06.2020).



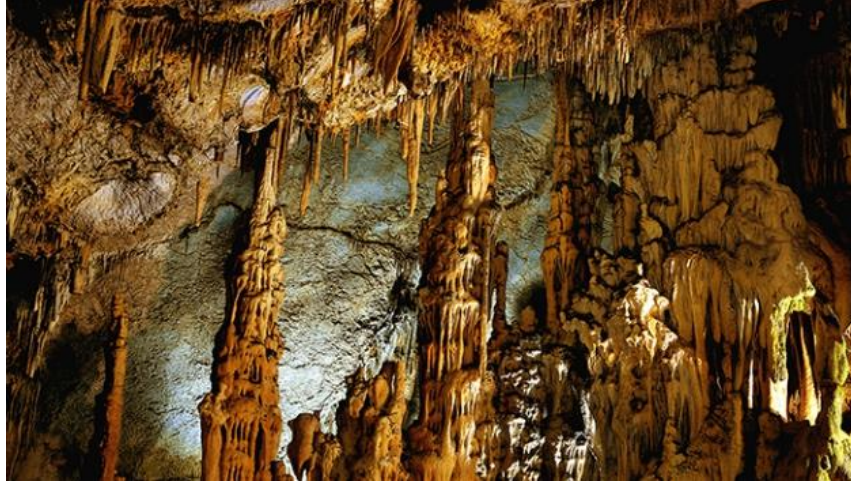
Resim 2.4: Denizli, Pamukkale-Hierapolis.



Resim 2.5: Denizli, Pamukkale-Hierapolis.

2.2.2. Keloğlan Mağarası (Denizli)

Keloğlan Mağarası, Denizli İline 55 km mesafedeki Acıpayam İlçesine bağlı Dodurgalar Kasabası yakınlarında, Malıdağı'nın doğu yamacında, önündeki ovaya hakim bir noktada yer alır. Mağara, Denizli'yi Acıpayam üzerinden Antalya'ya bağlayan devlet karayoluna Banıraz Burnu'ndan itibaren yaklaşık 6 km kadar uzaklıktadır. Toplam uzunluğu 145 metre olan mağaradır. Mağaranın deniz seviyesinden yüksekliği 1110 metredir. Yatay konumlu olan mağara artık günümüzde gelişimini tamamlamış fosil bir mağara özelliği taşır. Gelişimini tamamlamış mağaralara "fosil mağaralar", gelişimi devam etmekte olan mağaralar ise "aktif mağaralar" olarak ikiye ayrılmaktadır. Bir fosil mağarası olan Keloğlan Mağarası Türkiye'nin Denizli İlinde bulunan; sarkıt, dikit, sütunların yer aldığı, doku zenginliği fazlaca olan bir mağara olarak gösterilebilmektedir www.denizli.ktb.gov.tr (30.05.2020).



Resim 2.6: Denizli, Keloğlan Mağarası.

2.2.3. Kızılırmak Deltası Kuş Cenneti-Samsun

Kızılırmak, Sivas ilinin İmranlı ilçesinin doğusuna kalan Kızıldağ'dan (3025 m) çıkarak, Sivas, Kayseri, Nevşehir, Kırıkkale, Çankırı ve Samsun il sınırları içinde yaklaşık 1.335 km yol aldıktan sonra Bafra Burnu'ndan Karadeniz'e dökülerek, taşıdığı alüvyonlarla Türkiye'nin Karadeniz kıyısındaki en önemli delta ovasını ve sulak alanlar kompleksini oluşturmaktadır www.kizilirmakdeltasi.com (25.09.2021).

Kızılırmak Deltası, Karadeniz kıyısındaki en büyük ve doğal alanları en iyi korunabilmiş sulak alanı olarak tanımlanmaktadır. Kumsallardan su basar ormanlara, kumullardan sazlıklara, çamur düzlüklerinden bataklıklara kadar çok çeşitli yaşam alanlarının birlikte yer alması nedeniyle büyük bir çeşitliliğe sahiptir. Kızılırmak Deltası, bağlı olduğu Samsun ilinde Kızılırmak'ın denizle buluştuğu yer 19 Mayıs, Bafra ve Alaçam ilçelerinin de bulunduğu sınırlar içinde yer alır. Suyla toprağın içi içe geçtiği içinde yaşayan canlı türlerinin çok fazla olması ve söz konusu canlılar için zengin yaşam alanları bulundurması ve henüz tahrip edilmemiş doğal yapısıyla Türkiye'nin değerli ekosistemlerinden birisidir. Kuş varlığı açısından uluslararası ornitolojik (Kuş bilimi) öneme sahip Kızılırmak Deltası, Samsun il merkezine 64, Bafra ilçe merkezine ise 14 kilometre mesafededir (Sancar, 2010: 18).



Resim 2.7: Samsun, Kızılırmak Deltası Kuş Cenneti.

2.2.4. Tuz Gölü Ankara-Konya-Aksaray

Türkiye'nin İç Anadolu Bölgesi'nde Ankara, Konya ve Aksaray illerinin sınırlarının birbirine temas ettikleri yerde bulunan bölgeye Tuz Gölü denmektedir. Türkiye'nin toplam tuz ihtiyacının %40'ı bu gölden sağlanmaktadır. Tuz Gölü'nde tuz, yağan yağmur sularının yer altına süzülerek daha önce oluşmuş tuz kalıntılarını eritmesi ve tektonik hatlar süresince yüzeye taşınmasıyla oluşmaktadır. Türkiye'nin yüzölçümü bakımından Van Gölünün ardından ikinci en büyük gölü olan Tuz Gölü, çevresindeki platolar arasına gömülmüş bulunan geniş bir tektonik çukurluğun en derin merkezindedir (Şahin vd., 2005:69). Tuz Gölü, Kuzeybatı- Güneydoğu doğrultulu bir kırık çizgisinin batısındaki çukurlukta yer alır. Bu nedenle bir tektonik oluşum sayılır. Göl, kuzeyde dar bir körfez görünümündedir; güneye doğru genişler. Uzunluğu Kuzeybatı- Güneydoğu yönünde 80 km'yi, doğu ile batı kıyıları arasında da 48 km'yi bulur (Güney, 2004: 142).

Bölgedeki bütün akarsular güneyden kuzeye yani Tuz Gölü'ne doğru akmaktadır. Tuz Gölü ve Konya havzalarının Bozdağlar yükselimleri arasında bağlantı noktaları mevcuttur. Ayrıca havza, batısında bulunan Karacadağ yükselimleri ile doğu kenarında yer alan Kuzeybatı- Güneydoğu yönlü yüksek atımlı Aksaray fayı arasında bir graben örüntüsü oluşturmaktadır (Arslan- Göçmez, 2007).

2.2.5. Ballica Mağarası Tabiat Parkı-Tokat

Ballica Mağarası Tokat iline 37 km, Pazar ilçe Merkezine 8 km, mesafe uzaklıktadır. 23.02.2007 yılında Tabiat Parkı olarak ilan edilmiştir. Mağara 1987 yılında Mağara araştırmaları Derneği tarafından incelenmeye başlanmış jeomorfolojik–speleolojik çalışmalar 1990 yılında tamamlanarak haritalama ve raporlama gerçekleştirilmiştir. 1990 yılının son çeyreğine doğru turizme açılmış bu tarihten sonra Türkiye’de ve uluslararası basında geniş yer bulmuş ve ana turizm hatları üzerinde yer almamasına karşın benzerlerinden çok daha fazla ziyaretçi kabul etmiştir. Ballica Mağarası, tüm mağara güzergahı boyunca çok miktarda ve çok iyi gelişmiş sarkıt, dikit örnekleriyle gözlenen oluşumlar ve özellikle soğan sarkıtlar nedeniyle, Türkiye’deki yüzey şekilleri açısından, en zengin mağaralardan birisidir. Ziyaretçiler tarafından birçok oluşum farklı yorumlanmış, benzetilmiş ve isimlendirilmiştir. Ballica Mağarası Kazova’nın Kuzey doğu eteklerinde bulunan bir sarkıt mağarasıdır. Mağara girişi deniz seviyesinden 1085 m yükseklikte olup, (+19m) yukarı, (-75m) aşağı olmak üzere derinliği 94 m’dir. Yatay uzunluğu ise 680 metredir. Mağara girişine 134 basamakla ulaşılmakta mağara içerisinde ise ortalama 500 adet basamak mevcuttur. Mağara içerisinde sıcaklık 17 ile 24 derece arasında değişip, yazın serin kışın sıcak olmaktadır. Yapılan incelemelere göre Ballica Mağarasının 3- 4 milyon yıl önce oluşumunun başladığı sanılmasıyla birlikte kesin bir tarih verilememektedir. Mağara 5 kat ve 8 salondan meydana gelmektedir denizli.ktb.gov.tr (14.05.2020).



Resim 2.8: Tokat, Balıca Mağarası Tabiat Parkı.

2.3. Doğal Miras Olarak Kapadokya Bölgesi

2.3.1. Kapadokya Doğal Miras Alanı

İç Anadolu'da ve Kapadokya bölgesi içerisinde yer alan Nevşehir kenti, İlkçağda "Nyssa", orta ve yeniçağlarda "Soandos", "Nisa" ve "Muşkara" adlarıyla anılmış, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa sadrazamlığa getirildiğinde, Muşkara adını değiştirerek kente "yeni şehir" anlamına gelen Nevşehir adını vermiştir (Aydın, 1997: 1345-1346). Kapadokya'nın coğrafi sınırlarını ilk kez Roma imparatoru Augustus zamanında tarihçi Strabon "Geographika" adlı eserinde tanımlamıştır. Strabon'a göre Eskiçağ'da Kapadokya bölgesinin sınırları; güneyde Toros Dağları, batıda Aksaray, doğuda Malatya ve kuzeyde Doğu Karadeniz ve Gürcistan'a kadar uzanmaktadır. Bugünkü Kapadokya bölgesinin sınırları kadar geniş değildir. Sınırlar coğrafi özelliklerin belirlediği bir kültür ve mimariye göre tanımlanmıştır (Mutlu 2015:1).

Kapadokya tarihi ve kültürel varlığı dolayısıyla uluslararası düzeyde bilinirliği olan, orta Anadolu'da Nevşehir, Kırşehir, Aksaray, Yozgat, Kayseri ve Niğde arasında, turizmin oldukça büyük yer tuttuğu ve Peribacaları ile bilinen bölgenin genel coğrafi adıdır. Yakın dönemde turizme ilişkin resmi düzenlemelerde kullanılmaya başlanmıştır.

Ancak bu alanın sınırların henüz tam olarak bilinmemesi bazen çok dar bazen çok geniş alanlar için Kapadokya isminin geçtiği ve karışıklıklara yol açtığı görülmektedir. Kapadokya alanı tartışılmakta, volkanik kayaçların ağırlıklı olarak dağıldığı yerlere bağlı sınırlar önerilmektedir. Nevşehir-Acıgöl kalderaları ile Erciyes ve Hasandağı strato volkanlarından çıkan ürünlerin yayılım alanları “Büyük Kapadokya”, çeşitli aşınma şekilleri, yeraltı şehirleri, derin vadi ve Peribacalarının yaygın olduğu güncel turistik bölgenin ise “Merkez Kapadokya” olarak kullanılması önerilmektedir (Kazancı, Suludere, 2020:267).



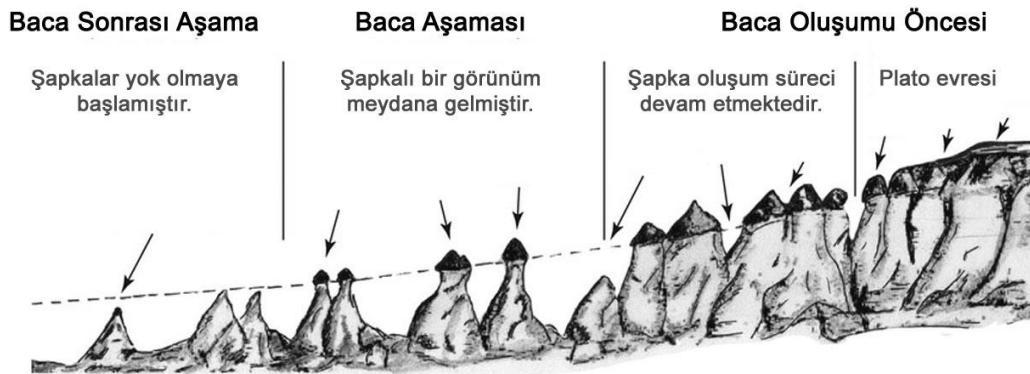
Resim 2.9: Nevşehir, Kapadokya.

İç Anadolu Bölgesinde yer alan ve Kapadokya olarak adlandırılan bölgede hüküm sürmüş birçok medeniyet ile halen süre gelen yaşam faaliyetlerini etkileyen, kontrol eden en önemli etkenlerden biri de bölgenin jeolojisi ile jeomorfolojisidir (Dirik, 2009:6). Kapadokya bölgesi doğuda Erciyes, güneyde Hasan Dağı gibi volkanik dağlarla sınırlanmakta, kuzeye doğru bir dizi derin vadiyle Kızılırmak havzasına, batıya doğru ise Tuz Gölü çöküntüsüne uzanmaktadır. Bölgedeki volkanik faaliyetler yeni jeolojik çağda meydana gelmiştir. Bu nedenle bütün jeolojik yapı temel özellikleriyle günümüze kadar zarar görmeden gelebilmiştir. İlk volkanik sarsıntılardan sonra meydana gelen atmosferik hareketler birbirine yakın ve karmaşık vadi şekillerinin, yar ve uçurum biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunların arasında birbirinden farklı görünümde yarık

mağaralar, yassı ve sivri kaya tepelikleri de gün yüzüne çıkmıştır. Hasan Dağı ve Erciyes dağında volkanik faaliyetler çok küçük çaplarda püskürme eylemleri bu yüzyıldan yaklaşık 2000 yıl öncesine kadar devam etmiş olup, günümüzde ise sadece sıcak su ve volkanik gaz çıkışları devam etmektedir. Kapadokya bölgesinde, Ürgüp Formasyonu içinde bölge ile özdeşleşen Peribacaları gelişmiştir. Bu gelişimler sırasında insan sağlığı için zararlı olan bazı minerallerin seviyelerinde zenginleşme bölgede sağlık problemlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Dirik, 2009: 79). UNECO Dünya Doğal ve Kültürel Miras Listesine 1985 yılında “Göreme Milli Parkı ve Kapadokya” olarak dahil edilen Kapadokya, doğa ve insan yaşam alanları arasındaki uyumun en güzel örneklerden biridir (Gülyaz, 2012:6).

2.3.2. Peribacaları Nasıl Oluştu?

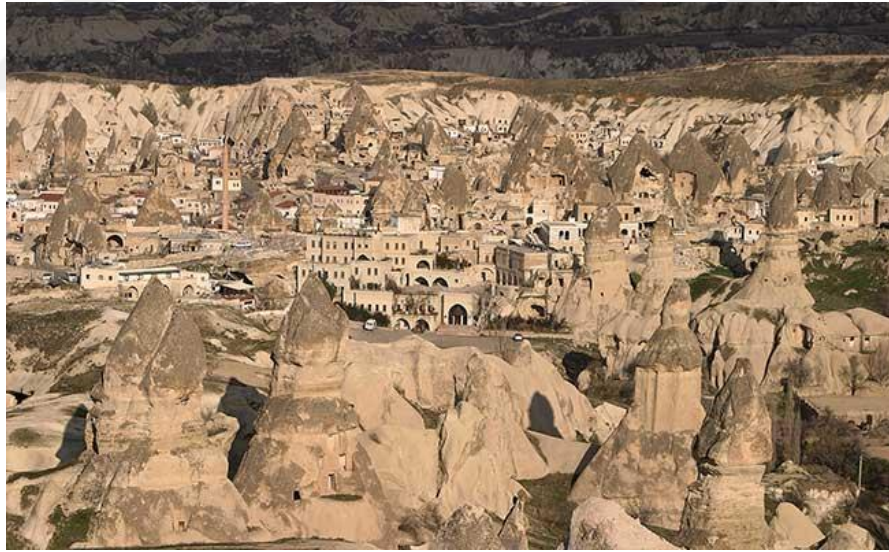
Sel sularının dik yamaçlar boyunca yol bularak ilerlemesi, sert kayaların kopması ve çatlamasına neden olmuştur. Alt kısımlarda bulunan ve daha kolay aşınan malzemenin derin bir şekilde oyulması ile yamaç gerilemiş, böylece üst kısımlarda yer alan şapka ile aşınmadan korunan konik biçimli gövdeler ortaya çıkmıştır. Bu durum, Peribacalarının oluşumunda, yağmur sularının yüzeydeki akışının rüzgar etkisinden daha fazla aşınmaya yol açtığı görülmektedir. Yağmur sularının bu kadar etkili ve güçlü yüzey akıntısı olarak oluşmasında ise en önemli etken bitki örtüsünün azlığı ve tüflerin geçirimsiz olmasıdır.



Resim 2.10: Peribacası Oluşumu.

En genel ifade ile sütun görünlü yer şekilleri olarak tanımlayabileceğimiz Peribacalarının, sahip oldukları ilginç görünümleri, turizm açısından cezbedici olmuştur (Resim 3.8). Peribacalarının çapları 1 m ile 15 m arasında değişmektedir. Çatlak

aralıklarının 1 m'den küçük olması veya 15 m'den büyük olması durumunda ise Peribacası gelişimi gözlenmemektedir (Tanrıku, 2016; 6). Kapadokya bölgesindeki Peribacaları bölgede gelişen volkanik hareketler sonucunda oluşmuştur. Hasan Dağı, Erciyes ve Güllü Dağ'ın püskürttüğü lav ve küllerin oluşturduğu yumuşak tuf tabakasının yüzyıllar boyunca yağmur ve rüzgâr tarafından aşındırılmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu olay bölgede ortalama 100-150 m kalınlığında farklı sertlikte tuf tabakaları oluşturmuştur (Yılmaz, Özer, 2003). Kapadokya Bölgesinde bulunan Peribacası tipleri ise konili, takkeli, sütunlu, mantar biçimli ve sivri kaya biçimleridir. Peribacalarının aşınma karşı farklı dirençteki detritik (kırıntılı malzeme) depolardan oluşan topluluklar üzerinde yüzeysel suların seçici aşındırması ile oluşan yer şekilleri olduğunu bilinmektedir. Peribacaları koni şekilli bir gövde ile çoğunlukla tepe kısmında bulunan nispeten dirençli bir bloğun oluşturduğu takke olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Takke konumundaki bloğu oluşturan kayanın litolojik yapısı gövdeyi oluşturan kayaca oranla aşınmaya karşı daha dayanıklı olduğu ifade edilip, takkedeki kayanın direnciyle ilişkili olarak, Peribacalarının uzun veya kısa ömürlü olabileceği belirtilmiştir (Yüksel, 2002:19),



Resim 2.11: Kapadokya Görünüm.

2.3.3. Jeolojik Özellikleri

Peribacalarının oluşması için aktif bir yamaç şekillenmesine ihtiyaç vardır. Litolojik birimlerin ise bu yamaç üzerinde yüzey oluşturmaları gerekmektedir. Peribacalarının aşınma karşı farklı sertlikteki litolojik tabaka yapısının bulunduğu

alanlarda, suların seçici aşındırmayla oluşturduğu farklı yüzey şekilleri oluşturulduğu gözlenmiştir. Bu kayaç topluluğu dışında sahada belirgin olarak Peribacası oluşumu görülmemektedir. Peribacasının oluşması için ilk koşulun, takke kayası görevi üstlenecek nispeten daha dirençli bir tabakanın bulunması gerekmektedir. Takke oluşturacak dirençli tabakanın bulunmadığı durumda ise, badlands yüzey yapısının ortaya çıktığı fakat Peribacası oluşumlarının meydana gelmediği görülmektedir (Resim 2.12). Nitekim Ürgüp yöresi dışında çok sert tabakalarının bulunduğu kesimlerdeki yamaçlarda, blok kopmalarının egemen olduğunu ve buralarda Peribacasının gelişmediğini belirtmektedir (Emre, Güner 1988:27).



Resim 2.12: Kapadokya, Badlands.

2.3.4. Tipleri ve Yapısal Özellikleri

Vadi yamacı boyunca inen sel sularının ve rüzgarın, tüflerden oluşan yapıyı aşındırmasıyla "Peribacası" adı verilen enteresan oluşumlar ortaya çıkmıştır. Peribacaları birçok araştırmacı tarafından incelenmiş, haklarında türlü araştırmalar yapılmıştır. Başta konili (Resim 2,13) olmak üzere takkeli (başlıklı), takkesiz (başlıksız), sütunlu, silindirik,

sivri biçimli, mantar biçimli, simetrik, asimetrik, üçlü, ikili veya tekli, bileşik gövdeli gibi birtakım sınıflandırmalara tabi tutulmuşlardır.

Kapadokya Bölgesi'nde erozyonun oluşturduğu peribacası tipleri; şapkalı, konili, mantar biçimli, sütunlu ve sivri kayalardır. Peribacaları en yoğun şekilde Avanos-Uçhisar- Ürgüp üçgeni arasında kalan vadilerde, Ürgüp Şahinefendi arasındaki bölgede Nevşehir'in Çat kasabası civarında, Kayseri Soğanlı vadisinde ve Aksaray Selime köyü civarında bulunmaktadır. Peribacalarının dışında vadi yamaçlarında yağmur sularının aşındırmasıyla ilginç kıvrımlar bölgeye ayrı bir karakter katmaktadır. Yamaçlarda görülen renk armonisi ise lav tabakalarının ısı farkından dolayıdır. Bu oluşumlar Uçhisar, Güllüdere, Çavuşin, Göreme, Kızılçukur ve Pancarlı vadilerinde gözlenmektedir. Paşabağı civarında bulunan şapkalı peribacaları konik gövdeli olup, tepe kısımlarında bir kaya bloku bulunmaktadır (Resim 2.14). Gövde tüf, tüfit ve volkan küllerinden oluşmuş kayaçtan; şapka kısmı ise lahar ve ignimbirit gibi sert kayalardan meydana gelmektedir. Şapkayı oluşturan kaya yapısı, gövdeyi oluşturan kaya topluluğuna oranla daha dayanıklıdır. Bu Peribacasının oluşumu için ilk koşuldur. Üst kısımdaki kayanın dayanıklılığına bağlı olarak, Peribacaları uzun veya kısa ömürlü olmaktadır. Ayrıca üst kısımda yer alan şapka kaya, zayıf tüfün erozyonunu geciktirerek Peribacalarının yüksekliğini kontrol eder (Tanrıkulu, 2016:5-6).



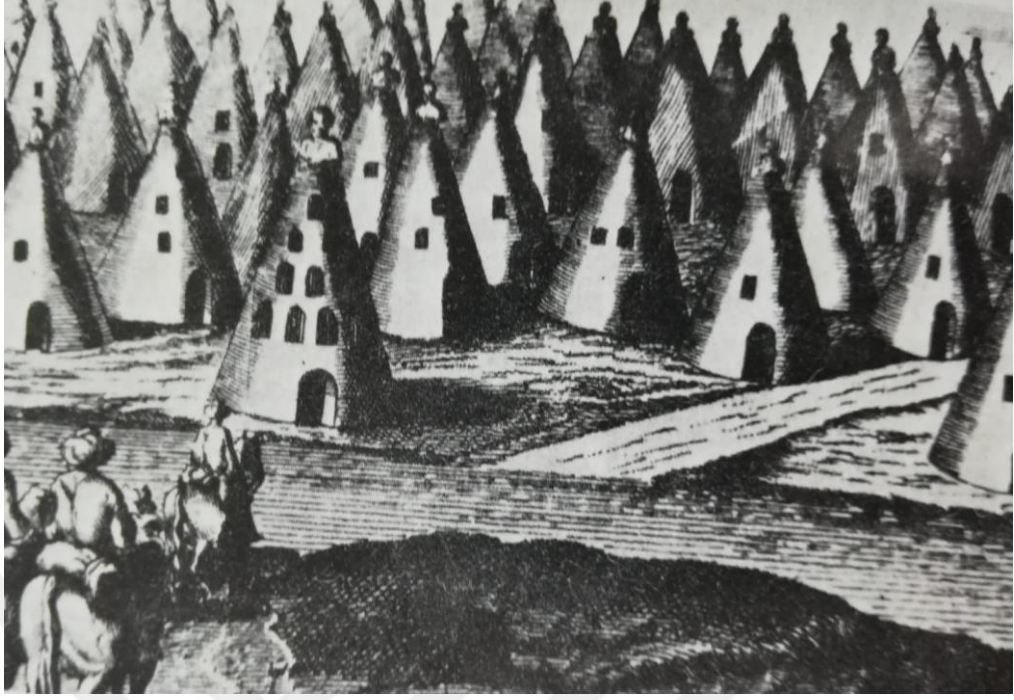
Resim 2.13: Şapkalı Tipi Peribacası.



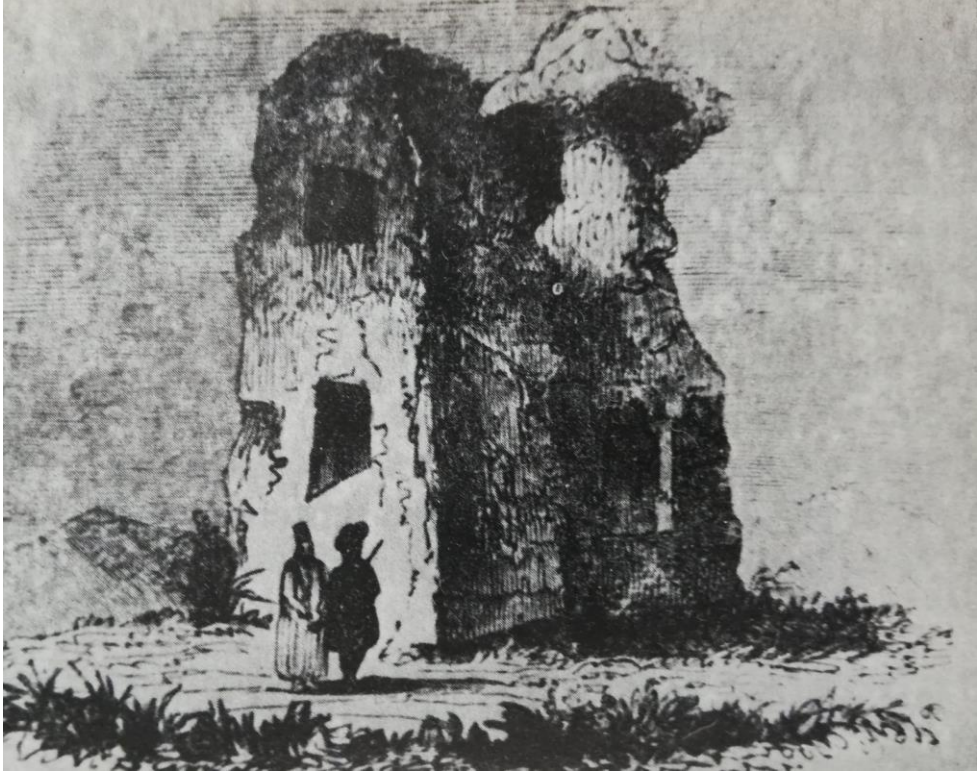
Resim 2.14: Konili Tipi Peribacası.

2.3.5. Göreme’de İlk Batılı Araştırmalar

Yüzyıllar boyunca Göreme ve çevresi tabii güzellikleri, kültürel zenginlikleri ve tarihi mirasıyla seyyahların ilgisini çekmeyi başarmıştır. Bölgenin batı dünyası tarafından keşfi XVII. yüzyılın ilk çeyreğinde başlar. Fransa kraliyet sarayı tarafından Akdeniz ülkelerine geziler yapmakla görevlendirilen Paul Lucas bu ilginç yerleşim yerini seyahatnamesinde tanıtan ilk Avrupalı'dır. Anadolu'yu 1704-1706 yılları arasında ziyaret eden William Francis Ainsworth, Kızılırmak nehri yakınlarında "20.000' den fazla piramit biçimli", pencere ve kapılarla dışa açılan, resimlerle bezeli "evler" gördüğünü anlatmaktadır.



Resim 2.15: Paul Lucas, Peribacaları, Gravür, 1714.



Resim 2.16: Paul Lucas, Ürgüp, Gravür, 1714.

Lucas hayal gücünün de etkisiyle kayaları “kukuletalı rahipleri” veya üzerlerindeki kaya parçalarını “kucağında çocuğu İsa’yı tutan Meryem” büstlerine benzetmektedir. Bu farklı kayadan evlerin, hristiyan keşişlerin meskenleri olduğunu düşünür. Sanatçının fantastik tasviri batıda büyük yankı uyandırmış, ancak bazı kesimlerce şüphe ile bakılmıştır. Alman yazar C. M. Wieland (1733-1814) eleştirilerini şu cümlelere sarf eder: "Herhangi eski bir yazarın kitabında veya seyahatnamesinde en ufak bir bahsine rastlamadığımız bu denli çok sayıda ev biçiminde oyulmuş piramidin varlığına inanmak imkânsızdır. Bunların mantar gibi topraktan çıktığına da inanmıyoruz. Piramitleri büyük Suriye çölünde keşfetseydi inandırıcı olurdu, ancak Eski Kapadokya gibi iyi tanınan bir ülkede!" (Ötüken, 1987:15). XIX. yüzyılda Batılı seyyahlar daha çok ilmi araştırmalar için bölgeye gelmişler, ancak değişik jeolojik yapı karşısında şaşkınlıklarını gizleyememişlerdir. İngiliz seyyah W. F. Ainsworth, volkanik vadinin gerçek dışı görüntüsünü şöyle anlatır: " Nehir boyunca uzanan bir vadiden geçtikten sonra, kendimizi birdenbire sonsuz bir karmaşa halinde çevreleyen koni ve sütun biçimli kayalardan oluşan bir ormanda bulduk. Çok eski ve büyük bir kentin harabelerini geziyor gibiydik. Bazı koniler üstte büyük ve şekilsiz kaya parçaları taşıyordu. Bunlar bazen fantastik biçimlere bürünüyor, birinde aslana, diğerinde büyük bir kuşa, bir timsaha ya da bir balığa benziyorlardı". İngiliz jeolog W.J. Hamilton ise “Kelimeler bu olağanüstü yerin görüntüsünü tasvir etmeye yeterli değildir” cümlesi ile hayranlığını belirtir.

İlmi araştırmalar ve yayınlar XIX. yüzyılın sonlarında başlamıştır. Kapadokya bölgesinin fiziki yapısı, analizi ve tarihi kaynaklarının tanıtılması A.D. Mordtmann, W.M. Ramsey, J. R. S. Sterret ve C. Texier gibi bilim adamları tarafından gerçekleştirilmiştir. Göreme’deki kaya kilise ve manastırlarının sanat tarihi açısından ilk tanımı, bölgeyi 1907-1912 yılları arasında inceleyen Fransız rahip Guillaume de Jerphanion’un eserlerinde ele almıştır (Ötüken, 1990: 27).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. RESİM SANATINDA DOĞAL MİRAS

3.1. Doğal Mirasın Avrupa Resim Sanatındaki Yeri

İnsanoğlunun yaşamı boyunca kendini geliştirip etrafındaki herhangi bir şeyi yapma, üretme, şekil verme ve tasarlama arzusu içerisinde olmuştur. Doğada yer bulduktan sonra kendini geliştirip aşmak isteyen insan, ayrı bir birey olmakla tatmin olmaz, var olana hükmetmek ister, yeniden yaratma arzusu içine girer, doğanın gizemli yanına ulaşmak ister. Yaşamın kapanıklığı içinde kendini tüketmek zorunluluğuna başkaldıran insan, sanatı bir uğraştan öte yaşam tarzı edinmektedir. Çevresinde oluşan bu gizemli doğayı sorgulayarak, yaşadığı dünyayı daha anlamlı hale getirme isteği insanı bilimin, tekniğin sınırlarını yeniden yorumlaya yöneltmiş, sınırlı olan benliğini sanatla bir araya getirerek yaşadığı çevre içerisinde bireyselliğini toplumsallaştırmıştır.

İlk yaratılışından itibaren ‘insan’ korunmak ve doğada yaşayabilmek için araç ve gereçler yapmıştır. Zaman içerisinde kullandığı objelere göze hoş gelen değerler katma isteğiyle beraber yeni ve estetik metotlar geliştirerek araç ve gereçler üretmiştir. İhtiyaçları dahilinde üretilen araç-gereçlerin içine ve dışına süslemeler yapmaya başlamıştır. Bu süslemeler kimi zaman doğadan gelen formlardan kimi zaman da yorumlama yoluna gidilerek oluşmuştur. Yaratıcılığı ile beraber üretmeye başlayan insan, zaman içerisinde sanat yolu ile kendini ifade etme yöntemi geliştirmiştir.

Batı düşünürlerinden olan Aristoteles bir eser yaratırken güzel olgusuna ulaşmasını, “İnsan, tabiatı taklit eder; yalnız bu taklit görünüşle yetinmez. Sanatçı eşyayı ya olduğu gibi ya da olmaları gerektiği gibi gösterebilir, tabiatın eksik bıraktığı yerleri, tabiatın izlediği yönde ne kadar iyi tanımlayabilirse eser o oranda güzeldir” sözleriyle ifade eder (Yetkin, 2007: 10). Rönesans dönemi ile sanatta ve sanatçıda bireyselleşme başlamış, ortak bir amacı ya da eylemi gerçekleştirmek amacıyla bir araya gelmiş kurumların ya da kişilerin oluşturduğu akademiler etkilerini göstermiştir. Doğal oluşumlara ait yorumlamalar özellikle Romantizmle başlamış ve bu süreç Empresyonizm ile devam etmiştir. Doğayı ele alan sanat akımları, akademilerin katı otoritesine karşı çıkmışlardır. Geleneksel yapıya karşı çıkış, aynı zamanda modern sanatın da temelini oluşturmuş, bazı

ressamlar, resmedilen figürlerin olduğu gibi, standart aktarımı yerine içsel duyumsamaların ortaya çıkardığı izlenimleri resmetmeye başlamışlardır (Kılınç, 2019: 1). Sanat akımlarının tarih boyunca birbiri ardından bir öncekine tepki olarak gelmesi ile beraber doğa-insan ilişkisi ortaya çıkmaya başlamıştır.

3.1.1. Romantizm’de Doğaya Ait Görünümler

Romantizm 1750’lerde başlayıp XIX. yüzyıl boyunca devam bir sanat akımıdır. Adını Ortaçağ romanslarından, yani Latin kökenli dillerde anlatılan öykü ve söylencelerden alır. XVIII. yüzyılın usçuluğuna ve Yeni Klasikçiler akımına tepki olarak ortaya çıkan Romantizm’in oluşmasında, Pietist ve Metodist’lerin dinsel: Rousseau, Kant, Fichte, Schelling, Hegel ve Schleiermacher’in felsefi; Edmund Burke, James Macpherson, Coleridge, Wordsworth, Goethe, Schiller, Madame de Staël, Chateaubriand ve Victor Hugo gibi yazar ve şairlerin edebiyat çalışmalarının yanı sıra, Avrupa tarihinin akışını değiştiren siyasal, toplumsal ve ekonomik devrimler de çok önemli rol oynamıştır. Yaklaşık bir asır boyunca başta Almanya, Fransa ve İngiltere gibi Avrupa’nın köklü ülkeleri dahil bütün Avrupa’yı etkisi altına alan bu akımın temel özellikleri olarak bilinen heyecan, içgüdü, imgelem, ifade özgürlüğü, bireycilik, öznelcilik, doğayla özdeşlik, doğa sevgisi, yurtseverlik, duygusallık, geçmişe, orta çağlara, geleceğe ya da “ütopya”ya kaçış gibi kavramların tümü önem kazanmıştır. Romantik, kelime anlamı ile duygusal demektir. Romantizm ise, tüm skolastik düşünsel tavır ve kuralların karşısında, özgürlüğün ve insana insan olarak değer veren bir anlayışın, sanatsal, sosyal ve siyasal alandaki karşılığıdır. Etkisi neredeyse yüzyıl sürmüş bir akımdır ve tüm Avrupa’yı etkilemiştir. Romantizm’in oluşmasında, din, felsefe, edebiyat, sosyal ve siyasal sorunlar büyük pay sahibi olmuştur. Yüzyıllar boyunca figürlü konularda bir arka plan görevi yapan manzara resmi ilk kez Romantik dönemde bir öge olmaktan çıkmış ve figürün önüne geçmiştir. Romantik akımın temel özelliklerinden biri olan doğa, resme pitoreskle girmiş ancak Pitoreskte yalnız kendi özünde var olan güzellik ve ilginçlik yüzünden vurgulanan manzara ve manzara öğeleri, Romantizm’de izleyicinin us gücü ve duyguları üzerindeki etkisi açısından ele alınmıştır (İnankur, 1997 A:1574-1575). Romantizm İngiltere’de daha çok manzara ve doğa alanında, Almanya’da din ve mistik eğilimde ifade edilmiştir. Fransa’da ise sanatçılar, ülkelerindeki çeşitli toplumsal olaylara karşı duyarlılık göstermişler ve kendilerini etkileyen çağdaş olayları

betimlemişlerdir. Ayrıca Fransız Romantik resim sanatında, egzotizm de önemli bir yer sahibi olmuştur.

Doğanın güzelliği karşısında, duygularını resmeden sanatçı, eserinde kendi duygu ve düşüncelerini aktarıyor olsa da, yaptığı çalışmada doğanın bazı genel geçer kurallarına, geometriye kavramına, döngü ve düzene uymak durumundadır. Bir tür uyum anlayışı ve arayışı içerisinde olan sanatçı, sanatta da yalın, doğal ve içsel olanı yansıtmaya düşüncesiyle eserlerini oluşturmuştur. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'ın vurguladığı gibi, "Romantizmin-sezgi ve duygu yolu ile kozmik-bütün'e dayanıp-şiiirsel bir yaklaşımla yeryüzünün ardında yakalamaya çalıştığı, şimdi gerçeğin ayrılmaz bir parçasıydı." (Elmas 2004:3-11).

Romantizm, XVIII. yüzyıl Avrupası'nın heyecan ve coşkusu, özgürlük tutkularını dile getiren bir akımdır. Duyguların akıldan daha önde olduğu bir sanat akımı olup, en fazla Almanya'da etkili olduğu görülmektedir. Fakat Alman Romantizmi'nin Fransa'daki kadar figüratif resme eğilimli olduğu söylenemez. Bu eğilim Fransız ihtilali sonrası Avrupa'da meydana gelen toplumsal hareketlerin de etkisinin büyük olduğunu gösterir (Bozoğlan, 2014: 42).

3.1.1.1. Albert Bierstadt

Almanya'nın Solingen şehrinde doğan Albert Bierstadt henüz 1 yaşındayken ailesi Amerika Birleşik Devletleri'ne taşınmıştır. Daha sonraki zamanlarda ressam Avrupa'yı çokça gezmiş, özellikle İtalya'da bulunmuştur. Alpler'i çok seven ve çalışmalarında konu olarak ele alan sanatçı, 1859 yılında ABD ordusunun istihkam sınıfından bir heyetle beraber ilk kez olarak Rocky Dağları'nda bulunmuştur. Bu gezisinde çok sayıda eskiz ve resim yapmıştır ki, bunları, gelecekte manzara resimlerini çizerken kullanmıştır.

XIX. yüzyıl Amerikalı manzara ressamı arasında en ünlülerinden biridir. Çalışmalarında çoğu kez Vahşi Batı'yı ve Kızılderilileri konu etmiştir. Albert Bierstadt manzara resimlerinde ışık ve gölge oyunlarını başarılı bir şekilde icra etmiş, kendi döneminde çok büyük bir ün kazanmayı başarmıştır. Hatta resimlerinden biri o dönem tam 25 bin dolar karşılığı alıcı bulmuştur. Fakat daha sonraları ünlü eserlerinin düşük kalitedeki reproduksiyonlarını yaparak ününe gölge düşürmüştür. Bierstadt çeşitli manzara çalışmaları yapmış ve bunların birinde Doğal Miras listesinde bulunan "Yosemite Vadisi" konu olarak ele almıştır (Resim 3.1-3.2).



Resim 3.1: Albert Bierstadt, Yosemite Vadisi, Tuval Üzerine Yağlı Boya 138x92 cm, 1868, Oakland Museum of California. A.B.D..



Resim 3.2: Albert Bierstadt, Dağlarda Fırtına, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 152x97 cm, 1870, Museum of Fine Arts Boston, ABD..



Resim 3.3: Albert Bierstadt, Dağ Çayı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x70 cm, 1874, Berkshire Müzesi Masaçüsez, ABD..

Bierstadt'ın Dağ Çayı (Resim 3.3), doğanın iç sığınağının serin mahremiyetine hayali geri çekilme yolu olarak yorumlanmıştır. Yine de kültürün derinlemesine bilgi sahibi olduğu bir eserdir; özellikle, ahlaki, dini ve ulusal anlamların hizmetinde kullanılan manzara estetiği tarihine göre. Amerikalıların, insan biçimine direnen ham vahşi doğa ile gururlu bir kibrin doğal erdemi ortadan kaldırdığı aşırı medeniyet arasında dengeli bir orta manzara yaratma becerilerinden duydukları gururdan bahsedilmektedir. Amerika Birleşik Devletleri'nde manzara resmi, topografik ayrıntılara olan ilgisinden uzaklaşarak doğanın, çatışan güçlerin sembolik bir arenası olarak temsil edilmesine doğru gelişti. Peyzaj türü doğanın Amerikan ulus devletinin yükselişindeki merkezi rolünü, ülkenin işgal etmedeki tanrısal kaderini ve tanrısallığın uygun biçimini çevreleyen önemli bir fikir ağırlığını desteklemeye başladı. Manzara resminin varsayılan konusu doğa olsa da nesnesi de ulusal kültürdü (Millar 2001:101-102).

3.1.1.2. Caspar David Friedrich

Almanya'nın Dresden kentinde doğan ressam Alman Romantik Manzara resminin (Romantizm) en önemli temsilcileri arasında gösterilmektedir. Kopenhag Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirdikten sonra Dresden'e yerleşmiş ve Baltık kıyısındaki doğum yeri Greifswald'a, Pomeranya kıyılarına ve Harz Dağları'na yaptığı birkaç gezi dışında hayatını bu kentte idame etmiştir. Sanatçının amacı tanrısal, aşkını (transandantal) ve tinseli, Hristiyan İkonografi'sinin geleneksel temalarına başvurmada manzara resmiyle ifade etmektir. Friedrich'in bu çalışmalarında başlıca öğeler Baltık kıyısından, Greifswald Limanı'ndan, Eldena'daki Gotik manastır kalıntısından, Harz Dağları'ndan, Dresden ve yöresinden seçilmiş genellikle alacakaranlıkta, ay ışığında, siste, sonbaharda ya da kış mevsiminde betimlenmiştir. Işğın yarattığı birleştirici etkiyi bu resimlerinde kompozisyon olarak kullanmış ve bütüncül bir hava vermiştir. Friedrich alışılmış perspektif yöntemlerini uygulamak yerine derinliğe siluetlerle vererek, hacim ve kütleyi de dış çizgiler için feda etmiştir. Fotoğraf gerçekçiliğıyle verilen bu manzaralarda çoğunlukla insan ya da insan dinamikliğine rastlanmaz rastlansa bile bunlar hep izleyiciye arkaları dönük halde bulunan figürlerdir. Yapıtların büyük bir kısmı Dresden, Hamburg ve Berlin'de bulunan Friedrich'in en ünlü resimleri arasında Tetsbener Sunağı, Meşe Ormanındaki Manastır, Deniz Kenarında Keşiş (Resim 3.4), Buz Denizi (Resim 3.5), sayılabilir (İnankur, 1997 A: 632).



Resim 3.4: Caspar David Friedrich, Deniz Kenarında Keşif, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 172x110 cm, 1808-1810, Alte Nationalgalerie, Berlin.



Resim 3.5: Caspar David Friedrich, Buz Denizi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97x27 cm, 1823-1824, Kunsthalle, Hamburg.

Buz Denizi (Umudun Enkazı) adlı resminde insanın doğa karşısında acizliği anlatılmaktadır (Resim 3.5). Parçalanmış, kırılmış bir buz kütesinin sert ve sivri kenarları kompozisyona hareket kazandırmaktadır. Işık her detayı görebileceğimiz şekilde kurgulanmıştır. 1820-22 yılları arasında Kuzey kutbuna yaptığı gezi sırasında gördüğü bir gemi onu çok etkilemiştir. Batmış olan gemi çok küçük görülmektedir, yan dönmüş ve batmaktadır. Sanatçı doğanın insan olan gücünü simge ettiğini betimler. İlk anda gemiyi görmek mümkün değildir. Resmin ismi incelediğinde bunun bir gemi faciası olduğu görülmektedir. Burada doğanın anıtsallığına karşı geminin küçüklüğüne dikkat çekilmektedir.

Friedrich doğanın büyüklüğünü unutmamıza asla izin vermez. Anlatılan konunun yan elemanı sayılabilecek buz kütlelerini burada ana form haline getirmiş ve az rastlanan bir yaklaşım biçimi ortaya koymuştur. Romantizm'in ana teması olarak insanın doğa karşısındaki acizliğini tema haline getiren sanatçıdır. Friedrich in birçok öğrencisi oldu kendisi de peyzaj ressamı ama aynı zamanda filozof ve yazar Karl Gustov Carus; Roma'da Nasıralılar'a bağlanan ve atmosfer peyzajlarında başarılı olan Oehme, sonra Henrich ve Norveç kökenli olup derin bir doğa duygusuna sahip olan ve vatanına kuzeye özgür şiirini dile getiren Dahl; Friedrich Kersting'in peyzajlarında has Alman romantizminin anlatım biçimleri görülür (Claudon, 1988: 54).

3.1.1.3. Johan Christian Dahl

Johan Christian Dahl 1788 -1857 yılları arasında yaşamış Norveçli ressamdır. Norveç'in ilk büyük romantik ressamı olarak kabul edilir. Norveç resim sanatının "altın çağının" kurucusu ve kimilerine göre tüm zamanların en büyük Avrupalı sanatçılarından arasındadır. Genellikle "Norveç manzara resminin babası" ve Avrupa standartlarına ulaşan ilk Norveçli ressam olarak kabul edilir. Ayrıca Norveç dışında gerçek bir sanatsal şöhret kazanan ilk sanatçı olmuştur. Sanatçı hayatının çoğunu Norveç dışında geçirse de ülkesine olan sevgisi, resimleri için seçtiği motiflerde ve genel olarak Norveç kültürü adına olağanüstü çabalarında belirgindir. Dahl, bir manzara resminin sadece belirli bir düşünceyle tasvir edilmemesi gerektiğini, aynı zamanda arazinin doğası, karakteri ve mevcut sakinlerinin yaşamı ve çalışmaları hakkında bir şeyler söylemesi gerektiğini de savunmuştur. Ruh hali genellikle pozitif ama çoğu zaman melankolik bir tavır sergilemiştir. Yazın resmettiği bir manzaraya kar eklediğinde, karın ışığını ve renklerini göstermiyordu; karı ölümün sembolü olarak kullanmaktı amacı. Bir eleştirmenin belirttiği gibi, "O sırada ortaya çıkan radikal Romantik eserlerin aksine, Dahl manzarasını yumuşatır ve resim türünün unsurlarını anekdot materyallerle aşılayarak sunar: Arka planda bir kabinden bir tutam duman yükselir, belki de karla kaplı tarladaki avcının evi". Norveçli ressam Johan Christian Dahl'ın en başarılı tablolarından biri olarak kabul edilen, hatta ulusal simge haline gelmiş olan, 1842 yılına ait yağlı boya tablo " "Stalheim'dan Görünüm" (Resim 3.6) ve bunun yanında doğanın gücünü betimlemek adına yapmış olduğu "Yanardağ Patlaması" (Resim 3.7) onun en gözde eserleri arasındadır www.smk.dk (17.07.2020).



Resim 3.6: Johan Christian Dahl, Stalheimden Görünüm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 190x246 cm, 1842, Norveç Ulusal Galerisi, Oslo.



Resim 3.7: Johan Christian Dahl, Yanardağ Patlaması, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 128x172 cm, 1826, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

3.1.2. Empresyonizm’de Doğaya Ait Görünümler

Sürekli gelişim ve değişim içerisinde olan sanat; çevresinde oluşturduğu düşünce, inanç ve sosyal etkenlerle birlikte bazen kendi içerisinde yaşadığı zıtlıklarla yoğrulmuş olarak gelişimini sürdürmüştür. Bu süreç içerisinde gruplara (izmler) ayrılan ve kendi içlerinde etkileşimleri sonucunda karşıt fikirler içerisinde yeni gruplar oluşturmalarına rağmen, tarihsel süreçte değerlendirildikleri zaman, bu gruplaşmalar kurmacadan doğaya, düşsel duygulardan duyuların saptanmasına, ideal güzellikten gözlemlenen duyguya yönelen gelişim halindeki bir organizma olduğu görülmektedir (Bazin, 2015: 58). Empresyonizm, 1874 yılında Fransa’da ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. “Adsız Sanatçılar Birliği” adı altında yaklaşık otuz sanatçı tarafından kurulmuş ve o dönemin ünlü fotoğrafçılarından olan Nadar’ın fotoğraf stüdyosunda düzenlemiş olduğu bir sergide ortaya çıkmıştır. Sergide yer alan çalışmalar tamamen bitmemesiyle eleştirilmiş ve komik bulunmuştur. Daha sonra akıma da ismini verecek olan ve sergide yer alan Claude Monet’nin “İzlenim (İmpression)” adlı eseri (Resim 3.8) (Antmen, 2017: 21) akımın en karakteristik eseri olmuştur.



Resim 3.8: Cloude Monet, İzlenim-Gündoğumu, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48x63 cm, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris.

Resim bir limanın sabah sisleri arasında yer alan görüntüsüydu. Bu tablonun ismini özellikle çok komik bulan bir eleştirmen, tüm bu sanatçılar "Empresyonistler" (İzlenimciler) adını vermektedir. Böylece, bu ressamların tablolarını sağlam bir bilgiye dayandırmadıklarını ve geçici bir anın izlenimini yeterli bulduklarını belirtmek istiyordu. "Empresyonist" adı o dönem tutmuştur. Bu addaki ince alay, tıpkı "Gotik", "Barok" veya "Maniyerist" nitelemelerinin aşağılayıcı anlamı gibi kısa süre içinde unutuluverdi. Bir süre sonra sanatçılar, "Empresyonist" diye adlandırılmayı benimsediler ve o zamandan sonra "Empresyonistler" olarak anıldılar. (Gombrich, 2009: 519). Empresyonizm, klasik resim anlayışından kopmayı ve Rönesans'tan bu yana devam eden atölye resminin siyah-beyaz, ışık-gölge ve bilimsel perspektif kurallarının çözülmesini başaran ilk sanat akımıdır (Turani, 2019: 39). Empresyonizm'de görülen bir diğer hareket ise zaman içerisinde başkalaşmayı kapsamaktadır. Bu içermeye ele alınan hareket; koşan, belli bir aksiyonu gerçekleştiren ya da mekânda yer değiştiren öğeleri kapsayan bir hareket değildir. Işığın, zamanla birlikte her an değişmesi ve değişen ışığa bağlı olarak, nesnelerin görüşlerinin değişmesiyle ilgilidir. Empresyonistlere göre ele alınan bir manzara veya bir nesne, fiziksel olarak yer değiştirmese bile sürekli bir değişim ve hareket içerisinde. Bir manzaranın gün doğumundaki görüntüsü ile gün batımındaki görüntüsü farklıdır, değişmiştir artık ve bu değişimi empresyonistler bir hareket olarak kabul etmişlerdir (Tunalı, 2003:88). Bu dönemde renge yeni bir anlam yüklenmiş, renk artık bir amaç olarak görülmüştür. Renge yönelim yoğunlaşmış ve rengi bilimsel olarak incelemişlerdir. "Renkçi" olarak adlandırılan bir kavram ortaya çıkmış, renkçi ressamlar anlayışı gelişmiştir (Ayaydın, 2016: 15).

3.1.2.1. Cloude Monet

Claude Monet, 14 Aralık 1840'ta Paris'te bir tüccarın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Çocukluğunu babasının yanında geçirmiştir. Sanat kariyerini, kendisinden 15 yaş büyük olan ve yakındaki Honfleur şehrinde ikamet eden ressam Eugene Boudin ile tanışmasıyla oluşturmaya başlamıştır (Altuna, 1970: 25). Empresyonizm akımına ismini veren Claude Monet'in "İzlenim" resim aynı zamanda izlenimciliğin en temel kuralları göstererek tüm bu akımı özetler niteliktedir. Tunalı'nın "Felsefenin Işığında Modern

Resim’ kitabında yazdığı gibi Claude Monet’in ‘İzlenim’ (Gündoğumu) resminde “hiçbir kurala bağlı, eski resmin geometrik formel perspektif’i kullanılmamaktadır. Buna bağlı olarak ne geometrik ve ne de objektif bir perspektif’ten burada söz edilemez. 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 olgusundan uzak bir yüzey resmi olarak, sadece renk ve ışık empresyonistlerin belirlediği bir resim olarak ortaya çıkıyor (Tunalı, 2008: 45).

İzlenimciler akademik kuralları ve geleneksel konuları hiçe saymışlardır. Kahve, kır, kalabalık sokak görünüşleri gibi daha çok günlük konuları işlemişlerdir. Çalışmalarda işlenen bu konularda bir seçicilik olmadığı gibi o döneme ait giyim tarzlarını da göstermişler ve doğa manzaraları üzerine yoğunlaşmışlardır. Atölye ortamından tamamen bağımsız ve dışarıya çıkarak oluşturulan sabit duran hiçbir nesnenin olmadığı bu resimlerde biçim, ışık ve renk incelenerek tuval üzerine çalışılmıştır. Işığın kullanımına verilen önem; resimlerde yer alan koyu renk tonları yerine parlak ve açık renkleri tuval üzerine direkt uygulayarak göstermişlerdir (İnankur, 1997 B: 732).



Resim 3.9: Cloude Monet, Fırtınadan Sonra Étretat'taki Uçurum, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x82 cm, 1885, Clark Sanat Enstitüsü Williamstown, ABD..

Sanatçı doğanın kendi içerisinde değişken olduğunu betimleme çabası içinde hem çağdaşlaşma hem de ardıllarına esin kaynağı olacak eserle yaratmış ve yeni tekniklere öncülük ederek XX. yüzyıl sanatının yönünü çizenlerden biri olmuştur (İnankur, 1997 B: 1392-1293).

Monet'nin resminde titreşen, akan renklerden, birbiri içinde eriyen ışık dalgalar dışında hiçbir şey görülmemektedir. Monet'nin peyzajında ise artık böyle belirli objeler söz konusu değildir (Resim 3.9). Onda, sadece duyularımızın kuşattığı ışık, renk tuşlarından başka hiçbir gerçek ile yüzleşmemekteyiz. Ona göre tek gerçek renk, ışık duyumlarıdır. Bu duyumlar, üst üste, art arda geliyor ve onları düzenleyen bir akla gerek kalmadan resmin bütünlüğünü meydana getiriyor (Tunalı, 2008:39).

3.1.2.2. Paul Cezanne

Cezanne izlenimciler gibi doğayı temel alan gözlemleri ile çalışmalarını oluşturmuştur. Buna rağmen doğadaki denge ve nesnelerin kütlesi üzerine yoğunlaşmış ve bu akımın doğal ışıktaki anlık değişen renklerini verme çabası içinde bulunan oluşturmalarından uzaklaşmış bunun sonucu olarak da kendi üslubunu oturtmuştur. Her ne kadar Empresyonist sergilerine katılmış olsa da kendini Empresyonist olarak görmeyen Cezanne, resimlerinde doğadaki açıklık ve formun yapısına bağlılığını gösterme çabası içinde olmuş ve yeni yollar aramıştır. Sanatçı ulaşmak istediği bu amacı henüz bir adım atılmamış alanda aramak zorunda kaldı; bunu, düzenli kütsel bir dünya izlenimi oluşturmak için değişik yöntemleri araştırarak başarmayı amaçlamıştır (Gombrich, 2015: 263).

Fransız ressam Cezanne peyzajları, ressamın diğer tüm çalışmalarından farklı ve apayrıdır. Her gün resim yapmak için evinden dışarı çıkar ve doğada çalışırdı nitekim yine bu amaçla evden çıktığı bir yağmurlu günde zatürre olup yaşamını yitirmiştir. Cezanne'nın Fransa'nın Provence Alpes Cote d'Azur Bölgesinde bulunan Sainte-Victoire Dağı Yolu'nu resmettiği "Monte Sainte-Victoire" (Resim 3.10) adlı yapıtı en popüler eserleri arasındadır. Sanatçının yıllarca yaşadığı bu yer ressam tarafından onlarca kez hem sulu hem de yağlıboya tekniğiyle resmedilmiştir. Cezanne bu bölgeyi çok sevmiştir. Bu sevgi, 2008 yılında dağların arasına yapılması planlanan tren yoluna tepki gösteren torunu Philippe Cezanne'ye de aşılanmıştır. 2020 yılına kadar yapımını süreceği

açıklanan daha sonra yapımından vazgeçilen demiryolu için Philippe; “Dedemin resimlerinden demiryolu geçirtmem” diye tepki göstermiştir. Sainte-Victoire Dağı, geniş bir vadi, kıvrımlar, tepe üstüne tepe, evler ve ağaçlar görünmektedir. Cezanne üzerine muhakkak değinilmesi gereken noktalardan biri, renk algısıdır. Cezanne boyama biçimini, renk görüşünü, nesnelere göre değil de kendine göre yorumlardı. Sanatçı elinde var olan rengine göre nesneler aramaktadır. Peyzajda uygulanan yeşil, en büyük örneğidir (Nonhoff, 2005:35). Batı resminin yönünü başka taraflara çeviren Sanatçı, çizgi perspektifi gibi alışılmış yöntemleri saf dışı bırakmıştır. Cezanne’nın resimlerine bakarken gözümüz geometrik parçalar üzerinde gezer ve bu durum resme adete bir hareket kazandırır (Tansuğ, 1999: 235).



Resim 3.10: Paul Cezanne, Mont Sainte-Victoire Seen from Bellevue, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73x92 cm, 1895, Barnes Vakfı, ABD..

3.2. Peribaca Görünümlerinin Türk Resim Sanatına Yansımaları

3.2.1. Cevat Dereli

1900'da Rize'de doğmuştur. İstanbul'da ilk ve orta eğitim sırasında resimlere karşı ilgi beslemeye başlamış, o dönemin ressamlarından olan Nazmi Ziya Güran'ın yönlendirmesi ile daha ileri bir sanat eğitimi almak için. İstanbul'daki Sanâyi-i Nefîse Mektebi (günümüz Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)'ne girmiştir. Bir süre

Hikmet Onat atölyesinde çalıştıktan hemen sonra İbrahim Çallı'nın atölyesinde öğrenime devam etmiştir. Sanayi-i Nefise'den Çallı Atölyesi'nden başarıyla mezun olan Cevat Dereli, Cumhuriyet döneminde Avrupa'ya sanat eğitimi için gönderdiği ilk sanatçılardandır. Müstakiller içinde yer alan sanatçı resimlerinde sıklıkla katı, sert inşacı bir karakter değil fakat, belli bir üsluplaşmayı ve geometrikleşmeyi anlatan bir teknik kullanmıştır (Başkan, 1991: 36).

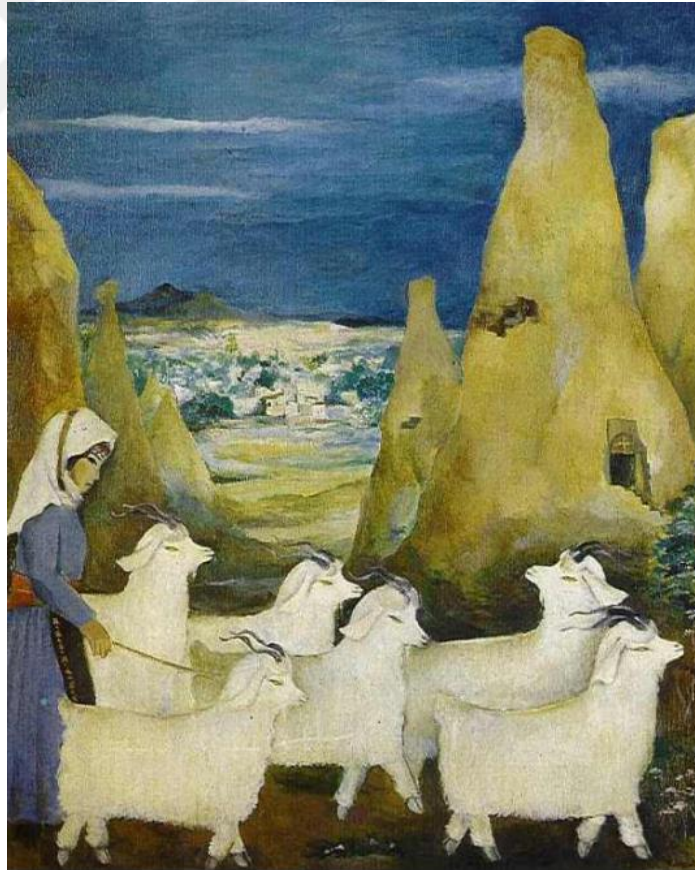
Cevat Dereli'nin esin kaynağı ise doğrudan doğruya içinde yaşanılan doğanın kendisiydi. Kimi zaman büyük ilgi duyduğu balıkçıların yaşamına eğiliyor, dalyanları, balıkçı ağlarını toplayan balıkçıları ve balıkçı dükkanlarını, kimi zaman da Ürgüp peyzajı önünde üzüm toplayan işçi kadınları (Resim 3.11), kimi zaman da ıssız تنها kıyı görüntülerini ele alıyor, gönlünün sesine kulak vermeyi ve çoğu zamanda bu sesin esnek çağrışımlarıyla resmini örmeyi daha doğru buluyordu. Bu resimlerde ve ilk dönem çalışmalarında, birbirini enine boyuna kesen sert ve kararlı çizgilerin ortasında, derinlik ve boşluk kavramı kendini kuvvetle belli eder. Ne var ki kübist ve inşacı eğilim, sonraki resimlerine doğru yavaş yavaş eriyecek ve yerini yumuşak bir dokunuşta eriyip dağılacakmış gibi hafif çizgi ve leke düzenlerine bırakacaktır (Tansuğ, 1995: 178)



Resim 3.11: Cevat Dereli, Ürgüp, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x82 cm,

3.2.2 Turgut Zaim

Turgut Zaim 1906 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiş ve Kadıköy Saint Joseph Koleji'nden mezun olmuştur. Güzel sanatlarla ilgili bir aile içinde büyüyen ressam için özellikle İtalya'da dokuz yıl resim eğitimi alan küçük dayısı Mehmet Fuat sanat yaşamında etkili olur. 1920 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (Güzel Sanatlar Akademisi) öğrenim hayatına başlar. O yıllarda Paris'e sanat eğitimi alması için burslu olarak gönderilir. Fakat kısa bir süre sonra yurda döner ve eğitimini tamamlar. Türk resminde yöresellik, onun da ötesinde milli temaları ilk kullanan sanatçılar arasındadır. Resimlerinde kuramsal bir yönlendirme ve bu kurama bağlı kaygılarla ortaya çıkmış öğeler yoktur. Resimlerine seçtiği konular ve konuları anlatma biçimlerinde naipliğe varan sadelik görülmektedir. D Grubu'nun hazırlık ve kuruluş aşamasından kurucu arkadaşlarının yanında olmuş fakat ne grubun etkinliklerine dahil olmuş ne de onlarla aynı sanatsal görüşleri ifade etmiştir (Başkan, 1991: 56-57).



Resim 3.12: Turgut Zaim, Yörükler, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

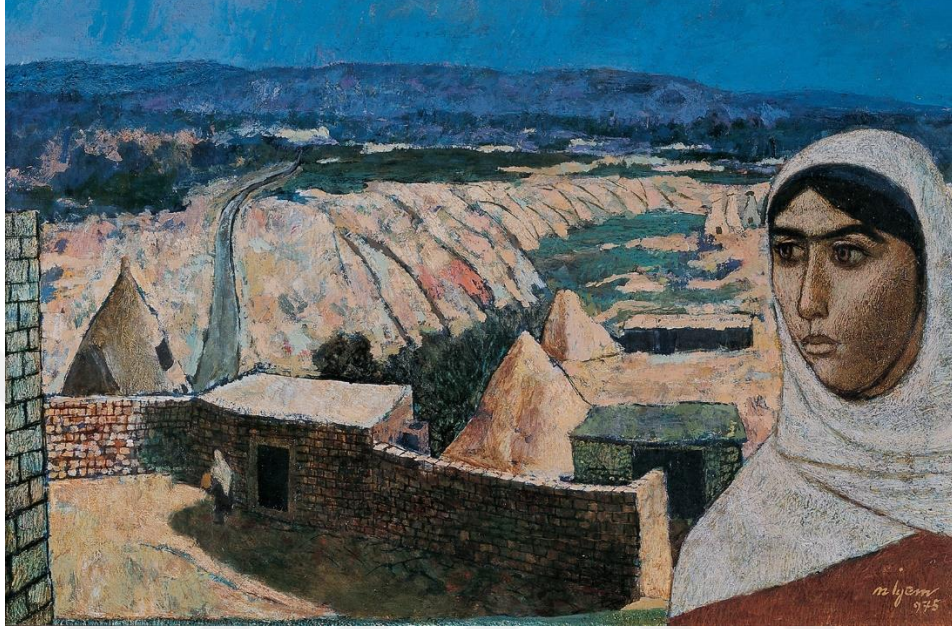
Turgut Zaim' in “Yörükler” resminde (Resim 3.12). Orta Anadolu' ya ait bir coğrafyada, koyu renk saçları, giysileri, yüz ve gözlerin biçimleri gibi Anadolu'nun fiziksel özelliklerinin vurgulandığı figürleriyle kendi üslubunu geliştirmiştir. Sanatçının naif görsel dili, Anadolu kültürünün masalsı niteliklerine işaret etmekte ve eserlerine bir “zamansızlık” kazandırmaktadır. Türk köylüsü, ya da daha genel anlamda, “köylülük”, Osmanlı dönemi resim sanatında az betimlenen bir temaydı. Resim sanatının üst toplumsal sınıfa yönelik olmasının yanı sıra, alt toplumsal sınıfların yaşamlarının betimlenmesi, Avrupa' da olduğu gibi, yönetime bir başkaldırı niteliği taşımasından çekinilmekteydi (Papila, 2012: 158).

Yöresel Türk Resminin kurucularından olan Turgut Zaim, Türk minyatür resminin geometrik ve şematik figür anlayışından hareket ederek, Anadolu insanının yaşamlarından belli anları resimlerinde poz vermiş gibi duran insan ve hayvan figürleri ile anlatmıştır. Yerel konuları, minyatür ve halk sanatının değerlerini temel alarak resimleyen sanatçı, üslubunu belirledikten sonra yaşamının sonuna değin bu anlatıma bağlı kalmış ve folklorik konulara yönelerek, göçebe ve köylülerin mutlu yaşam kesitlerini öznel bir yorumla çalışmalarına aktarmıştır (Yazkaç, 2018:1).

3.2.3. Nuri İyem

Nuri İyem 1915'te İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Çocukluğu Mardin'in Cizre ilçesinde geçmiş, ilkokulu babasının memur olarak görev yaptığı Mardin'de bitirmiştir. O yöre ve oradaki, yaşantı onu çok etkilemiştir. Resme ilgisi ve merakı da orada başlamıştır. Bölgenin insanları bütün portrelerinde yer almıştır. İstanbul'a tekrar döndüğünde henüz 14 yaşındaydı, İstanbul'a döndüğünde Gelenbevi Ortaokulu'na gitmiş önce Pertevniyal daha da sonra Vefa Lisesinde eğitim hayatına sürdürmüştür. Zamanın çoğunu resim yaparak geçirmektedir. Resimlerini gösterebildiği Nazmi Ziya Güran'ın yönlendirilmesi neticesinde liseyi bırakarak İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer. Akademide Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onay ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalışmıştır. Bu arada Akademiye uzman olarak getirtilen Leopold Levy'nin atölyesine geçer ve 1937'de Güzel Sanatlar Akademisi'ni dereceyle bitirir ve ardından hemen askere alınır. 1939'da t askerden geldikten sonra, Milli Eğitim Bakanlığınca resim öğretmeni olarak Giresun Ortaokulu'na atanır. Ancak öğretmenliği ancak bir dönem kadar sürmüştür. İstanbul'a döner ve istifasını gönderir. İstanbul'a döndüğünde sanat akademisini kazanır. 1940

yılında yüksek kısmın ilk öğrencilerinden biri olarak öğrenime başlar. 1944'te akademiye birincilikle bitiren ilk öğrenci olur. Aynı yılın okul arkadaşı ressam ve seramikçi Nasip İyem ile evlenir ve sevdiği işi yaparak, sadece resim yaparak geçimini sağlama yolunda yürekli bir çabaya girişir Bu çaba bütün ömrü boyunca sürecektir (Tansuğ, 1989: 380).



Resim 3.13: Nuri İyem, Figürlü Peyzaj-Göreme Duralit Üzerine Yağlı Boya, 58x39 cm, 1975.



Resim 3.14: Nuri İyem, Göreme, Duralit üzerine Yağlı Boya, 42x34 cm, 1975.

Nuri İyem, yaptığı çalışmalarda, kırsal kesim gerçeğini, Güneydoğu Anadolu insanının toplumsal, psikolojik yapısını, günün koşullarını yansıtmaya çalışmıştır (Resim 3.14). Çalışmalarında Anadolu kadını tarlada çalışan sitem, acı, öfke ya da dehşet gibi yoğun duygularını iri gözler ve isteği kavrulmuş ağızlarla ifade eden kadın başları, toplumsal gerçekliğin örneklerini oluşturur. İyem “Sıradan Sevdalar Üzerine” isimli sergisinde alt gelir gruplarının yaşamını resimlerinde konu edinmiştir. Nuri İyem, gözün (Resim 3.14-3.15) anlatım gücüne en fazla duyarlılık göstermiş ressamlarımızdandır. İyem, kadını resimlerken, kocaman, iri gözlerinde umudu ve haykırışı ifade eder (Giray, 2001: 232).



Resim 3.15: Nuri İyem, Göreme, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 53x44 cm, 1977.

İyem, Yeniler Grubu üyeleriyle birlikte resimde toplumculuk anlayışını benimsemiş sanatçı olarak görülmektedir. 1949'a kadar gerçekçi ve anlatımcı resimler yapan sanatçı, bu tarihten sonra giderek iç dünyasını yansıttığı soyut sanat denemeleri yapmıştı. Bu çalışmalarıyla Türkiye'de ilk soyut resim yapan sanatçılar arasında yer alan İyem'in bu çalışmaları daha çok manzara ve nesnelerin özelliklerini yitirmeden soyutlar biçimindeydi. İyem, 1950'lerin sonlarına doğru yeniden figüratif resme yönelmiştir. Çeşme Başı ve Tükenmeyen Çilenle Anlatabilmek Seni gibi resimlerinde işlediği kadın

başları, sanatçının toplumsal kaygıyla yaklaştığı Anadolu kadını işleyen resimlerdir. İyem, desendeki güçlü biçimlerin geometrik ağırlığını yansıtır ve figürlere anıtsallık kazandırır. 1969'da Ankara'da Ulus Çarşısı'na. 1970'te de Türkiye Petrollerinin Gölbaşı Gazinosuna çeşitli duvar resimleri yapmıştır. (Dal, 1997:898-899).

3.2.4. Fikret Otyam

Sanatçı 1926 yılında İstanbul dünyaya gelmiş, 1953 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nden mezun olmuştur. Henüz öğrencilik yıllarında gazeteciliğe merak salmıştır. Fotoğraf çekmeye ilgi duymuş, gazetecilik yaptığı dönemde bunu röportajlarla farklı bir kimlikle ortaya çıkarmıştır. Gazetecilik yıllarında aynı zamanda kitap kapakları üretmiş, içini resimlemeyle uğraşmıştır. Gazeteden emekli olduktan sonra Antalya'ya yerleşerek özgün resimler yapmaya başlamış, ilk göz ağrılarından olan resim yapmayı, hayatı boyunca sürdürmüştür (Başkan, 1991: 68).

Tuvallerinde tıpkı fotoğraf ve röportajlarında olduğu gibi, konu olarak da Anadolu insanını işlemiştir. Akademiden, fotoğrafçılıktan, gazetecilikten edindiği tecrübeleri Anadolu'ya duyduğu sevgiyle birleştirmiş, Sanatçının resimlerinde yeni görsel imgeler şekil almıştır. Fotoğraflarla yakaladığı ayrıntılar ve ifadeler resimlerinde aynı şekilde ifadeci bir anlayışla ortaya çıkmıştır (Resim 3.16-3.17). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resim öğretileri, Doğu-Batı sentezi aktarımları onun fotoğraflarındaki lekeci üslupta, resimlerinde benzer bir anlayışla insan duyarlılığı ve sanatçı kişiliği birleşmiştir. Prof Dr. Gönül Gültekin onun eserlerini şöyle yorumlamıştır; “Fikret Otyam Anadolu insanını 1950’li yıllardan itibaren resimlerine konu etmiştir. Özellikle Güneydoğu Anadolu insanının yaşam şeklini destansı bir yaklaşımla içtenlikle ele almıştır. Lekeci bir tavır olan tutkusu ve özellikle Beyaz lekeler hemen hemen bütün eserlerinde beyazın geniş alanlarda değerlendirilmesi ile tabloda egemen bir öge olarak kullanılmıştır (Halıcı, 2009: 63).



Resim 3.16: Fikret Otyam, Peribacaları, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64x76 cm, 1988, Özel Koleksiyon.



Resim 3.17: Fikret Otyam, Peribacaları, 112x90 cm, 1989, Özel Koleksiyon.

3.2.5. Zafer Gençaydın

Sanatçı 1941 yılında dünyaya gelmiştir. Babası memur, annesi ev hanımıdır. İlk ve Orta öğrenimini, 1953–1959 yılları arasında Akçadağ Malatya Öğretmen Okulu’nda tamamlamıştır. Sanatçının doğaya ve resme olan ilgisi çok küçük yaşlardan itibaren başlamıştır. Doğayı anlamanın ve tanımanın, insanoğlunun kendi evrenini yaratma sürecinde tüm zihinsel, duygusal güçlerini ve istencini kullanarak varoluşun gizini kavramaya çalışmak olarak niteler. “Doğayı anlamanın temelinde sezgiler çok önemlidir. Sezgi ise güçlü bir gözlemden kaynağı keşfetmenin esasıdır” demektedir (Gençaydın, 1992). Resimleriyle ilgili olarak şunları dile getirmektedir: “Resimlerimi sergilemekten hiçbir zaman korkmadım, onlar benim iç dünyanın yansımalarıdır. Bir insanın iç dünyası yirmi bin yıllık insanlık geçmişinin iç dünyasıyla hemen hemen aynıdır” (Röportaj - 2006). Resimlerindeki nesneler ve figürler homojen bir yapıya sahiplerdir kendilerini asla ele vermezler ve bazen hiç bilinmeseler de gerçekler (Resim 3.18). Doğada olan herhangi bir şeyin fiziki yapısını resmetmek ona çok anlamsız gelir. Daha çok görüntülerin altında yatan esas gerçektir onu ilgilendiren. Bir başka deyişle nesnelerin iç yüzü, gözle görünmeyen kısımları cezbetmektedir (Rona, 1997:667).

İnsanın doğadaki benzersiz uyuma katılmak için duyduğu güçlü istek acı dolu bir uyumsuzluğa dönüşebilir, bilgece bu dönüşüm anını yakalayabilmektedir. Bunu yaparken olabildiğince yöresel bir tavır takınmaktan zevk almıştır. Onun resimleri ayrıntısıyla, sıcaklığıyla, canlılığıyla, dokusuyla, tuval üzerinde oluşturduğu dramın dozuyla, güncelliğiyle daima yerli olmuştur. Ama aynı zamanda çağdaş, insanı kavrayışı ve özgünlüğüyle ön plana çıkmaktadır (Aral, 1983).



Resim 3.18: Zafer Gençaydın, Peribacısı, Kağıt Üzerine Kuru Boya, 1994, 25x25 cm.



Resim 3.19: Zafer Gençaydın, Ürgüp, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1988.

Gençaydın resimlerinde seyirciyi düşünmeye sevk ederek “Sanatçı resimlerinde seyircisinin salt düşünce olgusuna katılmasını sağlamakla kalmıyor, onların yapıtlarına alışılmışın dışında yaklaşımları için fırsat veriyor. Bir yerde yeniden yorumlama ve yaratmaları için olanak sağlıyor” (Büyükişleyen, 1987).

3.3. Güncel Sanatçılar ve Doğal Oluşumlar

3.3.1. Zhao Meng

Zhao Meng Çin’li bir sanatçı olup Amerika’da yaşamaktadır. Yakın dönemde Harvard Üniversitesinde geleneksel Çin fırça boyaması ve kil yüzey tasarımı derslerine girmiştir. Çin kültürünü ve ritüellerini seramik yüzeyler üzerine uygulamaktadır. Her iki kültürden de etkilenen sanatçı geleneksel ve çağdaş sanat arasında bir köprü kurmak istemektedir. Doğu ve batı kültürünü sentezleyerek eserler meydana getirmektedir. Zhao Meng’de en çok Taoizm sanatından etkilenmiştir. Doğada yer alan ve aynı zamanda bir figür gibi duran taşları, doğanın gücü olduğuna inanmıştır. Şelale, ırmak gibi akıntılarının taşlar üzerinde bıraktığı görüntüden çok etkilenen sanatçı, onları yeniden taklit etmenin yanında seramiğin de malzeme olarak doğaya yakın olmasından dolayı bir ilişki kurarak eserlerini betimlemiştir. İzleyiciyi hayal kurmaya ve özgün düşünmeye sevk etmiştir. Seramik, kil ve sırlarla biçim ve dengeyi, yüzey ve doku sınırlarını zorlayarak nehirde üst üste duran taşlar (Resim 3.20) gibi Tao felsefesinin antik paradigmalarını keşfetmek istemiştir. Zho taş formları yaratmasının sebebi güzel, doğal ve doğal formlarda olmalarına bağlamaktadır. Tai gölünde buluna taihu taşlarını tanımlarken; “Tai gölünün altından geliyor ve bu nedenle büyük ihtimal sudan oluşuyor.” Yüzey girintilerini ve pürüzsüz kayaların inceliğini adeta bir insanın beli olduğu ifade ediyor. Zarif ve güzel görünen bu eserler aynı zamanda bir zıtlık içermekte, delikler izleyicin adeta çalışmanın içinde yürüyebiliyormuş gibi hissetmesine neden olmaktadır. Tamamen temsili olmadığını ifade eden Zhao’ya göre kayalar kendiliğinden oluşmuş soyut ve modern bir görüntüye sahiplerdir www.felsefe.gen.tr (23.03.2020).



Resim 3.20: Zhao Meng, Akrilik ve Seramik, 40x40 cm, 2016.

3.3.2. Eleanor Lakelin

İngiliz sanatçı Eleanor Lakelin, ahşaptan gemi ve heykel gibi objeler üzerinde çalışmıştır. Görsel sanatlar üzerinde malzemenin etkisine bağlı artistik bir ifade biçimleri olduğu ve onu görsel açıdan zenginleştirdiğini söylemiştir. Bunun dışında doğal malzemeler üzerinde de göz alıcı çalışmalar yaratmaktadır. Sanatçı geleneksel ahşap işleme tornası üzerinde modern teknikler ve aletler kullanarak yılın belli zamanlarında yetişen Sedir, Meşe ve Kül gibi ağaç türlerinden faydalanarak, ahşabın doğal yapısını sanatsal bir ifade ile betimlemiştir. Yanardağların oluşturduğu magma akıntılarının aniden soğumasıyla meydana gelen bazalt sütunları ahşapla bir araya getirmiştir (Resim 3.21). Lakelin malzemenin içinde var olan organik kaosu ortaya çıkarmak istediği belirtmiş, ahşap üzerinde çeşitli doku katmanları oluşturmuştur. Canlı olmayan yapıların doğal faktörler altında değişmesi üzerine, tabaka oluşturan çatlaklar meydana gelmesi ve doğal formları eserleri üzerinde keşfetmek için yüzey şablonlarından faydalanmıştır. Formların içinde bulunan yorumlamalar, ritim ve hareket vurgulamak için kıvrımlı desenler kullanarak zamanın geçişine bir gönderme yapmaktadır www.eleanorlakelin.com (24.05.2021).



Resim 3.21: Elanor Lakelin, Zaman Ritmi, 2017, Stockholm, İsveç.

3.3.3. Tuğrul Emre Feyzoğlu

Anadolu bulunduğu konum nedeniyle henüz jeolojik hareketlerini tamamlamış bir bölgedir. Bu jeolojik hareket arasında oluşumları bakımından en dikkat çekici olan, volkan tüfleri, rüzgar ve su tarafından aşındırılarak oluşturduğu formlar Peribacalarıdır. Sanatçı Feyzoğlu (Resim 4.29) eserini yorumlarken onu; ‘nesnel birer mitin gerçekleşmesi ‘ olarak ifade etmiş ve bu formların ‘ insan kadar yalnız ve tek her bir yapının birbirinden bağımsız olarak farklı yaşantılar içerisinde yer bulduğu’ sözleriyle anlatmaktadır. Seramiğin esnekliğinden faydalanarak Peribacalarının biçimlerini yorumlayarak farklı bir dile ifade etmiştir (Çetinkaya, 2018:43).



Resim 3.22: Tuğrul Emre Feyzoğlu, Üç Güzeller, Özel Fotoğraf Arşivi.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. UYGULAMALAR

4.1. Uygulamaların Oluşum Süreci

Uygulamaların gelişim sürecine bakıldığında, doğadaki formlardan olan Peribacalarının, resimsel yüzeylerde yorumlanabileceği gözlenmiştir. Doğada görülen her oluşum, biçim, şekil ve renk olarak birbirinden farklı özelliklere sahiptirler. Bu araştırmada Peribacalarına biçim ve oluşum açısından yaklaşmıştır. Peribacaları çeşitli renk varyasyonlarıyla işlenmiş doğada kendiliğinden bu oluşum irdelenmiştir. Peribacalarının doğaya uyum sağlayan yapısı ve yüzeyindeki hareketli dokusu plastik anlamda önemli unsurları barındırmaktadır. Konu ile ilgili başlangıçta yapılan eskizler, bir arayış içinde olan araştırmacıyı, çeşitli yorumlamalara sevk etmiştir. Araştırmacı ilk önceleri izlenim olarak ele aldığı Peribacalarını zaman içerisinde çeşitli yorumlamalar katarak resmetmiştir.

Çalışmaların genelinde oluşturulan espas ile resme hareketlilik kazandırılmaya çalışılmıştır. Önce realist bir şekilde ele alınan görünüm, daha sonra soyutlanarak işlenmiştir (Resim 4.1).



Resim 4.1: Turist, 110x80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2016.



Resim 4.2: Kanyon, 90x70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2016.

Çalışmalarda Peribacaları resmin merkeze alınmış ve diğer unsurlar bu formun etrafında gelişmiştir. Genel olarak resimlerin oluşumunda yeni bir ifade biçimi arama gereği hissedilmiştir. Bu sürece öncelikle eskizlerle başlanmıştır (Resim 4.3), (Resim

4.4). Renklerin çok keskin olmadığı daha yumuşak formlu Peribacaları eskizleri işlenmiştir.



Resim 4.3: Eskiz I, 30x28 cm, Kağıt Üzerine Yağlı Boya 2016.



Resim 4.4: Eskiz II, 35x25 cm, Kağıt Üzerine Yağlı Boya, 2016.

Araştırmacı bu süreçte çeşitli arayışlarda bulunmuş çeşitli renk varyasyonları kullanılmıştır. Keskin formlar ve canlı renkler yüzeylerde çok net bir şekilde ifade edilmiş; fakat bununla beraber renkler yüzeyde yalnız kalmıştır (Resim 4.5), (Resim 4.6). Resimlerde güçlü bir espas oluşturulmaya çalışılmış ve bunda da başarılı olmuştur.



Resim 4.5: Eskiz III, 100x70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2016.



Resim 4.6: Eskiz IV, 100x70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2016.



Resim 4.7: Morumsu, 160x80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2017.



Resim 4.8: Kontrast, 160x80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2017.



Resim 4.9: Tükenme, 140x110 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2017.



Resim 4.10: Kasvet, 120x100 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2017.

Araştırmacı yüzeyler üzerinde farklı Peribacaları yorumlamaları yapmıştır (Resim 4.11). Seramik yüzeyde yorumlanan Peribacaları, araştırmaya farklı tekniklerin dahil edilmesine imkan vermiştir (Resim 4.12).



Resim 4.11: Baskın, 20x 20cm, Seramik, 2018.



Resim 4.12: Güneş Batarken, 52x35 cm, Seramik, 2018.

4.2. Uygulama Çalışmaları ve Çözümlmeleri



Resim 4.13: Geri Dönüş, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x100 cm, 2018.

Resim 4.13: Çalışma tuval üzerine 140x100 ölçülerinde ve dikey kompozisyon şeklinde Peribacaları yorumlaması olarak resmedilmiştir. Çalışma biçim olarak incelediğinde birbirinden tamamen farklı boyutlarda olan Peribacaları görünümünün, etrafında yer alan renkler, farklı biçimler oluşturur vaziyette görünmektedir. Bu renkli yüzeyler Peribacalarının biçimsel olarak yalnız kalmasına engel olmak amacıyla dikey, yatay ve paralel şekilde işlenmiştir. Doğal miras açısından önemli bir yeri olan Peribacaları klasik manzara ögesi olmasının ötesinde geçerek farklı bir bakış açısıyla resmedilmiştir. Resmin odak noktası konunun en temeli olan Peribacaları üzerine kurulmuş ve onun etrafında gelişmiştir. Resimde sıcak ve soğuk renklerin belli bir armoni oluşturacak şekilde kullanıldığı görülmektedir. Ton bakımından kontrast bir yapı içinde yer alan Peribacaları, yüzeyde sıcak renklerle betimlenmiştir. Burada kullanılan sarı, kırmızı ve turuncu renkler, resmin genelinde var olan soğuk renk hakimiyetini odak olmaktan çıkarıp Peribacalarına odaklanılmasını sağlamıştır. Mavinin tonlarının geneline

hakim olduğu çalışmada, üst kısımda yer alan kırmızı, sarı gibi sıcak renkler, resimde bir bütünlük sağlama amacı güdülerek uygulanmıştır. Kullanılan fırça boyutlarında değişkenlikler gözlenmektedir. Yer yer kalın ve geniş darbeler, yer yer ise ince hızlı darbeler, her ne kadar renk çeşitleriyle bezenmiş olsa da, resmin genelinde kasvetli bir havanın oluşmasına neden olmuştur.

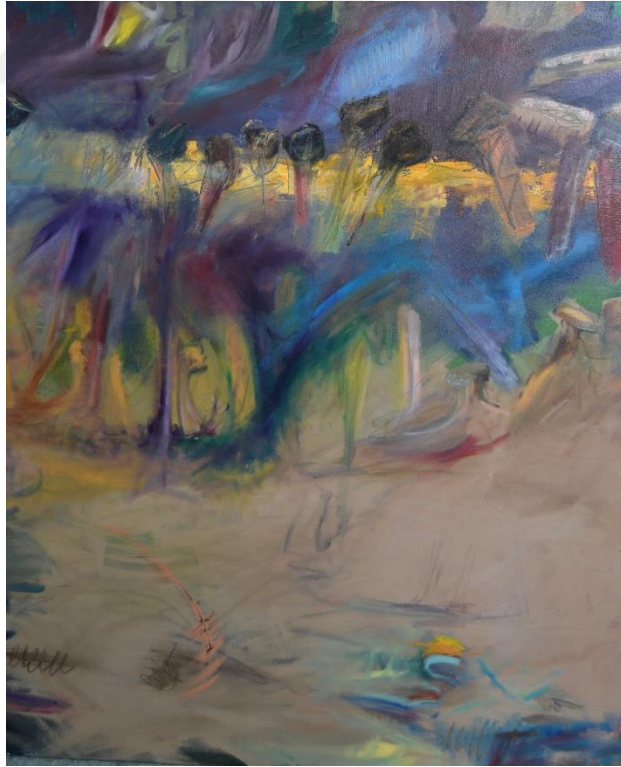


Resim 4.14: Parçalanma, Tuval Üzerine Yağlıboya, 178x100 cm 2018.

Resim 4.14: Yatay dikdörtgen, 178x100 cm. ölçülerinde tuval üzerinde yağlıboya tekniğiyle yapılan, resmin merkezinde altı adet Peribacası görülmekte olup, duruşları ve açıları birbirinden farklı olarak uygulanmıştır. Dört Peribacası birbirine yakın iki tanesi ise ayrılmış pozisyonda resmedilmiştir. Figürlerin geri planında kırmızı, turuncu gibi renkler uygulanmış ve bu renkler üzerine soğuk renkler kullanılarak sıcak soğuk ilişkisi güçlendirilmeye çalışılmıştır. Resmin sağ üst bölümüne eklenen sarı ve yeşil, uygulamanın en belirgin renkleri konumundadır. Bu kullanım ile daha çarpıcı bir etki oluşturulmaya çalışılmıştır. Her renk kendi içerisinde açık-koyu ilişkisi içerisinde ele alınmış ve bu kullanım şekli ile uygulamanın plastik değerini güçlendirmek hedeflenmiştir. Renk, sanatın duysal izlenim taşıyan doğaya öykünme, idealize etme ve soyutlaştırma temelli serüveninde, ressamın imgelerini kurmak için kullandığı temel araçlardan biridir (Avcı, 2014: 53). Uygulamanın genel yüzeyinde geniş fırça darbeleri ile yer yer boya katmanlarıyla dokular oluşturulmuş bu dokular oluşturulurken de zaman zaman saydam etkilere yer verilmiştir. Uygulamanın genelinde kullanılan kahverengi, gri, sarı, yeşil, mavi, turuncu, mor gibi renkler ve bu renklerin kendi içindeki değerleri çalışmanın renk zenginliğini desteklenmiştir. Tuval üzerine farklı açılarda yerleştirilen

Peribacaları gerçek boyutlarının dışında resmedilmiştir. Farklı açılarda resmediliş ile kompozisyonda kendi içerisinde bir denge kurma amaçlamıştır. Fırça darbelerinin farklı kalınlıklarda yüzey üzerine uygulanışı çizgisel bir durum oluşturmuştur. Kullanılan renklerin farklı biçimlerde eserin tamamında devam etmesi açık kompozisyon oluşumunu desteklemiştir. Açık kompozisyon oluşturan bu durum çalışmaların tamamında mevcuttur.

Çalışmanın hakim renkleri turuncu ve kahverengidir. Ancak bu renklerden ayrılan en belirgin renk olarak yeşil ve sarı görülmektedir. Kahverengi, çalışmanın farklı yerlerine dağıtılmış ancak en fazla Peribacaları üzerinde kullanılmıştır. Solda ve ortada bulunan Peribacaları boyut olarak küçük resmedilmiştir. Sağ st kısımda bulunan kahverengi formlar Peribacalarını desteklenmek amaçıyla yapılmıştır. Arka planda kullanılan beyaz; sıcak ve soğuk renklerin birbirine uyumu göz önünde bulundurularak çalışılmıştır. Peribacaları resmin merkezinde yer almaktadır. Dış dünyanın bir nesnesi olan bu formlar, nesnelerin, zihinsel sürece geçtikten sonra resimsel bir yzeeye ve aynı zamanda tasarıma dönüşmesidir.



Resim 4.15: Fırtına ncesi, Tuval zerine Yağlıboya, 140x100 cm, 2018.

Resim 4.15: Fırtına Öncesi adlı uygulamada Peribacaları bir simge gibi kullanılmıştır. 100x140 cm ölçülerinde olan uygulama tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Uygulama biçimsel olarak irdelendiğinde öne çıkan durum tuvalin iki farklı alandan oluşmasıdır. Bunlardan birinci Peribacaların da yoğun olarak kullanıldığı üst bölüm diğeri ise dinamik bir yapıya sahip olan bu üst bölümün altında yer alan geniş, boşluk etkileri yaratan yüzeylerdir. Üst bölümde yer alan Peribacaları üzerindeki soyutlamalar, renk içindeki espas ile güçlü bir hal almıştır. Peribacalarının duruşları, şekilleri ve açıları birbirinden farklı olarak kurgulanmıştır. Bu durum resimdeki hareketliliği arttırmış ve Peribacaları arasında bir ritim oluşturmuştur. Peribacaları bazı yerlerde izlenimci bir tavırda resmedilirken bazı yerlerde ise arka plandaki renk ve tonlar ile espas yaparak oluşturulmuştur. İmgelerin geri planında sarı ve kahverengi uygulanmış ve bu renkler üzerine soğuk renkler ile lekeler oluşturulmuştur. Renkler açık-koyu ilişkisi içerisinde ele alınmış ve bu kullanım şekli ile çalışmanın plastik değerinin zenginleştirilmesi hedeflenmiştir. Uygulamanın genel yüzeyinde geniş fırça darbeleri ve yer yer boya katmanları yapılarak dokular oluşturulmuştur. Bu dokular oluşturulurken zaman zaman saydam etkilere de yer verilmiştir. Uygulamanın genelinde kullanılan renkler mavi, kahverengi, bordo, mor ve sarı gibi renkler olup, ve bu renklerin kendi içindeki değerleri ile de ton bakımından dinamik bir etki yaratılmıştır.

Tuval üzerine farklı açılarda yerleştirilen Peribacaları gerçek boyutlarının dışında ve boşlukta hareket ediyormuş gibi işlenmiş, farklı biçim ve boyutlarda resmedilişleri ile kompozisyonda denge sağlanmıştır. Çalışmanın hakim renkleri mavi ve kahverengi olup, bu renklerden ayrılan en belirgin renk olarak da sarı görülmektedir. Sarı, çalışmanın farklı yerlerine dağıtılmış ancak en fazla üst kısımda ve diğer renklerin de üzerinde kullanılmıştır. Goethe rengin göz tarafından algılanmasında; nesnenin aldığı ışıkla birlikte konumu, durumu, şekli, saydamlığı, yarı saydamlığı ve mat olması durumu ile ilişkili olduğunu; yani genel olarak göze ulaşan görüntünün her aşamasının etki ettiğini belirtmiştir (Goethe, 2013:71). Dolayısıyla sarı rengin buradaki rolü çok baskındır.



Resim 4.16: Arayış, Tuval Üzerine Yağlıboya, 172x100 cm, 2018.

Resim 4.16: Arayış adlı bu uygulamada Peribacaları bir imge olarak kullanılmıştır. 172x100 cm ölçülerinde olan çalışma tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle işlenmiştir. Açık kompozisyon anlayışıyla resmedilmiş olan bu uygulama biçimsel olarak incelendiğinde belli belirsiz Peribacaları görünümlerinden oluşmaktadır. Peribacalarını yerleri ve boyutları birbirinden farklı olarak adeta uzay boşluğunda hareket ediyormuş gibi resmedilmiştir. Resmin sağ alt kısmında geniş bir beyazlık hakim olup bu değer çalışmadaki ton kontrastlığını güçlendirmektedir. Peribacaları kontrast tonlarla betimlenmiş ve iç içe girmiştir. Resmin üst kısmında kullanılan mavi ve mor alanda çizgisel fırça hareketleri uygulanmıştır. Bu kullanım ile daha çarpıcı bir etki ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Renkler açık-koyu ilişkisi içerisinde ele alınmış ve bu uygulama şekli ile resmin plastik değerini arttırmak hedeflenmiştir. Uygulamanın genel yüzeyinde geniş fırça darbeleri ile yer yer ise ince fırça darbeleriyle dokular oluşturulmuştur. Bu dokular oluşturulurken kimi zaman saydam etkilere de yer vermiştir. Uygulamanın genelinde kullanılan renkler mor, mavi, turuncu, yeşil ve sarı gibi renkler ve bu renklerin kendi içindeki varyasyonlarıdır. Aynı zamanda bu beyaz boşluk resme bir derinlik

katmıştır. Tuval üzerine farklı açılardan yerleştirilen Peribacaları, gerçek boyutlarından farklı resmedilmiş ve bu farklı açılarda resmedilişleri ile kompozisyonda kendi içerisinde bir dinamizm sağlamıştır. Çalışmanın hakim rengi mavi olup turuncu ve mor renklerde yüzey üzerine serpiştirilerek kullanılmıştır. Çalışmanın farklı yerine dağıtılmış olan turuncu renk, en fazla çalışmanın alt kısmında kullanılmıştır. Uygulamanın genel yüzeyinde geniş boşluklara yer verilmiştir. Çalışmada kullanılan boşluk etkisini Cheng'in bakış açısında aramakta yarar vardır. Ona göre boşluk;

Boşluk kavramıyla disipline ulaşabilir ya da kendinin ve dünyanın aynası olur insan kalbi. Zira boşluğu sahiplenerek, doğuştan getirdiği boşluk kavramıyla özdeşleşerek, imgelerin ve biçimlerin kaynağını da bulmuş olur insan. Espasın ve zamanın uyumunu ele geçirir, değişimin yasasını egemenliği altına alır (Cheng, 2006: 67).



Resim 4.17: Kanlı Geçit, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110 cm, 2018.

Resim 4.17: Kanlı Geçit adlı uygulamada Peribacaları farklı boyutlarda yorumlanmıştır, 140x110 cm ölçülerinde olan çalışma tuval üzerinde yağlı boya tekniğiyle uygulanmıştır. Uygulama biçimsel olarak sorgulandığında belli belirsiz Peribacaları görünimleri yüzey üzerinde tasarlanmıştır. Peribacalarının duruşları ve açıları birbirinden farklı olarak uygulanmış ve bu formlarda doğalarına aykırı renkler kullanılmıştır. Peribacaları resmin sol tarafında yoğun olarak kullanılmıştır. Kompozisyonun sol orta kısmından başlayıp sağ üst kısmına kadar uzanan Peribacaları sıcak bir renk olan kırmızı ile ifade edilmiş üstü kısımlar ise soğuk bir renk olan mavinin varyasyonlarıyla boyanmıştır. Bu durum resimdeki renk dinamizmini artırmıştır. İmgelerin geri planında gri ve grinin varyasyonları kullanılmış ve tuvalin orta tarafında bir yarım daire etkisi içerisinde soğuk renk olarak mavi ve yeşil ile kaynaştırmalar oluşturulmuş bununla sıcak soğuk tezatlığı sağlanmıştır. Resmin üst bölümü ile alt bölümü arasında tamamen birbirinde farklı iki yapı görülmektedir. Üst tarafta geniş yüzey etkisi yaratan boşluk ve alt kısımda dinamik görünüme sahip olan renkler kendi içerisinde açık-koyudan kontrastlık ele alınmış ve bu kullanım şekli ile çalışmanın plastik değerini arttırmak hedeflenmiştir. Uygulamanın genel yüzeyinde geniş fırça darbelerinin yarattığı boya katmanları ile dokular oluşturulmuştur. Bu dokular oluşturulurken kimi zaman şeffaf etkiler de kullanılmıştır. Resmin genelinde kullanılan renkler kırmızı, mavi, gri, yeşil, mor gibi renkler ve bu renklerin kendi içindeki ton varyasyonlarıdır. Yine de hakim renkler kırmızı, mavi ve gridir. Ancak bu mavi ve gri renkten ayrılan en keskin renk olarak mor görülmektedir. Kırmızı, uygulamanın genelinde özellikle Peribacalarında baskın olarak kullanılmıştır. Bunun sonucunda çalışmada çok geniş bir renk yelpazesi ortaya çıkmıştır.

Tuval üzerine farklı açı ve boyutlarda yerleştirilen Peribacalarının gerçek boyutlarının dışında ve farklı açılarda resmedilmeleri ile, kompozisyonda denge sağlamıştır. Peribacalarının yan yana uygulanması ritmik bir etki yaratırken, ince fırça darbeleriyle uygulanan renkler ise çizgisel bir durum oluşturmuştur. Peribacalarının soldan sağa doğru devam etmesi çalışmadaki açık kompozisyon oluşumunu desteklemiş olup, bu durum uygulamaların genelinde görülmüştür.



Resim 4.18: Mavi ve Mor, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x80 cm, 2018.

Resim 4.18: Mavi ve Mor adlı uygulamada Peribacaları bir imge olarak kullanılmış ve yüzey üzerinde biçimsel bozulmalara gidilmiştir (Resim 4.18). 160x80 cm ölçülerinde olan uygulama tuval üzerinde yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. Gri lekelerle ortadan ayrılmış olan çalışmada soyutlanmış Peribacaları görülmektedir. Burada yapılan soyutlama nesnenin bir özelliğinin ele alınarak zihinde tasarlanan düşünsel süreçlerinin yansıması olarak değerlendirilmektedir. Buradaki amaç Peribacalarını değişime uğratmaksızın onu yok etmek veya biçimini bozarak değiştirmek değildir. Tam tersi biçimlerin yerine, bize bir şeyler söyleyen biçimleri aktarmak, kendi dünyamızdaki gerçekliğin derinliklerini söyleyen biçimler yaratmaktır. Buradaki Peribacası soyutlaması işte bu yaratmanın başka adıdır (Lenoir, 2004;195). Soyutlanmış olsa da onların gri bir

yüzey üzerinde dizili bir şekilde oldukları hissedilmektedir. Peribacalarının duruşları ve açıları birbirinden farklı olarak kullanılmış olup yüzeyde renklerin yatay-dikey ve diyagonal hareketlerle işlenmesi resme dinamizm kazandırmıştır. Renkler açık-koyu ilişkisi içerisinde işlenmiş ve bu kullanım şekli ile uygulamanın plastik değeri arttırılmak istenmiştir. Çalışmanın yüzeyinde geniş fırça darbeleri ile yer yer boya katmanlarıyla dokular oluşturulmuştur. Bu dokular oluşturulurken kimi zaman saydam etkiler de kullanılmıştır. Uygulamanın genelinde kullanılan renkler mor, mavi, gri, bordo ve sarı ve bu renklerin kendi içindeki varyasyonlarıdır. Çalışmanın hakim renkleri mavi ve mordur. Diğer taraftan bordo ve griden ayrılan en belirgin renk olarak sarı göze çarpmaktadır. Mavi, çalışmanın farklı yerine dağıtılmış ve bu sayede ortadan iki bölmeye ayrılan çalışmanın alt ve üst kısmında ilişki kurulmuştur.

Tuval üzerine farklı açılarda yerleştirilen Peribacaları gerçek boyutlarının dışında resmedilmiş ve farklı açılarda işlenişleri ile kompozisyona kendi içerisinde bir denge sağlanmıştır. Fırça darbelerinin farklı kalınlıklarda yüzey üzerine uygulanışı çizgisel bir durum ortaya koymuştur.



Resim 4.19: Yağmur Sonrası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x80 cm, 2018.

Resim 4.19: Yağmur Sonrası adlı uygulamada Peribacaları imge olarak ele alınmış yorumlanarak kullanılmıştır (Resim 4.19). 160x80 cm ölçülerinde olan çalışma tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmıştır. Uygulama biçimsel olarak sorgulandığında öne çıkan 11 adet Peribacası formu ile düz fakat kendi içinde oldukça zengin bir yüzey görünümüdür. Buradaki Peribacalarının duruşları ve açıları birbirinden farklı olarak ele alınmıştır. Sol orta bölümünden başlayıp sağ üst bölüme kadar uzanan renk ile tuval iki kısma ayrılmıştır. İmgeler soyut zemin üzerinde renkçi bir tavır ile uygulanmıştır. Geri plandaki soğuk rengin baskınlığına karşın Peribacaları üzerinde ve zeminde yer yer çok az da olsa sıcak renkler kullanılmıştır. Uygulamanın genel yüzeyinde geniş kalınlıkta fırça darbeleri uygulanmış ve kısım kısım boya katmanlarıyla dokular oluşturulmuştur.

Bu dokular oluşturulurken kimi zaman saydam etkilere de yer verilmiştir. Çalışmanın genelinde kullanılan renkler mor, mavi, gri, sarı ve kahverengi ve bu renklerin kendi içindeki varyasyonlarıdır.

Tuval zerine farklı yerlere iki grup şeklinde yerleştirilen Peribacaları oransal olarak gerçek boyutlarının dışında resmedilmiştir. Bu formların farklı açılardan resmedilişi ile kompozisyonda kendi içerisinde bir devinim sağlanmıştır. Fırça darbelerinin farklı kalınlıklarda zemin üzerine uygulanışı çizgisel bir durum da ortaya koymuştur. Çalışmanın hakim renkleri mor ve gri olup ayrılan en belirgin renk olarak sarı ve mavi görülmektedir. Mavi, çalışmanın farklı yerine dağılmıştır. Yukarıda ve nde kullanılan Peribacaları boyut olarak diğerlerine göre büyük resmedilmiştir. Bunun amacı çalışmadaki perspektifsel etkiyi artırmaktır.



Resim 4.20: Karayel, Tuval zerine Yağlıboya, 140x110 cm, 2018.

Karayel adlı uygulamada Peribaca görünümleri soyutlamacı bir anlayışla kullanılmıştır (Resim 4.20). 100x140 cm ölçülerinde olan çalışma tuval üzerinde

yağlıboya tekniğiyle yapılmıştır. Dikey bir tuval üzerine yapılan çalışmada öne çıkan en önemli husus 8 adet Peribacasının yüzey üzerine yerleştirilmesidir. Peribacalarının duruşları ve açıları birbirinden farklı ve belirli belirsizdir. Nesnelerin geri planında mor ve varyasyonları, bu renk üzerine sıcak renkler ile bazen de soğuk renkler ile çizgisel fırça darbeleri uygulanmıştır. Resimde kullanılan sıcak soğuk renkler ile renk ilişkisi güçlendirilmek istenmiştir. Renkler açık-koyu ilişkisi içerisinde ele alınmış ve bu kullanım şekli ile uygulamanın plastik değerini arttırmak amaçlanmıştır. Uygulamanın genel yüzeyinde geniş ve orta fırça darbeleri ile yer yer boya katmanlarıyla dokular oluşturulmuştur. Bu dokular oluşturulurken kimi zaman saydam etkilere de yer vermiştir. Çalışmanın genelinde kullanılan renkler kahverengi, mor, sarı, mavi, pembe, yeşil ve turuncu gibi renkler ve bu renklerin kendi içindeki varyasyonlarıdır. Peribacaların farklı açılardan resmedilişi ile kompozisyon da kendi içerisinde bir denge sağlanmıştır. Peribacalarının resmin sol alt noktasında yoğunlaşması izleyicinin dikkatini o noktaya çekmiştir.

Bir merkezde toplu olarak kullanılan Peribacaları boyut olarak büyük resmedilmiştir. Bu durum yüzeyde perspektif etkisi oluşturmuştur. Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. Kuşkusuz kullanılan bu imge, ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Tuval üzerine yapılan Peribacaları görünümleri yeni bir canlandırmadır. Her imgede bir görme biçimi bulunmaktadır (Berger 1993: 10).



Resim 4.21: Lahit, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110 cm, 2018.

Lahit adlı uygulamada Peribacaları imge olarak ele alınmıştır (Resim 4.21). 140x110 cm ölçülerinde olan uygulama tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmıştır. Çalışmaların birçoğunda olduğu gibi iki parçaya bölünen tuvalin alt kısmındaki parçada Peribacaları yapılmış üst kısımdaki parçada ise renkler geniş bir yüzey oluşturmuştur. Yüzeyde uygulanan renk, espas etkisi oluşturulmuştur. Peribacalarının duruşları ve açıları birbirinden farklı olarak çalışılmıştır. Kompozisyonun sol orta bölümünden başlayıp sağ alt bölümüne kadar uzanan çizgi resmi iki parçaya bölmüş biri sıcak, diğeri soğuk renklerin armonisinde gelişmiştir. Peribacaları resmin alt kısmında boşlukta hareket ediyormuş gibi küçüklü büyüklü yapılmıştır. Bu durum ne kadar da soyut bir resimde olsa, resmin o bölümüne bir derinlik sağlamıştır. Peribacalarının geri planında turuncu renk uygulanmış ve bu renk üzerine soğuk renkler kullanılarak sıcak soğuk ilişkisi güçlendirilmeye çalışılmıştır. Renkler açık-koyu ilişkisi içerisinde ele alınmış ve bu kullanım şekli ile uygulamanın plastik değerini zenginleştirmek hedeflenmiştir. Çalışmanın genel yüzeyinde fırça darbeleri ile yer yer boya katmanlarıyla dokular oluşturulmuştur. Bu dokular oluşturulurken kimi zaman saydam etkiler de yer bulmuştur. Çalışmanın genelinde kullanılan renkler, kırmızı, turuncu, yeşil, mavi, mor ve sarı ve bu renklerin kendi içindeki varyasyonlarından oluşmuştur. Çalışmanın hakim renkleri yeşil,

turuncu ve mavidir. Aslında bu renkler Aristocuların renk teorisindeki yaklaşımına benzemektedir. Nitekim onlar iki ana renk olduğunu ve bunu şöyle açıklamaktadır;

Siyah ve beyaz olduğunu ve bunlardan sarı, kırmızı, mor, yeşil ve mavinin türediğini, bunların her birinin siyah ve beyazın türleri olduğunu anlaşılmıştı. Bu tek boyutlu sıralama, sanatsal uygulamalar için çok yararlı değildi ama yine de renk sıralama, karıştırma ve uyumlu kombinasyonların bulunması konusunda bir dizi matematiksel kombinasyonların bulunabileceği umudunu canlı tutmuştu. Tahmin edilebileceği gibi bu, Rönesans yazarlarının çok hoşlarına giden türden Pisagor spekülasyonlarının ortaya çıkmasına neden oldu. Ancak, Rönesans'ta, Leonardo da Vinci ve dönem sanatçıları tarafından ışık, gölge ve derinlik etkisi oluşturmak için kendilerinden önceki ressamın renk bilgisini büyük ölçüde kullanmışlardı Hardın (2016'dan aktaran Baydemir, 2016: 9).



SONUÇ

Bu tezde, araştırmacı tarafından Peribacaları imge olarak ele alınmış ve bunlar sadece bir doğal yapı olarak görülmemiştir. Araştırmacı Peribacalarını lisans yıllarında aldığı Müze dersi sırasında incelemiş ve bu doğal oluşumlar üzerine resimsel yorumlamalar yapılabileceğini düşünmüştür. Ders sonunda Peribacalarının temsili bir ifade aracı olup olamayacağı üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda araştırmacı, plastik açıdan resimsel bir ifade aracı olup olamayacağına çokça değinip denemeler ile çözümlemeler yapmıştır. Çalışmalarda imgeye estetik bir görünüm sağlamak için renk, bir tavır olarak seçilmiştir. Renk ile ilgili görme ve algılama temalı yapılan bütün uygulamalar, rengin boya pigmentlerinin baskın etkilerini ortaya koymuş ve insan zihnindeki algılama yoluyla destek veren bir unsur olarak uygulanmıştır. Bu bağlamda yapılan tetkiklerin, çalışmalarda renk kullanım şeklini desteklediği düşünülmüştür. Yapılan bu incelemelerde Peribacaları görünümlerinden yola çıkılarak ve renk varyoslarından yararlanılarak yeni oluşumlarla resimsel yorumlamalar yapılmıştır. Görsel çözümlemeler sırasında renk kullanımının yanı sıra çizgi, doku, ritim, kontrast, armoni, açık-koyu ilişkisi, gibi resimsel elemanlar farklı boyuttaki fırça vuruşlarıyla uygulanmıştır. Uygulamalarda çeşitli Peribacaları yer yer zemin rengi ile kaynaşmış bir biçimde ele alınmıştır. Tez kapsamında 19 adet tuval üzerine yağlıboya çalışması yapılmış ve bütün uygulamalarda Peribacaları üzerinden çözümlemelere varılmış ve yüzey üzerinde farklı kompozisyonlar oluşturulmuştur. İrili ufaklı uygulanan bu formlar resmin yüzeyine hareket katmıştır. Her renk açık-koyu ilişkisi ile beraber ele alınmış ve çeşitli varyasyonlarla uygulanmış, bu kullanım şekli çalışmaları plastik değerini artırarak daha zengin bir görüntü kazanmalarına neden olmuştur. Boyutlarında ve açılarında farklılar olan Peribacaları, düz yüzeylere uygulandığı için boşluktaymış etkisi uyandırmaktadır. Peribacalarının bazı çalışmaların yüzeyinde sağa ya da sola devam etmesi çalışmalara açık kompozisyon haline getirmiştir. Çalışmaların genelinde kullanılan renkler ve bu renklerin dışında kalan daha az miktardaki renkler ile çalışmaların armonisini zenginleştirmektedir. Resimlerde imge olarak kullanılan Peribacalarının açıları, boyutları ve duruşlarında farklılıklar gözlenmiştir. Bu durum, resimdeki hareketliliği arttırmış ve yüzeylerdeki ritim etkisini güçlendirmiştir. Peribacalarının arka planında kullanılan renkler ile yüzeyinde kullanılan renklerde

kontrast bir yapı elde edilmiş ve zıtlıklar işlenmiştir. Fırça darbeleri farklı kalınlıklarda kullanılmış ve bunların uygulanış biçimi çizgisel bir yapı oluşturmuştur. Çalışmaların bazılarının farklı boyutlarda bölmelerle ayrılmış olması, düz zeminlerin oluşturulmasını sağlamıştır.



KAYNAKÇA

KİTAP

- Altuna, S., (1970), Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri, (2. Baskı), Hayat Kitapları, İstanbul.
- Antmen, A., (2017), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, (8. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Ayaydın, A., (2016), Çeşitli Yönleriyle Çağdaş Sanat Akımları, (1. Baskı), Nobel Akademik Yayıncılık, İstanbul.
- Başkan, S., (1991), Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları, (1. Baskı), Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Bazin, G., (2015), Sanat Tarihi / Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze, (1.Baskı), (S. Hilav, Çev.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Berger John, (1993), Görme Biçimleri, (5. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Cheng, F., (2006), Boşluk ve Doluluk, (K. Özsezgin, Çev.). (1.Baskı) İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Giray, K., (2001), Nuri İyem, 2. Basım, İstanbul, Mas Matbaacılık, İstanbul.
- Gombrich, E. H., (2009), Sanatın Öyküsü, (6. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gombrich, E. H., (2015), Sanat ve Yanılsama, (A. Cemal, Çev.) Remzi Kitabevi.
- Goethe, J. W., (2013), Renk Öğretisi, (İ. Aka, Çev.), (1. Baskı), Kırmızı Yayınları, İstanbul.
- Güney, E., (2004), Türkiye Hidrocoğrafyası, (2.Baskı), Çantay Kitabevi, İstanbul.
- Gülyaz, M. E., (2012), Göreme National Park and the Rock Sites of Cappadocia, (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Nonhoff, N., (2005), Cézanne, (Çev. Bulutsuz, S.), (1.Baskı), Literatür Yayıncılık, İstanbul.

- Marshak, S., (2003), Earth Structure An Introduction to Structural Geology and Tectonics, (3.Baskı), Michigan Üniversitesi, ABD.
- Ötüken, Y., (1987), Göreme, (1. Baskı), Başbakanlık Basımevi, Ankara.
- Ötüken, Y., (1990), Ihlara Vadisi, (1. Baskı) Gaye Matbaası, Ankara.
- Özel, S. 1998. Uluslararası Alanda Kültür Varlıklarının Korunması, (1.Baskı). Kurtiş Matbaacılık, İstanbul.
- Sancar, B., (2010), Önemli Bir Doğa Mirası: Kızılırmak Deltası Kuşlar, (1.Baskı), Doğa ve Yaban Hayatı Koruma Derneği Yayınları, Samsun.
- Şahin, C., vd., (2005), Türkiye Fiziki Coğrafyası, (3. Baskı) Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara.
- Tansuğ S., (1995), Türk Resminde Yeni Dönem, (4. Baskı) Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ S., (1999), Resim sanatın Tarihi, (4. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tont, S., (2001), Sulak Bir Gezegenden Öyküler, (8.baskı), Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara.
- Turani, A., (2019), Dünya Sanat Tarihi, (14. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tunalı, İ., (2003), Felsefenin Işığında Modern Resim, (6. Baskı), Rh+ Sanat Yayınları İstanbul.
- Tunalı, İ., (2008), Felsefenin Işığında Modern Resim, (9. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yetkin S. K., (2007), Estetik, (1.Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

ANSİKLOPEDİ

- Aydın, M., (1997), “Nevşehir”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. II, (1. baskı), Yem Yayınları, İstanbul.
- Claudon, F., (1988) ‘‘Romantizm’’, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev. Özdemir ince), C. I, (1. Baskı), Remzi Kitapevi, İstanbul.

- Dal, E., (1997), “İYEM, Nuri”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. II, (1. Baskı), Yem Yayınları, İstanbul.
- İnankur, Z., (1997 A), “Romantizm”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. III, (1. Baskı), Yem Yayınları, İstanbul.
- İnankur, Z., (1997 B), “Monet, Cloude”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. II, (1. baskı), Yem Yayınları, İstanbul.
- Rona, Z., (1997), “Gençaydın, Zafer”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. I, (1. baskı), Yem Yayınları, İstanbul.

TEZ

- Baydemir, G., (2016), Türk Resim Sanatında Renk Kullanımı, (Sanatta Yeterlik Eser Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye.
- Bozoğlan, H., (2014), Avrupa Resim Sanatında Empresyonizm’den Kübizm’e Kadar Figürde Deformasyon, (Yüksek Lisans Tezi), Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı, Hatay.
- Çetinkaya, S., (2018), Doğadaki Jeolojik Oluşumların Dokusal Özelliklerinin Seramik Form ve Yüzeylerde Yorumu, (Yüksek Lisans Tezi) Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Ana bilim Dalı, Ankara.
- Gögebakan Y., (2009), Görsel Sanatlar ve Sosyal Bilgiler Derslerinin İlişkilendirilmesinin Kültür Varlıklarını Tanıma ve Sahip Çıkma ile İlgili Kazanımların Gerçekleşmesi ve Öğrencilerin Tutumları Üzerinde Etkileri (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği, Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Halıcı E., (2009), Türk Resminde On’lar Grubu ve Orhan Peker, (Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum.
- Tanrikulu, İ., (2016), Türkiye’de Peribacalarının (Banlands Topoğrafyası) Coğrafi Dağılımı ve Peribacalarının Oluşum ve Gelişimini Etkileyen Doğal Faktörler,

(Yüksek Lisans Tezi), Harran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı, Şanlıurfa.

SÖZLÜK

Keser, N., (2009), Sanat Terimleri Sözlüğü, (2.Baskı), Ütopya Yayınları, Ankara.

Turani, A., (1975), Sanat Terimleri Sözlüğü, (3. Baskı), Toplum Yayınevi, Ankara.

DERGİ, MAKALE

Arslan, V., Göçmez, G., Tuz Gölü Havzasında Yeraltı Suyunun Yok Oluşu, Selçuk Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi, 2007, ss.153-164, Konya.

Avcı, S., Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları, Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 2014, (11), ss.53-67, İzmir.

Bayav, D., Batı Resminde Mekanın Ele Alınışındaki Değişimler, Kübizmde Mekanın İrdelenmesi, 2003, ss:2-3, Edirne.

Büyükişleyen, Z., Zafer Gençaydın'la Söyleşi, Artist Dergisi, 1987, Ankara.

Dellaloğlu, B.F., Avangard, İsyan ve Üslup, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler, 2010, ss: 1-2, İstanbul.

Dirik, Kadir., Kapadokya Bölgesi'nin Jeolojisi, Jeomorfolojisi ve Bunların Bölgedeki Medeniyetler Üzerindeki Etkisi, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 2009, Ankara.

Elmas, H., Sanatta Özgürlük Üzerine, Türkiye Sanat Dergisi, Altamira Yayınevi, 2004, ss.3-11, İstanbul.

Emre, Ö. ve Güner, Y. Ürgüp Yöresi Peribacalarının Morfojenezi, Jeomorfoloji Dergisi, 1988, ss.23-30, Ankara.

Ertekin, A., Fantastik Yazın Nedir?, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2010 ss:35, Erzurum

Güneş, A. M., Dünya Mirası Sözleşmesi'ne Kısa Bir Bakış, İstanbul Barosu Dergisi, 2011/85, (6), ss.141-158, İstanbul.

- Kazancı N., Suludere Y., Kapadokya'nın Litolojik Yapısı ve Sınırları, Türkiye. Ankara Üniversitesi, 2020 ss.373, Ankara.
- Lenoir, B., Sanat Yapıtı (Çev. Aykut Derman). Yapı Kredi Yayınları, 2004 ss.195, İstanbul.
- Millar, A., Peyzaj Estetiği ve İç Savaş Döneminde Batı'nın Anlamları, Chicago Sanat Enstitüsü Dergisi, 2001, ss.101-102, ABD.
- Mutlu S. A., Eski Çağ'da Nevşehir Bölgesi. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları, 2015, ss.1, Nevşehir.
- Papila, A., "Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğinin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluştugu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi", Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2012, Erzurum.
- Yasa, A., (2018). Öğretmen Adaylarında Kültürel ve Doğal Mirası Koruma Bilincini Geliştirmek Üzere Yapılmış Örnek Bir Çalışma, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2018, ss: 2, Muğla.
- Yazkaç P., Turgut Zaim'in Resimlerinde; Anadolu Folklorü ve Yörük Yaşamı Üzerine Bir Değerlendirme, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 2018, Kütahya.
- Yılmaz, S., ve Özer S., Narman Peribacalarının Tabiat Anıtı Kriterlerine Göre Değerlendirilmesi, Ekoloji Çevre Dergisi, 2010, ss.14, İstanbul.
- Yüksel, İ. Şifalı Frigya, Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Vakfı, Yayın No:12, 2002, Ankara.

DİĞER KAYNAKLAR

- Aral, İ., Zafer Gençaydın'ın Resimlerine Bakarken, Cumhuriyet Gazetesi, Haziran (1983), İstanbul.
- Gençaydın, Z., Sanat Üstün, TMMOB Fizik Mühendisleri Odası Yayını, 1992, Yayın No:37, İstanbul.
- Gençaydın Z., Röportaj Kayıtları, 45 dk., 2006, Ankara.

Natural Wonders of the World, The Reader's Digest Association, 1980, ss.117, Erişim Tarihi: 22.05.2020

Tansuğ S., Çağdaş Türk Sanatı, Milliyet Sanat Gazetesi, 1989, ss.380, İstanbul.

UNESCO., 14 Kasım 2001, 1 Temmuz 2017 tarihinde kaynağından arşivlendi, Erişim Tarihi:9 Eylül 2019.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://acikders.ankara.edu.tr/>,Erişim Tarihi: 24.06.2020.

<https://archive.org/details/naturalwondersof00sche/page/117/mode/2up>,ErişimTarihi:15.05.2020.

<https://denizli.ktb.gov.tr>, Erişim Tarihi: 14.05.2020.

<https://denizli.ktb.gov.tr/>, Erişim Tarihi:30.05.2020.

<http://eleanorlakelin.com/journal>, Erişim Tarihi: 24.05.2021.

http://www.felsefe.gen.tr/felsefe_akimlari/taoculuk_taoizm_nedir_ne_demektedir.asp, Erişim Tarihi: 23.03.2020.

<http://kizilirmakdeltasi.com/kizilirmak-deltasi/>Erişim Tarihi:25.09.2021.

<https://www.nps.gov/yose/index.htm>, Erişim Tarihi: 20.05.2020.

<http://www.pamukkale.gov.tr/tr/Pamukkale-Travertenleri>, Erişim Tarihi: 30.05.2020.

<https://www.smk.dk/en/explore-the-art/the-royal-collections/danish-and-nordic-art-1750-1900/highlights/johan-christian-dahlwinter-landscape-near-vordingborg>,Erişim Tarihi: 17.07.2020.

<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 24.05.2020.

<http://whc.unesco.org/en/news/143/>, Erişim Tarihi:12.05.2020.

<https://www.unesco.org.tr/Pages/125/122/UNESCO-Dünya-Miras>Listesi>, Erişim Tarihi: 01.06.2020.

GÖRSELLERİN ALINDIĞI İNTERNET ADRESLERİ

- Resim 2.1:** Birleşik Krallık, Dorset ve East Devon Kıyıları, <https://www.momondo.com.tr/discover/unesco-dunya-mirasi-listesi>, Erişim Tarihi:12.05.2020.
- Resim 2.2:** İran, Lut Çölü, https://parstoday.com/tr/news/iran-i28522-lut_%C3%A7%C3%B6l%C3%BC_unesco_listesine_girdi, Erişim Tarihi:15.05.2020.
- Resim 2.3:** ABD, Yosemite Ulusal Parkı, https://tr.wikipedia.org/wiki/Yosemite_Vadisi#/media/Dosya:1_yosemite_valley_tunnel_view_2010.JPG, Erişim Tarihi:20.05.2020.
- Resim 2.4:** Denizli, Pamukkale-Hierapolis, <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44432/pamukkale-hierapolis-denizli.html>, Erişim Tarihi:20.06.2020.
- Resim 2.5:** Denizli, Pamukkale-Hierapolis, <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44432/pamukkale-hierapolis-denizli.html>, Erişim Tarihi:13.05.2020.
- Resim 2.6:** Denizli, Keloğlan Mağarası, <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/keloglan-magarasinda-gorsel-solen-179292.html>, Erişim Tarihi:30.05.2020.
- Resim 2.7:** Samsun, Kızılırmak Deltası Kuş Cenneti, <https://samsun.bel.tr/turizm/kizilirmak-deltasi-kus-cenneti>, Erişim Tarihi:14.05.2021.
- Resim 2.8:** Tokat, Ballica Mağarası Tabiat Parkı, <https://www.hurriyet.com.tr/seyahat/ballica-magarasi-nerededir-ballica-magarasi-olusumu-ozellikleri-giris-ucreti-ve-ziyaret-saatleri-2020-41605331>, Erişim Tarihi:14.05.2020.
- Resim 2.9:** Nevşehir Kapadokya, <https://www.cthaber.com/foto/4168958/kapadokya-bolgesi-havadan-goruntulendi>, Erişim Tarihi:30.05.2020.
- Resim 2.10:** Peribacası Oluşumu, <http://savasuyar.com/Peribacalari-nasil-olusmustur/>, Erişim Tarihi:10.05.2020.
- Resim 2.11:** Kapadokya, <https://www.kapadokyadayim.com/Peribacalari/>, Erişim Tarihi:10.05.2020.
- Resim 2.12:** Kapadokya, Badlands, <https://imaggeo.egu.eu/view/1488/>, Erişim Tarihi:11.05.2020.

- Resim 2.13:** Şapkalı Tipi Peribacası, <https://www.kapadokyadayim.com/pasabag-vadisi-rahipler/>, Erişim Tarihi:11.05.2020.
- Resim 2.14:** Konili Tipi Peribacası, <https://www.oteldenal.com.tr/Kapadokya-Peribacalari>, Erişim Tarihi:12.05.2020.
- Resim 2.15:** Paul Lucas, Peribacaları, Gravür 1714 <https://kskm.com.tr/kapadokya-gravur-5/>, Erişim Tarihi:23.05.2021.
- Resim 2.16:** Paul Lucas, Ürgüp Gravür, 1714, <http://kapadokyaefemera.blogspot.com/p/kapadokya-kartpostallar.html>, Erişim Tarihi:23.05.2020.
- Resim 3.1:** Albert Bierstadt, Yosemite Vadisi, Tuval Üzerine Yağlı Boya 92 x 138 cm, 1868, Oakland Museum of California, ABD, https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Bierstadt_Albert_-_Yosemite_Valley.jpg, Erişim Tarihi:14.05.2021.
- Resim 3.2:** Albert Bierstadt, Dağlarda Fırtına, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97 x 152 cm, 1870, Museum of Fine Arts Boston, ABD, Erişim Tarihi:13.05.2021.
- Resim 3.3:** Albert Bierstadt, Dağ Çayı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 x 140 cm, 1874, Berkshire Müzesi Masaçüsez, ABD, <https://jstor.org/stable/10.2307/community.15007524>, Erişim Tarihi:13.05.2021.
- Resim 3.4:** Caspar David Friedrich, Deniz Kenarında Keşiş, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110 x 172 cm, 1808-1810, Alte Nationalgalerie, Berlin, <https://www.hamburger-kunsthalle.de/en/nineteenth-century>, Erişim Tarihi:13.05.2021.
- Resim 3.5:** Caspar David Friedrich, Buz Denizi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97x27 cm, 1823-1824, Kunsthalle, Hamburg. https://tr.wikipedia.org/wiki/Buz_Denizi, Erişim Tarihi:30.05.2020.
- Resim 3.6:** Johan Christian Dahl, Stalheimden Görünüm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 190x246cm, 1842, Norveç Ulusal Galerisi, Oslo <https://www.wikiart.org/en/johan-christian-dahl/stalheim-1842>, Erişim Tarihi:13.05.2021.
- Resim 3.7:** Johan Christian Dahl, Yanardağ Patlaması, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 128x172 cm, 1826, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/dahl-johann-christian-clausen/johann-christian-clausen-dahl-yanardag-patlamasi-4996/>, Erişim Tarihi:13.05.2021.

- Resim 3.8:** Cloude Monet, İzlenim-Gündoğumu, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48 x 63 cm, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris, Fransa https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zlenim:_G%C3%BCn_Do%C4%9Fumu#/media/Dosya:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg, Erişim Tarihi:20.05.2021.
- Resim 3.9:** Cloude Monet, Fırtınadan Sonra Étretat'taki Uçurum, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x82 cm, 1885, Clark Sanat Enstitüsü Williamstown, ABD. <http://tsrmkltru.blogspot.com/2015/03/izlenimcilik-impresyonizm.html>, Erişim Tarihi:30.05.2020.
- Resim 3.10:** Paul Cezanne, Mont Sainte-Victoire seen from Bellevue, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73x92 cm, 1895, Barnes Vakfı, ABD. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Paul_Cezanne_La_Montagne_Saint_Victoire_Barnes.jpg, Erişim Tarihi:20.05.2020.
- Resim 3.11:** Cevat Dereli, Ürgüp, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x82 http://www.artnet.com/artists/cevat-dereli/bursa-LnQR0538LozQOU_NYJaeQ2 Erişim Tarihi:01.09.2021.
- Resim 3.12:** Turgut Zaim, Ürgüplü Yörükler, Tuval Üzerine Yağlı Boya <http://www.artnet.com/artists/turgut-zaim/>, Erişim Tarihi:20.05.2021.
- Resim 3.13:** Nuri İyem, Figürlü Peyzaj-Göreme, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 58x39 cm, 1975, <http://www.nuriiyem.com/eser/s123-124/>, Erişim Tarihi:18.04.2021.
- Resim 3.14:** Nuri İyem, Göreme Duralit üzerine Yağlı Boya, 42x34 cm, 1975, <http://www.nuriiyem.com/eser/s131-077/>, Erişim Tarihi:18.04.2021.
- Resim 3.15:** Nuri İyem, Göreme, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 53x44 cm, 1977 <http://www.nuriiyem.com/eser/s131-167/>, Erişim Tarihi:18.04.2021.
- Resim 3.16:** Fikret Otyam, Peribacaları, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64x76 cm, 1988, Özel Koleksiyon, <http://www.leblebitozu.com/surmeli-gozlu-anadolu-kadinlari-ile-sanatci-fikret-otyam/>, Erişim Tarihi:18.04.2021.
- Resim 3.17:** Fikret Otyam, Peribacalar, 112x90 cm, 1989 Özel Koleksiyon, <http://www.leblebitozu.com/surmeli-gozlu-anadolu-kadinlari-ile-sanatci-fikret-otyam/>, Erişim Tarihi:30.05.2020.

Resim 3.18: Zafer Gençaydın, Peribacası, Kağıt Üzerine Kuru Boya, 1994, 25x25 cm, http://www.artsnt.com/zafer_gencaydin_konsinye.php?kod=20, Erişim Tarihi: 30.05.2020.

Resim 3.19: Zafer Gençaydın, Ürgüp, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1988, <https://abdullahabdurrahman.wordpress.com/2018/11/18/zafer-gencaydin-alintidir>, Erişim Tarihi: 23.05.2020.

Resim 3.20: Zhao Meng, Akrilik ve Seramik, 40x40 cm, 2016 <http://www.wmingart.com/artists/zhao-meng/artworks/5>, Erişim Tarihi: 30.05.2020.

Resim 3.21: Elanor Lakelin, Zaman Ritmi <http://eleanorlakelin.com/journal>, Erişim Tarihi: 20.05.2021.

Resim 3.22: Tuğrul Emre Feyzoğlu, Üç Güzeller Özel Fotoğraf Arşivi, Erişim Tarihi: 20.05.2020.