



**MANZARA RESMİNDE BOŞLUK OLGUSU
VE SANATÇININ MİZACI İLE
OLAN İLİŞKİSİ**

Yüksek Lisans Tezi

Ahmet ALGÜL

Eskişehir 2022

**MANZARA RESMİNDE BOŞLUK OLGUSU VE SANATÇININ MİZACI İLE
OLAN İLİŞKİSİ**

AHMET ALGÜL



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Murat Ateşli

Eskişehir

Eskişehir Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak 2022

ÖZET
MANZARA RESMİNDE BOŞLUK OLGUSU VE SANATÇININ MİZACI İLE
OLAN İLİŞKİSİ

Ahmet ALGÜL
Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak 2022

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Murat ATEŞLİ

Sanatsal üretimin en genel motivasyonu yaratıcılık ve hayal gücü olarak ifade edilmektedir. Sanatın hangi dalı olursa olsun sanatçı, eserini bir ifade biçimi olarak kullanmaktadır. Bazen her şey görüldüğü gibidir, bazen de anlatılmak, gösterilmek istenen hikâye alt metinlerde saklıdır. Her sanat dalında üretim süreci ve yöntemler değişebilmektedir fakat sonucunda ortaya çıkan eser kendi başına bir düşüncüyü anlatmaktadır.

Resim, bir yöntem olarak iki boyutlu düzlemde gerçekleşmektedir. Mağara duvarlarından galeri duvarlarına sürdürdüğü bu geniş yolculuğunda resim, yöntem ve düşünce yapısı olarak sürekli bir değişime uğramıştır. Birinci bölümde manzara resminin tarihsel süreci araştırılarak, sanatçıların içsel eğilimlerinin, yaptığı eserlerin bütününe çoğu zaman hâkim olduğu kanaatine varılmıştır. Böylelikle fırça vuruşlarından, renk ve kompozisyon seçimlerinden, üretimde kullandığı malzemelerden ve yöntemden dolayı, sanatçıların birbirinden olabildiğince farklı ve biricik eserler üretebildiği düşünülmektedir.

Üretilen sanat eseri üzerinde kişisel mizacın etkisinin olduğu düşünülerek ikinci bölümde sanatçı ile melankoli ve mizaç arasındaki ilişki araştırılmıştır. Resmin üretildiği dönemde yaşanan bilimsel, politik ve ekonomik olaylar, yaşanan sosyal çevre, ailevi sorunlar, savaşlar ve göçler gibi birçok etken sanatçının mizacında büyük rol oynamaktadır. Araştırma, manzara resmindeki boşluk olgusuyla, sanatçının melankolik ruh halinin yakın bir ilişki içinde olduğunu göstermektedir.

Anahtar Sözcükler: Doğa, Manzara resmi, Melankoli, Mizaç

ABSTRACT
**THE PHENOMENON OF EMPTINESS IN LANDSCAPE PAINTING AND
ITS RELATIONSHIP WITH THE ARTIST'S TEMPERAMENT**

Ahmet ALGÜL

Department of Painting
Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, January 2022

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Murat Ateşli

The most general motivation of artistic production is expressed as creativity and imagination. Regardless of the branch of art, the artist uses his work as another form of expression of a meaning. Sometimes everything is as it seems, sometimes the story that is wanted to be told and shown is hidden in the subtexts. The production process and methods can change in each branch of art, but the resulting work expresses an idea on its own.

Painting occurs on a two-dimensional plane as a method. In this wide journey from cave walls to gallery walls, painting has undergone a constant change in terms of method and thought. In the first part, the historical process of landscape painting has been investigated and it has been concluded that the inner tendencies of the artists often dominate the whole of the works they make. Thus, due to brush strokes, color and composition selections, materials and methods used in production, it is thought that artists can produce as many different and unique works as possible from each other.

Considering that personal temperament had an effect on the artwork produced, the relationship between the artist and melancholy and temperament was investigated in the second part. Many factors such as scientific, political, and economic events, social environment, family problems, wars and migrations play a major role in the artist's temperament when the painting was produced. The research shows that the phenomenon of emptiness in landscape painting and the artist's melancholic mood are closely related.

Keywords: Nature, Landscape painting, Melancholy, Temperament

ÖNSÖZ

Araştırma sürecinin en başından itibaren, yaratıcı fikirleriyle bana yol gösteren değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Murat ATEŞLİ'ye, yoğun ilgi ve sabırla vermiş olduğu tüm desteklerinden dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Lisans eğitimim boyunca ve daha sonrasında dinlemeyi ve öğrenmeyi hiç bırakmadığım, sanata karşı duyduğum ilgi ve heyecanı kendisinden örnek aldığım Prof. Zeliha AKÇAOĞLU'na ve bu tezi yazmam için elinden gelen her şeyin fazlasını yapan, araştırmalarım hakkında duyduğum heyecanı benimle paylaşan Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selcen YÜCELEN'e, tez savunma jürimde yer aldıkları için çok teşekkür ederim.

Annem Ayşe ALGÜL ve Babam Ali ALGÜL'e, bana inanmayı bir gün bile bırakmadan, sabırla verdikleri tüm desteklerinden dolayı ne kadar teşekkür etsem de üzerimde olan haklarını ödeyemem. Yenilikçi fikirleriyle ve entelektüel sohbetleriyle sanatsal ufku genişleterek, araştırmama katkıda bulunan tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Ahmet ALGÜL

25/01/2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Teknik Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Ahmet ALGÜL

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ.....	1
1. TARİHSEL SÜREÇTE MANZARA RESMİ	4
1.1. Resim Sanatında Manzara, Peyzaj ve Boşluk Kavramları	6
1.2. Batı Resminde Giotto ile Başlayan Manzara Resmi Geleneği	15
1.3. Barok ve Aydınlanma Çağında Manzaraya Bakış	34
2. SANATÇININ MİZACI VE MANZARA RESMİNDE PSİKOLOJİK YANSIMASI	48
2.1. Sanatçının Birey Olarak Ortaya Çıkması: Melankoli ve Mizaç	49
2.2. Manzara Resminde Işık ve Boşluğun Yüceliği	55
2.3. Doğanın İçinde Olmak ve Açık Havada Resim Yapmak	76
2.4. Araştırma Kapsamında Üretilen Resimler	89
3. SONUÇ	93
KAYNAKÇA	95

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. “Mısırlı Kâtip Nebamun’un av sahnesi”, yak. M.Ö. 1350, Fresk, 98 x 83 cm, British Müzesi, Londra, İngiltere (http-4)	7
Görsel 1.2. Knossos Sarayından Duvar Resmi, yak. M.Ö. 2000’ler, Fresk, Girit, Yunanistan (http-5).....	7
Görsel 1.3. “Prima Porta’dan Bahçe Sahnesi”, Fresk, Yük.: 200 cm, Yak. M.Ö. 20, Museo Nazionale Romano, Roma, İtalya (Fortenberry, 2015, s.341).....	8
Görsel 1.4. “Golden Bracelet Evinden Bahçe Manzarası”, Fresk, Pompeii, Doğu duvarı. Museo Archeologico Nazionale, Napoli, Campania, İtalya (http-7).....	9
Görsel 1.5. “İyi Çoban İsa”, Mozaik, 5. Yüzyıl, Galla Placidia Müzesi, Ravenna, İtalya (http-9).....	10
Görsel 1.6. Emevi Camii’nden Mozaik Örnekleri, Şam, Suriye (http-10)	10
Görsel 1.7. Wang Wei, Uzak Doğu Manzarası, 7.Yüzyıl, Mürekkep (http-11)	11
Görsel 1.8. Kuzey Song Hanedanı, “Nehirde Bahar Festivali”, Detay, Elparşömeni, İpek Üzerine Mürekkep ve Boya (Whitfield, 2012, s.69)	12
Görsel 1.9. Kuzey Song Hanedanı, “Nehirde Bahar Festivali”, 25 x 525 cm, yak. 11. Yüzyıl, Elparşömeni, İpek Üzerine Mürekkep ve Boya (Whitfield, 2012, s.70-71)	13
Görsel 1.10. Ni Zan, Rongxi Atölyesi, 1372 (Bell, 2019, s.139).....	14
Görsel 1.11. Giotto di Bondone, “Ölü İsa’ya Ağıt”, yak. 1304. Fresk, 200 x 185 cm, Scrovegni Şapeli, Padova (http-12).....	16
Görsel 1.12. Masaccio, “Cennet Bahçesi’nden Kovuluş”, 1425, Fresk, 208 x 88 cm, Santa Maria del Carmine, Brancacci Şapeli, Floransa (http-13).....	17
Görsel 1.13. Leonardo da Vinci, Karakalem Eskiz Çalışması, 15.-16. Yüzyıl (Da Vinci, 2019, s.155)	19
Görsel 1.14. Leonardo da Vinci, Manzara ve Perspektif Konulu Eskiz Çalışması, 15.-16. Yüzyıl (Da Vinci, 2019, s.155)	20
Görsel 1.15. Albrecht Dürer, “Arco Vadisi’nden Görünüm, yak. 1495, Kahverengi Mürekkepli Kalem, Suluboya, Guaj, siyah mürekkep, 22,3 x 22,2 cm, Louvre müzesi, Paris, Fransa (http-14).....	21
Görsel 1.16. Albrecht Altdorfer, “İssus’ta İskender Savaşı”, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 158 x 120 cm, 1529, Alte Pinakothek, Münih, Almanya (http-15)	22

Görsel 1.17. Hieronymus Bosch, “Son Yargı”, 99,5 x 60,3 cm (orta panel), 99,5 x 29 cm (sağ ve sol panel), Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, yak. 1504, Groeninge Müzesi, Brugge, Belçika (http-16)	24
Görsel 1.18. Giorgione, “Fırtına”, 82 x 73 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, yak. 1510, Gallerie dell'Accademia, Venedik, İtalya (http-17).....	25
Görsel 1.19. El Greco, “Toledo’dan Görünüm”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 121 x 109 cm, 1597-99, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD (http-18).....	26
Görsel 1.20. Pieter Brueghel, “Babil Kulesi”, 114 x 155 cm, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 1563, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya (http-21).....	28
Görsel 1.21. Pieter Brueghel, “Hasat Zamanı”, 119 x 162 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 1565, New York Metropolitan Müzesi, New York, ABD (http-22).....	29
Görsel 1.22. Jan van Goyen, “Balıkçılarla Birlikte Deniz Manzarası”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 36,1 x 32,2 cm, yak. 1640, Szépmûvészeti Müzesi, Budapeşte, Macaristan (http-24)	31
Görsel 1.23. Isaack van Ruisdael, “Tahta Çit”, Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 56 x 80 cm, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Viyana, Avusturya (http-25)	32
Görsel 1.24. Salomon van Ruysdael, “Balıkçılarla Birlikte Nehir”, Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 46 x 64 cm, 1660, Ulusal Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya (http-26).....	32
Görsel 1.25. Jacob Isackszon van Ruisdael, “Haarlem Manzarası”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 62 x 55 cm, yak. 1665, Kunstauss, Zürih, İsviçre (http-27)	33
Görsel 1.26. Rembrandt, “Taş KöprülÜ Manzara”, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 30 x 43 cm, 1638, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda (http-29).....	36
Görsel 1.27. Rembrandt, “Binalarla Manzara”, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 45 x 70 cm, 1642-46, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (http-30).....	36
Görsel 1.28. Paul Rubens, “Gökkuşaağı ile Manzara”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 86 x 130 cm, 1632-35, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya (http-31)	37
Görsel 1.29. Nicolas Poussin, “Arcadia’nın Çobanları”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 87 x 120 cm, 1637, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (http-34).....	39
Görsel 1.30. Nicolas Poussin, “Diyojen ile Manzara”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 160 x 221 cm, 1647, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (http-35).....	39
Görsel 1.31. Thomas Gainsborough, “Bay ve Bayan Andrews”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 70 x119 cm, 1748-49, National Gallery, Londra, İngiltere (http-36)	41

Görsel 1.32. Thomas Gainsborough, “Bayan Richard Brinsley Sheridan”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 219 x 153 cm, 1787, National Gallery of Art, Washington D.C., ABD (http-37).....	42
Görsel 1.33. Canaletto, “Venedik’te San Marco Meydanı”, Tuval Üzeri Yağlı Boya 45 x 76 cm, yak. 1740, Jacquemart-Andre Müzesi, Paris, Fransa (http-39)	44
Görsel 1.34. Canaletto, “San Marco Meydanı: Güneydoğu’dan Bakış”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 114 x 154 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C., ABD (http-40).....	44
Görsel 1.35. Canaletto, “Capriccio: Sütunla Birlikte Nehir Manzarası”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 132 x 104 cm, yak. 1754, National Gallery of Art, Washington, D.C., ABD (http-41)	45
Görsel 1.36. Jacque-Louis David, “Mars ve Minerva’nın Savaşı”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 146 x 181 cm, 1771, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (http-42)	47
Görsel 1.37. Jacque-Louis David, Tiber ve St Angelo Kalesi”, Mürekkep ve Füzen, 166 x 220 mm, 1776, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (http-43).....	47
Görsel 2.1. Albrecht Dürer, “Melankoli I”, Gravür, 239 x 189 mm, 1514, Staatliche Kunsthalle Müzesi, Karlsruhe, Almanya (http-44)	52
Görsel 2.2. Constance Marie Charpentier, “Melankoli”, Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 165 cm,1801, Müze de Picardie, Amiens, Fransa (http-45).....	54
Görsel 2.3. John Everett Millais, “Ophelia”, Tuval üzerine yağlı boya, 76 x 112 cm, 1851-52, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere (http-46).....	55
Görsel 2.4. John Constable, “Weymouth Körfezi”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 53 x75 cm, 1816, National Galeri, Londra, İngiltere (http-47).....	57
Görsel 2.5. Caspar David Friedrich, “Sis Denizindeki Gezgin”, Tuval üzerine yağlı boya, 95 x 75 cm, yak. 1818, Kunsthalle, Hamburg, Almanya (http-48)	60
Görsel 2.6. Caspar David Friedrich, “Rügen’deki Beyaz Kayalar”, Tuval üzerine yağlı boya, 90,5 x 71 cm, 1818, Oskar Reinhart Koleskiyonu, Winterthur, İsviçre (http-49).....	61
Görsel 2.7. Caspar David Friedrich, “Rügen’deki Beyaz Kayalar”, Kâğıt üzerine suluboya ve kalem, 31,7 x 25,2 cm, 1825-26, Museum der bildenden Künste, Leipzig, Almanya (http-50).....	62
Görsel 2.8. Caspar David Friedrich, “Denizin Kenarında İki Adam”, Tuval üzerine yağlı boya, 51 x 66 cm, 1817, Nationalgalerie, Berlin, Almanya (http-52).....	63

Görsel 2.9. Nicephore Niepce, “Le Gras’da Pencereden Bir Manzara”, Fotoğraf, 1826 (http-53).....	64
Görsel 2.10. Martin Johnson Heade, “Püsküren Kaya (Spouting Rock), Newport”, Tuval üzeri yağlı boya, 64 x 127 cm, 1862, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya (http-54)	66
Görsel 2.11. Fitz Hugh Lane, “Baykuş Başı, Penobscot Körfezi, Maine”, Tuval üzeri yağlı boya, 40 x 66,36 cm, 1862, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, ABD (http-55)	66
Görsel 2.12. John Frederick Kensett, “George Gölü”, Tuval üzeri yağlı boya, 56 x 87 cm, 1860, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya (http-56)	67
Görsel 2.13. Thomas Cole, “Amerikan Göl Manzarası”, Tuval üzerine yağlı boya, 46 x 62 cm, 1844, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit, ABD (Flockhart, 2014, s.409).....	69
Görsel 2.14. Thomas Cole, “Menderes” veya “Holyoke Dağı’ndan Görünüm, Northampton, Massachusetts, Fırtına’dan Sonra”, Tuval üzerine yağlı boya, 131 x 193 cm, 1836, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD (http-57)	69
Görsel 2.15. Frederich Edwin Church, “Sonbahar”, Tuval üzerine yağlı boya, 39 x 61 cm, 1875, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya (http-58)	70
Görsel 2.16. Albert Bierstadt, “Gün Batımında Yosemite Vadisi”, Karton üzerine yağlı boya, 30 x 49 cm, 1864, Özel Koleksiyon (http-59)	71
Görsel 2.17. J.M.W. Turner, “Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpler’i Aşarken”, Tuval üzerine yağlı boya, 145 x 236,5 cm, 1812, Tate Galeri, Londra, İngiltere (http-60).....	72
Görsel 2.18. J.M.W. Turner, “Parlamento Yangını I”, Tuval üzerine yağlı boya, 92,7 x 123 cm, 1834, Cleveland Sanat Müzesi, Ohio, ABD (http-61).....	74
Görsel 2.19. J.M.W. Turner, “Parlamento Yangını II”, Tuval üzerine yağlı boya, 92 x 123 cm, 1834, Museum of Art, Philadelphia, ABD (http-62).....	74
Görsel 2.20. J.M.W. Turner, “Kar Fırtınası-Limanın Dışındaki Gemi”, Tuval üzerine yağlı boya, 91,5 x 122 cm, 1842, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere (http- 63).....	75
Görsel 2.21. Jean-François Millet, “Ekin Toplayıcılar”, Tuval üzerine yağlı boya, 85,5 x 111 cm, 1857, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (http-64)	76
Görsel 2.22. Jean-Baptiste-Camille Corot, “Mortefontaine Hatırası”, Tuval üzerine yağlı boya, 65,5 x 89 cm, 1864, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (http-65)	77

Görsel 2.23. Gustave Courbet, “Taş Kıranlar”, Tuval üzerine yağlı boya, 165 x 257 cm, 1849, Gemäldegalerie, Dresden, Almanya (http-66)	78
Görsel 2.24. Gustave Courbet, “Cenevre Gölü Manzarası”, Tuval üzerine yağlı boya, 1874, Arkeoloji ve Güzel Sanatlar Müzesi, Besançon, Fransa (http-67)	79
Görsel 2.25. Katsushika Hokusai, “Kanagawa’daki Büyük Dalga”, Ahşap üzerine baskıresim, 25, 4 x 37 cm, yak. 1829-33, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda (http-68).....	80
Görsel 2.26. Utagawa Hiroshige, “Kameido’daki Erik Ağacı Bahçesi”, Ahşap üzerine baskıresim, 37 x 25 cm, 1857, Museum of Fine Arts, Boston, ABD (http-69)	81
Görsel 2.27. Claude Monet, “İzlenim, Gündoğumu”, Tuval üzerine yağlı boya, 48 x 63 cm, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris, Fransa (http-70)	82
Görsel 2.28. Claude Monet, “Saman Yığını, Sabah Karı Etkisi”, Tuval üzerine yağlı boya, 65,5 x 92,5 cm, 1891, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD (Welton, 2014, s.535).....	83
Görsel 2.29. Claude Monet, “Gün Batımının Ayazında Duran Saman Yığını”, Tuval üzerine yağlı boya, 65 x 92 cm, 1891, Özel Koleksiyon (Staff, 2014, s.534).....	83
Görsel 2.30. Vincent van Gogh, “Japonaiserie: Çiçekli Erik Ağacı (Hiroshige’den Sonra), Tuval üzerine yağlı boya, 55 x 46 cm, 1887, Van Gogh Museum, Amsterdam (http-72)	85
Görsel 2.31. Vincent van Gogh, “Yıldızlı Gece”, Tuval üzerine yağlı boya, 74 x 92 cm, 1889, Museum of Modern Art, New York, ABD (http-73)	86
Görsel 2.32. Vincent van Gogh, “Buğday Tarlasında Kargalar”, Tuval üzerine yağlı boya, 50,5 x 103 cm, 1890, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda (http-74)	87
Görsel 2.33. Paul Cézanne, “Saint Victoire Dağı ve Arc River Vadisi Viyadüğü”, Tuval üzerine yağlı boya, 65 x 82 cm, 1882-85, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD (http-75)	88
Görsel 2.34. Paul Cézanne, “Saint Victoire Dağı”, Tuval üzerine yağlı boya, 73 x 92 cm, 1904-06, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD (http-76)	88
Görsel 2.35. Ahmet Algül, “Yerin Yüzü”, Ahşap üzerine karışık teknik, 26 x 45 cm, 2020, Ahmet Algül koleksiyonu	90
Görsel 2.36. Ahmet Algül, “Karlı Tepe Manzarası”, Ahşap üzerine karışık teknik, 18 x 27 cm, 2020, Ahmet Algül koleksiyonu.....	90

- Görsel 2.37.** Ahmet Algöl, “Ayn-”, Diptik (ikili) tuval üzerine karışık teknik, 180x260 cm, 2020, Ahmet Algöl Koleksiyonu..... 91
- Görsel 2.38.** Ahmet Algöl, “Köy Evinin Bahçesinden Manzara”, Ahşap üzerine karışık teknik, 15 x 25 cm 2020, Ahmet Algöl koleksiyonu..... 92



GİRİŞ

Sanat, yaratıcılık ve hayal gücünün fiziksel olarak dışavurumu şeklinde ifade edilebilmektedir. Tanım olarak bakıldığında sanat, günümüzde hala kesin tanımına ulaşamamış bir ifade yöntemidir. Sanat eseri ile etkileşim kurulduğunda, eserin kendine ait iletişim üslubu ortaya çıkmaktadır. Görsel iletişim yöntemleri kullanılarak sanat eseri, izleyicisi ile buluşmaktadır. Bu noktada resim, iletişimi büyük oranda destekleyici, yüceltici ve heyecan verici bir görsel anlatım yöntemi olarak görülmektedir.

Resim sanatının bir konusu olarak peyzaj ya da diğer adıyla manzara resmi, doğayı referans alarak üretilmiş resimler olarak açıklanabilmektedir. Henüz sanatsal kaygılar bile ortada yokken, insanlar doğaya saygı duydukları için, ona karşı olan minnetlerini doğa görünüşleri ve manzara resimleri yaparak göstermişlerdir. Manzara resmi, bilinen ilk resimlerden günümüze kadar uzanan geniş zaman diliminde kendine önemli bir yer edinmektedir. Plastik olarak resmin yapılma yöntemleri farklılık gösterse de doğa ve onun yüceliği, manzara resimlerinin ortak paydası halindedir. Deniz, dağ ya da kent gibi manzara resmi çeşitlerinde gökyüzü, derinliği dolayısıyla vazgeçilmez bir unsur olarak yer almaktadır. Manzara resminin yer düzlemiyle birlikte önemli bir unsuru olan gökyüzü, boşluk olgusuyla kavramsal çerçevede düşünüldüğünde ise Romantizm, Gerçekçilik ve İzlenimcilik gibi birçok sanatsal dönemde karşımıza çıkmaktadır. Romantizm dönemi sanatçıları kompozisyon içinde olanın trajedisine odaklanırken, İzlenimcilik akımı sanatçıları, doğanın anlık durumlarını yakalamaya çalışan bir tutum içindeydiler.

Romantik dönemde sanatçılar, sanatın bireyden, onun duygularından ve hayal dünyasından yola çıkılarak üretilmesini savunmuşlardır. Asıl yüceltilmesi gerekenin doğa olduğu ve onun karşısında tüm insanların eşit şartlarda yaşadığı düşünülmektedir. Romantik sanatçıların sahip olduğu bu düşünce yapısı, doğrudan görülenin değil, hissedilen duygularla birlikte yarattığı biçimlerin de sanata aktarımı olarak yansımaktadır. Romantizm sanat akımını, Gerçekçilik akımından ayıran özelliklerin başında yer almaktadır. İzlenimcilik akımında doğanın yerinde gözlemlenerek yeniden yorumlanmasıyla kökten bir değişim söz konusu olmuştur. İzlenimci sanatçıların büyük bir kısmı manzara resimlerinde, Rönesans'tan Romantik döneme kadar oluşan geleneksel bakış açısının, çizgisel perspektifin ve yapay ideal ışığın yerine, formun görünüşleri, nesnelerin durumları renk ve boya katmanlarıyla belirsizleştirerek ışığın anlık

değişimlerini tuval düzleminde vurgulamışlardır. Böylelikle biçimlerin belirsizleştiği ve daha derin bir boşluğun hissedildiği kompozisyonların oluşmasını sağlamışlardır.

Manzara resminde boşluğun ve mekân derinliğinin kullanımında yalnızlık duygusu, gelecek kaygısı gibi melankolik tavırlar ve sanatçının mizacı, sanat eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Melankoli kavramı, ele alındığı döneme göre farklı konular üzerinden işlenerek sanat eserlerinin başlıca konularından biri haline gelmiştir. Manzara resminin durgunluğunun, melankolinin sakinliği ve düşkünlüğü ile paralel bir düşünce yapısına sahip olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın amacı, manzara resimlerinde yer alan boşluk olgusunu, plastik ve kavramsal yönden inceleyerek, melankolik mizaçlı sanatçıların kullanım yöntemlerini incelemektir. Bu amaca ulaşmak için şu sorulara yanıt aranmaktadır:

1. Manzara resmi, bir yöntem olarak ne zamanlarda ve niçin tercih edilmeye başlanmıştır?
2. İlerleyen dönemlerde, manzara resminin gelişimi ne yönde olmuştur?
3. Melankolik mizaç nedir ve neden kaynaklanmaktadır?
4. Melankolik mizaca sahip sanatçılar, eserlerinde bunu nasıl yansıtmaktadırlar?
5. Yöntem olarak ışık ve boşluk olgularının manzara resmindeki katkıları nelerdir?
6. Sanatçılarla doğa arasındaki duygusal ilişkinin sonucunda nasıl resimler ortaya çıkmıştır?

Bu araştırma ile edinilen bilgilerin, resim öğrencileri ve resim üretmenin daha çok kavramsal bir düşünceye dayandığını düşünen sanatçılar için önemli olduğu düşünülmektedir. Sonuca doğru giden araştırma aşamalarının her biri, bir başka araştırmacıya yardımcı olunması ve manzara resmindeki perspektif boşluğunun melankolik yansımaları ile ilgili gerekli bilgilerin sağlanması açısından da önemli bulunmaktadır.

Araştırma için toplanan veriler, mizaç ve manzarada boşluk konuları dâhilinde değerlendirilmektedir. Üretilmiş sanat eserleri, kişisel yorumlar ve alıntılarla desteklenerek objektif bir sentez halinde düzenlenmiştir. Araştırmanın yöntemi alan-yazın (literatür) taramasıyla betimlenmiştir. Tez konusu kapsamında belirlenen kitaplar, makaleler, tezler vb. kaynaklar araştırılmış ve bu çalışma bağlamında saptanan sanatçılar ve eserleri üzerine yazılmış kaynaklar incelenmiştir. Araştırmada incelenen resimler, dönemlerinin koşullarına göre ve sanatçıların bireysel birikimleri de göz önünde bulundurularak araştırmacının yorumlamalarıyla da ifade edilmiştir. Bu bağlamda

araştırmanın konusuna giren resimler, sanat müzeleri, özel koleksiyonlar, internet kaynaklarından erişilmiş olup, elde edilen görsel veriler manzara resminde boşluk olgusu ve sanatçının mizacıyla ilişkisi bağlamında değerlendirilmiştir. Resim müzeleri, koleksiyonlar ve internet kaynaklarından ilgili resimler araştırılıp, görsel örnekler toplanacak, bu doğrultuda eser metninin nitelikleri değerlendirilecektir.

Araştırmanın kapsamı ve sınırlılığı; “Manzara Resminde Boşluk Olgusu ve Sanatçının Mizacı ile Olan İlişkisi” bağlamında Antik Mısır dönemi duvar resimlerinde yer alan manzara resim örneğinden başlayarak, 19. Yüzyılın sonlarına kadar üretilmiş manzara resimleriyle sınırlıdır. Bu dönemler arasından seçilen manzara resimlerinin kapsamı, boşluk, melankoli ve yücelik olgularıyla birlikte sanatçının mizacı ile olan ilişkisi üzerinden belirlenmiştir.

1. TARİHSEL SÜREÇTE MANZARA RESMİ

Resim, Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre 'varlıkların, doğadaki görünüşlerinin kalem, fırça gibi araçlarla kâğıt, bez vb. üzerinde yapılan biçimleri' olarak açıklanmaktadır. Aynı zamanda 'bunu yapmak için gerekli yöntemleri öğreten sanat' olarak da tanımlanmaktadır. Resmin başlangıç noktasının, yapılan araştırmalar sonucunda yaklaşık olarak M.Ö. 70.000 yıllarında olduğu tespit edilmiştir. Bulunan ilk duvar resimleri, el ile yapılmış izler ve dini sembol için yapıldığı düşünülen küçük heykel formların o tarihlere dayandığını göstermektedir. Tarih öncesi insanlar mağara duvarlarına ya da kayalıklara iz bırakmaya yardımcı pigment içeren materyaller aracılığıyla bir takım görsel tasvirlerde bulunmuşlardır. Bu tasvirlerin genelde günlük hayatta karşılaştıkları fiziksel zorluklar hakkında olduğu kadar, manevi zorlukların üstesinden gelme inancına da hizmet ettiği düşünülmektedir. Bu resimlerde bizon, geyik gibi hayvanların tüm özellikleri büyük bir ustalıkla betimlenmiş olup; bu duvar resimlerin yanı sıra, biçimleri insan yüzüne ya da hayvana benzeyen taş, boynuz ve kemiklerden yapılmış küçük heykel formlarına rastlanılmıştır (İpşiroğlu, 2017, s.21).

Antropoloji ve sanat tarihi uzmanlarına göre, insanın görsel düşünce sistemi, Antik Çağ'da bile sadece yazı veya resimle sınırlı kalmayıp, üç boyutlu tasvirlerle, rölyef ya da heykellerle desteklenmektedir. Yapılma nedenleri ise içinde bulundukları sosyal ve kültürel durumlara göre değişmektedir. Sanatın, o dönemlerde sıklıkla iyi ve güzel şans için kullanıldığı ve geleceği etkisinde bırakarak bireysel ve toplumsal refahı yükseltmesini amaçlayan birtakım ayinler için kullanıldığı düşünülmektedir (Hodge, 2013, s.6).

Tasvir etmek yani betimlemek ilk çağlarda iletişimi daha kolay ve anlaşılabilir hale getirmektedir. Resim, duyulan veya görülen nesneleri göz önünde tekrar tasvir edip, sadece sözün yerini tutmakla kalmayıp, açıklayıcı ve tamamlayıcı bir araç olarak da kullanılmaktadır. Sanat nesiller boyu farklı zorluklarla karşılaşmış, plastik veya düşünsel anlamda her açıdan değişime uğrayarak, tarih öncesinden günümüze kadar farklı şekillerde kendi dilini oluşturmuştur. Sanatın karşımıza çıktığı durumlar, eserlerin temsil ettikleri ve eserlerin nasıl tasvir edildikleri düşünüldüğünde, sanatın tinsel amaçlar için kullanılmış olduğu olasılığı varsayılabilir (Hodge, 2013, s.7). Bu ihtimal dahilinde tinsel yani ruhsal amaçlar, resim sanatının sadece estetik algıya hitap etmediğinin ve basit görsel bir tasvirden ibaret olmadığının göstergesidir. Kemik, taş parçası gibi nesneler işlevsel olarak kullanılmalarının yanı sıra, kutsal kabul edilen inançlar uğruna

değiştirilerek, tanrıya adak olmaları için yeniden oluşturulmuşlardır. Bu durum, nesnenin ifade ettiği kavram oluşumunun ilk örneklerindendir. 20. yüzyılın ortalarında, sanatın nesneyle olan ilişkisinin tartışılmaya başlanmasıyla ‘kavramsal sanat’ düşüncesi ortaya çıkmıştır. Düşünce ön plana geçmekte ve yapıtın nesnel varlığı, önceki dönemlerle karşılaştırıldığında büyük oranda etkisini kaybetmektedir. Döneminin önemli sanatçılarından olan Joseph Kosuth (1945), estetik kaygıların bir nesnenin işlevine ya da varoluş nedenine her zaman yabancı olduğunu ve estetik olanın aslında daha çok dekoratif durduğunu” düşünmektedir. Bu düşüncenin altında, Kant’ın (1724-1804) estetik kuramında da aktardığı gibi, nesne ya da öznenen öte, deneyimin kendisinin daha önemli olduğu düşüncesi bulunmaktadır. Sanata ve sanat eserine felsefi yaklaşımlarda bulunulması, ‘sanat felsefesi’ disiplinini ortaya çıkarmaktadır. Sanat felsefesi, sanatı sorgulayan, sanatçının eserlerini irdeleyen, doğru bilgiye ulaşmaya çalışan bir felsefe dalıdır. Düşünce sanatı olarak tanımlanan ve birlikte var olduğu zamanlardan itibaren sanata farklı bir bakış açısı kazandıran felsefe, resmi sadece plastik bir nesne olmaktan çıkarmış, resmi gören izleyicilere sorgulamak için nedenler de vermeye başlamıştır.

“Sanatın ne olduğu bilinir ve ne anlama geldiği tanımlanabilirken yaşanan bu tarihsellik şimdi aşılmakta, sanatın ne olduğu sorusu her geçen gün bir kez daha, yeniden, yanıtlanmaktadır. Dolayısıyla, felsefenin sanata yönelik işlevi de her geçen gün biraz daha büyümektedir. Felsefe sanatın, felsefeci de sanatçının yerini almıştır (Kahraman, 2005, s. 45).”

Bir resim yapıtının içerdiği anlam, onu gören ve aktaran her bireye göre değişkenlik gösterebilmektedir. Kişisel görüş ve yorumlamaların içerisinde, bireyin kendi hayatına dair deneyimleri de muhakkak bulunmaktadır. Fakat sözcüklerin anlamı sınırlı ve verilidir, bir başka deyişle kategoriktir. Söylenen kelimenin karşılığı, kendini ifade eder ve bu durum değişiklik göstermemektedir, örneğin masa masadır, sandalye sandalyedir. Resim için aynı durum söz konusu değildir (Kahraman, 2005, s. 97). Resim sanatının dünya üzerindeki ilk başlangıç tarihini net olarak tespit etmek pek mümkün değildir. Devam eden arkeolojik kazılar, bilinen en eski örnekten daha da eski örnekler olduğunu kanıtlamaya devam etmektedir.

1.1. Resim Sanatında Manzara, Peyzaj ve Boşluk Kavramları

Resim sanatının, Antik uygarlıklardan Orta Çağın sonlarına (14. Yüzyıla) kadar, resim sanatının genellikle dini semboller ya da ayinler için kullanılan bir tür resimli yazı olarak gelişimine devam ettiği düşünülmektedir. M.Ö. 4000 dolaylarında Antik Mısır ve Mezopotamya çevresinde mezar odalarında resimsel ifadelere rastlanmıştır. Yapılan araştırmalara göre bu inanç, mumyalanan ya da mezara gömülen kişinin hayata dönmesi üzerine kurulmaktadır. Yeniden yaşamaya başladığında kendisini fani dünyaya yabancı hissetmesin diye mezar odalarında gökyüzü ve canlı bitki gibi imgelere sıkça yer verildiği düşünülmektedir.

Antik Mısır döneminden günümüze ulaşan “Mısırlı Kâtip Nebamun’un Av Sahnesi” isimli resim, ıslak sıva üzerine pigment boya ile renklendirilerek “fresk” tekniğinde uygulanmıştır (Görsel 1.1). Tarih olarak bakıldığında o dönemlerde duvar resimleri genel olarak fresk yöntemi ile uygulanmaktadır. Fresk yöntemi, İtalyanca’da ‘taze’ anlamına gelen ‘fresco’ kelimesinden türemiştir. Sebebi ise henüz duvar sıvası ya da alçısı nemli iken duvara aktarılıyor olmasıdır. Dönemsel olarak kiliselerde, anıtsal mezarlarda ve çeşitli ibadet yerlerinde kullanılan bu yöntem duvar resmi için oldukça uygundur, Pigmentler o dönemlerde genellikle bulunan doğal minerallerden elde edilmektedir ([http-1](#)). Nebamun isimli bir kâtipin av sahnesini tasvir eden resimde kompozisyon, çeşitli kuşlar ve bitkilerle hareketlendirilerek oluşturulmuştur. Mısır’ın sıcak ve kuru iklimi nedeniyle birçok Antik Mısır resmi sıva üzerinden dökülerek kaybolmuştur. Mezar odaları resimlerinin bulundukları ortam dolayısıyla, güneş ışığından uzak ve daha serin bir alanda oldukları için günümüze ulaşması daha mümkün olmuştur ([http-2](#)).

Yunanistan Girit’te, Minos uygarlığında bulunan bir freskte, havada takla atmakta olan bir gencin, boğanın üzerinde gerçekleştirdiği akrobatik performansı tasvir edilmiştir (Görsel 1.2). Bazı bilim insanları bu tehlikeli sıçramanın dinsel bir nedeni olduğunu düşünmektedir. Yani onlara göre bu gösteri bir dinsel ritüeldir. Diğer bir düşünce ise bu gösterilerin sadece eğlence amacıyla yapıldığını, sirkteki gösterilerden bir farkı olmadığını savunmaktadır ([http-3](#)). Yunan mitolojisinde Girit’in hükümdarı olan Minos, boğalarla olan karmaşık ilişkisi ile anlatılmaktadır. Tanrıça Europa’nın, Zeus ile olan ilişkisinden dünyaya gelmiştir. Zeus’un, Europa’yı kaçırmak için boğa kılığına girmesi ve Minos’un sonradan yarı insan-yarı boğa olan Minotor bir üvey oğlunun olması, Minos uygarlığının tarihinde boğa imgesini önemli bir hale getirmiştir. Knossos’taki sarayda

bulunan freskler, genel olarak bir araya gelen insan topluluklarını göstermektedir. Bu sebepten dolayı Minos uygarlığının, aynı zamanda törensel ve dini bir merkez olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Bir asırdan fazla süredir yapılan arkeolojik araştırmalar sonucunda, Minoslular'ın hala gizemini koruduğu düşünülmektedir (MacGregor, 2017, s.111-116). Tarihsel resim okumaları, yazılı belgelerle birlikte olmadığında görsel üzerinden yapılan tahminlere dayanmaktadır. Ancak Mısır ve Sümer gibi uygarlıklardan günümüze kadar gelen yazılı kaynaklar sayesinde, dönemin kültür ve sanat oluşumu ile ilgili kesin bilgiler de bulunmaktadır.

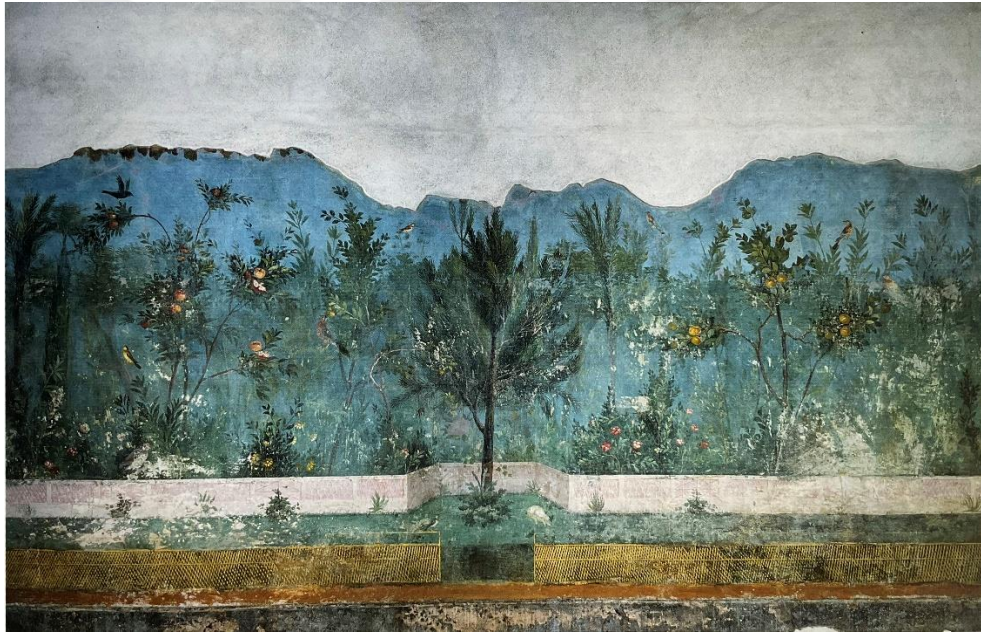


Görsel 1.1. “Mısırlı Kâtip Nebamun’un av sahnesi”, yak. M.Ö. 1350, Fresk, 98 x 83 cm, British Müzesi, Londra, İngiltere (<http-4>)

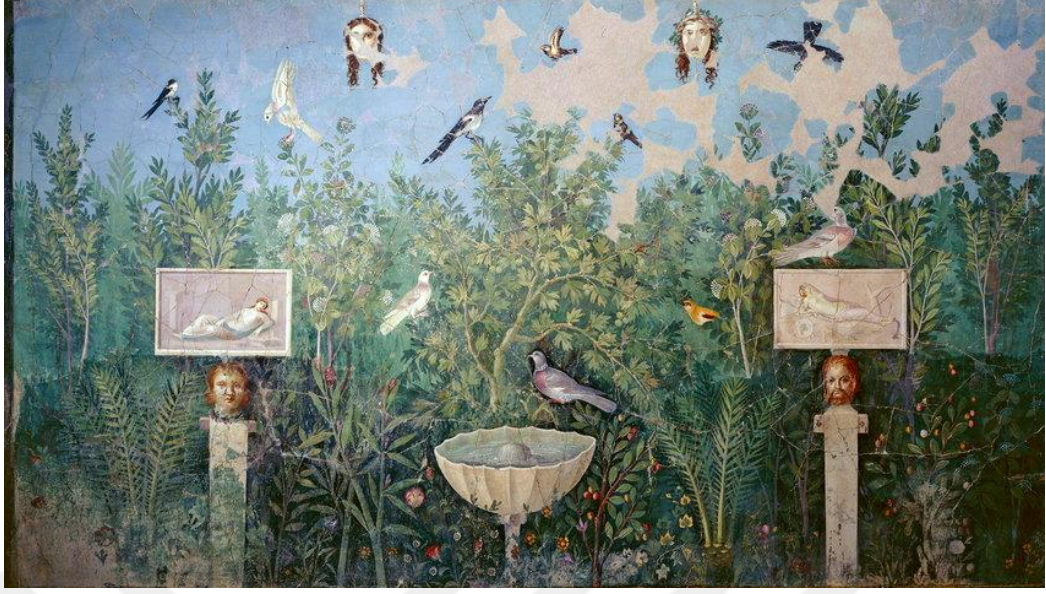


Görsel 1.2. Knossos Sarayından Duvar Resmi, yak. M.Ö. 2000’ler, Fresk, Girit, Yunanistan (<http-5>)

İtalya’da bulunan Pompeii Antik Kenti, 24 Ağustos 79 tarihinde, Vezüv Yanardağı’nın patlaması nedeniyle tamamen ortadan kaybolmuş, bin yedi yüz yıl boyunca kayıp durumda kalmıştır (http-6). 1748 yılında yapılan arkeolojik kazılarda keşfedilen resimler, sanatsal algının aslında bin beş yüz yıl içerisinde ne kadar değiştiğini göstermektedir. Keşiflerin heyecanı, Avrupa’da Neo-Klasik isimli yeni bir sanatsal ve dekoratif üslubun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Pompeii Antik Kentinde bulunan duvar resimleri, mekân ve renk algısının aslında Rönesans’tan bile uzun yıllar önce gelişmeye başlamış olduğunun kanıtı niteliğindedir (Görsel 1.3-1.4). Resimlerde görülen detaylar çağının çok ilerisinde bir resimsel algıya sahiptir. Gökyüzü soğuk bir mavi ile resmedilerek yeryüzünden ayrı tutulmuştur. Doğal bitki habitatı canlı-cansız yeşil tonlarda resmedilmiş, resmin içinde kuş ve meyve gibi imgeler sarı-turuncu renklerin sıcak tonlarıyla kullanılmıştır.



Görsel 1.3. “Prima Porta’dan Bahçe Sahnesi”, Fresk, Yük.: 200 cm, Yak. M.Ö. 20, Museo Nazionale Romano, Roma, İtalya (Fortenberry, 2015, s.341)



Görsel 1.4. “Golden Bracelet Evinden Bahçe Manzarası”, Fresk, Pompeii, Doğu duvarı. Museo Archeologico Nazionale, Napoli, Campania, İtalya ([http-7](http://7))

Erken dönemde tasvirler için kullanılmış bir diğer yöntem de mozaik yöntemidir. Mozağin, Mezopotamya’da Sümer Uygarlığı zamanlarına kadar (M.Ö. 4000-2000) dayanan bir geçmişi olduğu tahmin edilmektedir. Ardından Helenistik Roma ve Bizans dönemlerine ait, İtalya’da bulunan “İyi Çoban İsa” örneğinde görüldüğü gibi, mozaik yöntemi Emeviler döneminde de daha sık kullanılır hale gelmiştir (Görsel 1.5). Mozaik, önceden çizilmiş bir alan üzerine sabitlenen farklı boyutlarda ve renklerde olan küçük küplerin bir araya getirilmesi ile kompozisyon oluşturmaktadır. Küpler, taş, cam, seramik, altın, gümüş gibi çeşitli hammaddelerden üretilebilmektedir.

Emeviler dönemi İslam sanatında sanat ve mimarinin gelişmeye başladığı dönem olarak bilinmektedir. Erken İslam sanatında kutsallaştırma gerekçesiyle insan sureti ve İslam hukukuna aykırı manzaraları tasvir etmek haram kılınmıştır. Mozaik tekniğiyle İslam sanatına dair en bilinen örnek Şam’daki Emevi Camii’nin dış duvarında bulunmuştur (Görsel 1.6). 8. Yüzyıl başlarında Velid bin Abdülmelik tarafından yaptırıldığı bilinen Emevi Camii mozaikleri en ünlü İslami mozaik örneklerinin başında gelmektedir. Bütününü mozaiklerin oluşturduğu resimlerde saraylar, ağaçlar, köprüler ve sütunlar gibi çeşitli manzara tasvirleri yer almaktadır ([http-8](http://8)).



Görsel 1.5. “İyi Çoban İsa”, Mozaik, 5. Yüzyıl, Galla Placidia Müzesi, Ravenna, İtalya (<http-9>)



Görsel 1.6. Emevi Camii’nden Mozaik Örnekleri, Şam, Suriye (<http-10>)

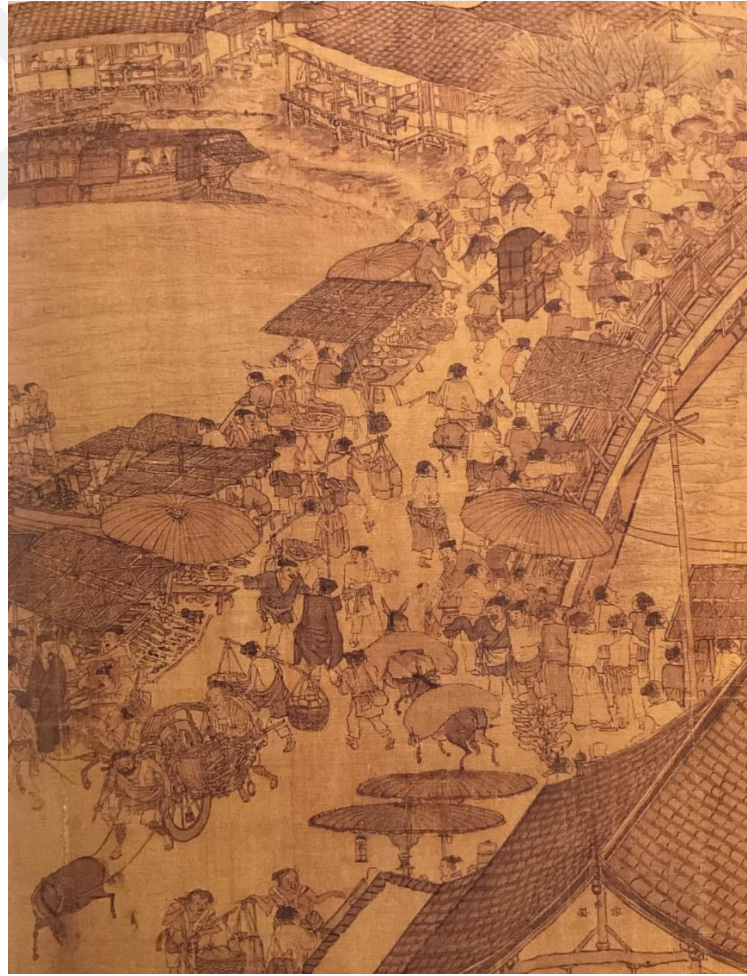
M.S. 7.-13. Yüzyıllara tekabül eden, coğrafi uzaklık ve kültürel iletişimsizlikten kaynaklı olarak başka doğrultuda gelişim gösteren Çin sanatı, perspektif ve boşluk kavramlarına farklı bakış açıları getirmiştir. Teknik olarak papirüs yaprakları kurutulup üzerine mürekkep ve fırça yardımı ile, siyah ve siyahın tonlarının hâkim olduğu çokça manzara resimleri yapılmıştır. Genellikle yapılan resimlerin köşelerinde yer alan imzalarda, sanatçının adı ve eserin yapılma tarihleri yer almaktadır. Bu yüzden yapılan eserler hakkında daha kesin bilgilere ulaşılabilmektedir. Uzak Doğu bilgeliğinin Budizm inancını benimsediği hayat tarzı, meditasyon, evren ve doğayla uyumlu bir denge kurma isteği, Çin resim sanatının üslubunu saptayan temel ilkeleri oluşturmaktadır (İpşiroğlu, 2017, s.37). Meditasyon ve arınma, Çin resim sanatının anahtar kelimeleri sayılabilecek kavramlar halindedir. Geleneksellik, öznel yaşantı ve kişisel iradenin üzerinde tutulmuştur. Kendi zamanlarına kadar gelen resim yapma kalıplarının dışına çıkmak yerine, yaptıkları resimlerde ustalaşmak onlar için daha önemli bir konumdur.

Çin resmi, doğası gereği tarihsellikten kopamamıştır. 7-9. yüzyıllarda Tang hanedanı döneminde Wang Wei (699-759) resimlerinde boşluk kavramı doğup etkin bir konum kazanmaya başlamıştır (Görsel 1.7). Bu resim anlayışı 10-15. Yüzyıllarda Sung ve Yuan'lar hanedanlığı döneminde doruk noktasına ulaşmıştır (Cheng, 2006, s.99). Resimde görülen boşluk kavramı, temel çizgilerden başlayarak kompozisyonun bütünlenme aşamasına kadar her düzeyde devreye girmektedir. Boşluk-doluluk ikilemi hem resimsel olarak hem de düşünsel olarak dengede tutulmaya çalışılmıştır. Bütün bu meselelerin dengede tutulması boşluk-doluluk, ışık-gölge, uzak-yakın gibi ikiliklerle oluşmaktadır.



Görsel 1.7. Wang Wei, *Uzak Doğu Manzarası*, 7.Yüzyıl, Mürekkep (<http-11>)

Yaklaşık olarak 11. Yüzyılda yapıldığı tahmin edilen Song Hanedanı'na ait bir elparşömeni, Çin sanatında efsanevi bir üne sahiptir. Asıl adı “Qingming shanghe tu” olan ve “Nehirde bahar festivali” olarak yorumlanan resim, yirmi beş santim yüksekliğinde ve beş metreyi aşan bir uzunlukta tasarlanmıştır (Görsel 1.8-1.9). Uzunluğu sayesinde en solda, kırsal kesimin sabahın erken saatlerini tasvir ederken, sağa gidildikçe şehir surlarının içerisinde kalabalık bir gece görünümüne kadar ince detaylı bir hikâye anlatım imkânı sunmaktadır. Resmin ortalarında, Bian Nehri üzerinde bulunan tahta köprü ve gündelik işlerle uğraşan figürlerin betimlemeleri bulunmaktadır. Nehir üzerinde kalan ve akıntıya ters şekilde gitmeye çalışan sandallar, dramatik bir kompozisyon oluşumuna katkı sağlamaktadır. Çizgisel perspektifin gelişimi, mekân farklılıklarıyla birlikte daha net ve belirgin olmaktadır (Whitfield, 2012, s.68-71).



Görsel 1.8. Kuzey Song Hanedanı, “Nehirde Bahar Festivali”, Detay, Elparşömeni, İpek Üzerine Mürekkep ve Boya (Whitfield, 2012, s.69)



Görsel 1.9. Kuzey Song Hanedanı, “Nehirde Bahar Festivali”, 25 x 525 cm, yak. 11. Yüzyıl, Elparşömeni, İpek Üzerine Mürekkep ve Boya (Whitfield, 2012, s.70-71)

“Gökyüzü altındaki bütün nesneler, kendilerini görünür-görünmez yapmaktadırlar. Görünür olan, onların dış yüzleridir; buna, nesnenin “Yang cephesi” denmektedir. Görünmez olan ise, onun iç imgesidir, ona da “Yin” denmektedir. “Yin ve Yang” kavramları, Tao felsefesinden gelmektedir (Cheng, 2006, s.119).” Resmedilen nesnenin altında yatan imgesel anlam, nesnenin ötesine geçip, kişisel deneyimlerle örtüşerek öznel anlamlar oluşturmaktadır. Doğu felsefesine göre Yin-Yang, karşıt kavramların birbiriyle olan her türlü ilişkisinden ortaya çıkmaktadır. Doğadaki canlı-cansız her şeyin karşıtlıklar ilişkisi içinde olduğunu savunmaktadır. Gece olabilmesi için gündüzün, sıcak olabilmesi için soğğun var olması gerekmektedir. Boşluk ve doluluk kavramı birbirine zıt iki kavram gibi görünmekle birlikte, aslında birbirlerinin tamamlayıcısı niteliğindedir. Resimde hava boşluğunu kullanarak dağ ve ağaçlar gibi imgeleri uzak-yakın ilişkisine dayandıran Uzakdoğu sanatı, perspektif konusunda da öncü sayılabilecek eserleri içerisinde barındırmaktadır (Görsel 1.10). “Ni Zan’a göre kayalar ve ağaçlar temel olarak kendini ifade etmenin göstergeleridir. Bir başka resmi hakkında, resmederken “sadece yüreğindeki istisnai canlılığı taslağını çizdiği, her şeyin bu olduğu” yorumunda bulunmuştur (Bell, 2009, s.139).”

Daha sonralarda resim sanatı, kavimleri birbirlerine bağlayan kervan yolları sayesinde çeşitlenerek, farklı yöntemlerle gelişimine devam etmiştir. Orta Çağ’ın sonlarına denk gelen ve Erken Rönesans olarak adlandırılan dönemde, resimsel bakış açısının topyekûn değişmeye başlamasıyla, uzam, perspektif, ışık, gölge vb. olgular daha da gelişim göstererek, doğayı olduğu gibi aktaran natüralist bir üslup hâkim olmaya başlamıştır (İpşiroğlu, 2017, s.66).



Görsel 1.10. Ni Zan, Rongxi Atölyesi, 1372 (Bell, 2019, s.139)

1.2. Batı Resminde Giotto ile Başlayan Manzara Resim Geleneği

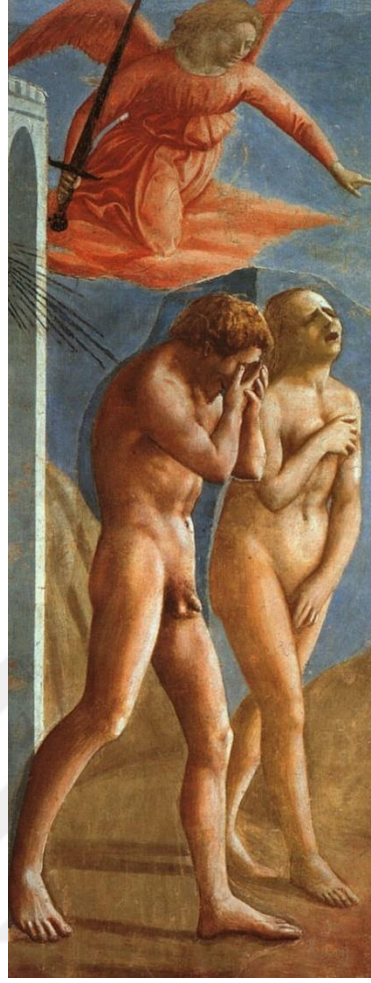
Natüralizm veya diğer adıyla doğalcılık, dünyanın en yalın halini sanata aktarma düşüncesiyle ortaya çıkmaktadır. Başlıca bir dönemin temsili adı olarak değil, resimde kullanılan bir düşünce biçimi olarak anlamlandırılması daha doğrudur. 14. Yüzyıla kadar perspektif ve uzam sorunu henüz tam olarak çözülemediği için resimler daha çok idealize edilmiştir. Boşluk ve uzam, aslında gözün gördüğü gibi değil, hayal gücü kullanımını da gerektiren yöntemlerle resmedilmiştir. Uzam kavramı ‘algılanan nesne ya da cisimlerin uzayda kapladığı yer’ anlamına gelmektedir. Söz konusu uzaklık, üslup olarak çizgi ya da gölge kullanımı ile oluşturulmaktadır. Wölfflin’e (1864-1945) göre önemli olan betimlenen uzamdaki derinliğin ölçüsü değil, derinliğin nasıl etkin kılınmış olduğudur (Wölfflin, 2015, s.89). Mekânın olduğu gibi doğal haliyle resimde kendine yer bulması, resmin bakış açısını tümüyle geliştirmektedir. Resmedilen mitolojik ya da dini figürler artık belirsiz boşluklarda değil, fiziksel bir düzlemin üzerinde, gerçeğe daha yakın mekânlarda resmedilmektedir.

Giotto Di Bondone (1267-1337), kendi zamanına kadar gelen kuralcı ve sistematik resim geleneğine karşı gelmesi ve doğa tasvirini resimde başka bir konumda ele alması ile bilinen ilk sanatçılardan biridir. Kuzey İtalya’daki Padova şehrinde bulunan Scrovegni Şapeli süslemelerinin, Batı sanatının en önemli ve büyük ölçekli yapıtlarından olduğu düşünülmektedir. Şapelin boyalı yüzeyi yaklaşık 900 metrekarelik bir alana yayılmaktadır. Genellikle peygamberler ve azizlerin portrelerini içeren, yüzden fazla resim bulunmaktadır. Eserlerin tümü, sanat tarihçileri ve araştırmacılar tarafından, Ortaçağ sonrası Batı sanatının temellerini oluşturan başyapıtlardan biri olarak görülmektedir (Basile, 2012, s.100). Tarihi yaklaşık olarak 1304-1306 olarak tahmin edilen ‘Ölü İsa’ya Ağıt’ isimli freskinde Giotto, Tevrat menkıbelerini, İsa’nın ve Meryem’in hayatlarını resmetmiştir (Görsel 1.11). Konu itibarıyla o dönemlerde sık rastlanan bir resim türüdür fakat doğayı olduğu gibi resmetmesi ve figürlerin mekânda uzamsal bir derinlik yaratması açısından değerli bulunmaktadır. Derinlik algısı, değişik yönlerde ve farklı açılarda resmedilen meleklerin oluşturduğu kompozisyon sayesinde soyut bir kavram olmaktan çıkmaktadır. Arka planda kalan ağaç ve dağ gibi peyzaj unsurları da perspektif düşüncesini destekler niteliktedir. Giotto’dan sonra sanatçılar doğa gözlemciliğini ve doğayı olduğu gibi resmetme düşüncesini resimlerinde daha sık kullanır hale gelmişlerdir.



Görsel 1.11. Giotto di Bondone, "Ölü İsa'ya Ağıt", yak. 1304. Fresk, 200 x 185 cm, Scrovegni Şapeli, Padova (<http-12>)

Batı resminde doğa resmi ve perspektif düşüncesinin, Giotto örneğiyle birlikte ilk adımlarını atmasının ardından Masaccio (1401-1428), kendi zamanına kadar gelen resimsel sorunları ele alıp genç yaşta hayatını kaybetmesine rağmen alanında büyük ilerlemeler kaydetmiştir. Floransa Santa Maria del Carmine'deki Brancacci Şapeli'nde resmettiği 'Âdem ve Havva'nın Cennetten Kovuluşu' isimli fresk, hem doğa unsurlarını hem de umutsuzluk, utanç, hüznün ve pişmanlık gibi insani duyguları da içinde barındırmaktadır (Görsel 1.12). "Gerçekçi yaklaşım ve duyguların ifadesi, Geç Gotik üslubun mekânsal ve zamansal soyutlamasının çözülüşünün bir göstergesidir. Göksel olgular insanileştirilerek o güne uyarlanmıştır (Öndin, 2016, s. 152)."



Görsel 1.12. Masaccio, “Cennet Bahçesi’nden Kovuluş”, 1425, Fresk, 208 x 88 cm, Santa Maria del Carmine, Brancacci Şapeli, Floransa (<http-13>)

Resimdeki perspektif unsurları çok ön planda olmasa da, mekân-figür ilişkisi kurulmasına yetecek kadar perspektif çizgisi ve ışık-gölge kullanımı görülmektedir. Ön planda Âdem ve Havva figürleri, doğa için uygulanan natüralist üslupta resmedilmiştir. David Hockney ve Martin Gayford, ‘Resmin Tarihi’ kitabında Masaccio’nun figürleri yansıtmak için ayna ya da mercek kullandığını öne sürmüşlerdir. Fresk yönteminin hafif ışık-gölge oluşturmamasından dolayı, Natüralizm etkisinin çok bariz görülmediğini düşünmüşlerdir (Hockney ve Gayford, 2017, s.130). Resimde figürler, Antik Yunan heykellerinde ve dönem resimlerinde görülen anatomik abartılarla değil, normal fiziğe sahip iki insan gibi gösterilmek istenmiştir. Duygular ve yüz mimikleri de resme dahil olduğunda, ressamın Âdem ve Havva’yı insanileştirme isteği olduğu ihtimali daha fazla öne çıkmaktadır.

15. Yüzyıla gelindiğinde, resim sanatında gökyüzü ve perspektif kendine daha fazla yer edinmektedir. Rönesans Dönemi'nin de getirmiş olduğu yeniliklerle birlikte doğa, birçok farklı yönden incelemeye alınmıştır. Gökyüzü, ağaçlar, deniz, kum, güneş gibi peyzaj unsurlarının resim sanatında kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır. Doğa artık herkesin gördüğü fakat farklı duygular hissettiği bir resim çeşidi haline gelmektedir.

“Becerikli yazarlar peyzajın doğuşunu yaklaşık 1415 yılına tarihlendirirler. Peyzaj (sözcüğü ve kavramı) bize Hollanda'dan gelmiş, İtalya'dan geçmiş ve perspektif yasalarının uzun süren gelişimiyle birlikte zihinlerimize bir daha çıkmamacasına yerleşmiştir. Dekoratif özelliğinden sıyrılıp sahnenin önünü işgal eden peyzaj, kendi için var olarak her türlü engeli aşacaktı (Cauquelin, 2016, s. 27).”

Cauquelin'e göre peyzaj resminin yaratılması “gördüğümüzü göstermek” kavramından doğmaktadır. Bu sayede resmin üretiminden yıllar sonra bile görüldüğünde, ressamın gördüğü görülebilmekte, hakkında çeşitli duygu ve düşünceler üretilebilmektedir.

“Bir sanat eserine tepki verdikten sonra onu orada bırakırken, vicdanımıza daha önce sahip olmadığımız bir şeyi yükleyerek ayırırız. Bu “bir şey”, temsil edilen olayın bizdeki hatırasından daha fazlasına tekabül eder; ayrıca, bu “şey”, sanatçının kullandığı ve düzenlediği biçimlerden, renklerden ve uzamlardan aklımızda kalanlardan fazlasıdır. Yanımıza alıp götürdüğümüz şey -en derin yüzeyde- sanatçının dünyaya bakışına ait bir hatıradır. Bize tanıdık gelen bir hadisenin temsili (burada söz konusu hadise basitçe bir ağaç veya kafa olabilir) sanatçının bakış açısını kendimizinkiyle ilişkilendirme fırsatı sunar. Kullandığı biçimler, dünyaya bakma tarzını ifade etmek için kullandığı araçlardır. Bunun doğru olduğunun kanıtını, bir eserle ilgili hatırladığımız şeyde bulabiliriz: Genellikle eserin konusunu ve biçimsel düzenlemesini unutur, yaşadığımız deneyimi hatırlarız (Berger, 2019, s.105).”

Dolayısıyla doğa, tüm insanların içinde bulunduğu ortak bir payda halindedir. Gökyüzü herkes için aynı gökyüzüdür. Resim geleneğine tarihsel olarak bakıldığında bir amaç uğruna yapıldığı görülmektedir. Durumu veya görünüşü resmedilmeye değer ve elverişli olan şeylere ya da manzaralara ‘pitoresk’ denmektedir. Fransızca’da ‘pittoresque’, ‘ressamca ve resmedilmeye değer’ anlamlarında kullanılmaktadır. İtalyanca’da ise ‘pittoreresco’ yani ‘ressam’ sözcüğünden türetilmiştir.

Wölfflin, ‘Sanat Tarihinin Temel Kavramları’ (2015) kitabında pitoresk kavramıyla ilgili şöyle örneklemelerde bulunmuştur: “Paçavralar içindeki dilenci, eskimiş şapkasıyla ve patlak ayakkabılarıyla pitoresk (resimsi) bir figür diye adlandırılır, dükkândan yeni

alınma çizmeler ve şapkalar ise pitoresk sayılmaz (Wölfflin, 2015, s.30).” Buradaki kavram örneğinden yola çıkarak neyin ‘resmetmeye değer’ olduğu, neyin olmadığı kanaatinin aslında hem sanatçının hem de izleyicinin kişisel çıkarımlarına dayanabileceği düşünülebilmektedir.

Leonardo da Vinci (1452-1519) yaptığı çalışmalarda, kompozisyonda ışık ve gölgenin rolleri, farklı boyama teknikleri, kendinden sonra gelecek ressamlar için ipuçları gibi çeşitli konulara değinmiştir. Kendi zamanında yapılmış olan ve yapılmaya devam edilen geleneksel manzara resimleri, onun için ‘doğayı taklit etmeye çalışmak’ anlamına geliyordu. Leonardo için ise doğayı taklit edebilmek için önce doğayı anlamak ve onun gizemini araştırmak gerekmektedir. Rönesans dönemi ile birlikte gelişen perspektif kuralları hakkında aldığı notlarda, perspektifin üç kolu olduğundan bahsetmektedir. İlki doğrusal perspektifi, yani gözle görülebilen ve saydam olmayan nesnelerin gözden uzaklaştıkça, hacimlerinin küçülmesini araştırmaktadır. İkincisi uzaklaştıkça nesnelerin renk değiştirmesiyle, üçüncü ise yine nesnenin uzaklaşmasıyla ana hatlarının belirsizleşmesine sebep olan hava perspektifi ile ilgilidir (da Vinci, 2019, s.92). Leonardo da Vinci’nin defterlerindeki eskizler sanatçının, doğayı ve manzarayı bilimsel çıkarımlarda bulunarak incelediğini kanıtlar niteliktedir (Görsel 1.13-1.14).



Görsel 1.13. *Leonardo da Vinci, Karakalem Eskiz Çalışması, 15.-16. Yüzyıl (Da Vinci, 2019, s.155)*



Görsel 1.14. *Leonardo da Vinci, Manzara ve Perspektif Konulu Eskiz Çalışması, 15.-16. Yüzyıl (Da Vinci, 2019, s.155)*

Resimlerinde, ışık-gölge (sfumato) tekniğine ve perspektif algısına oldukça dikkat eden Leonardo da Vinci, eskizlerinde ve eserleri hakkında aldığı notlarla da edindiği bilgileri kendinden sonraki sanatçı adaylarına aktarmayı ihmal etmemiştir. İlk dağ manzarasında her detayın net ve belirgin konturları (dış hatları) yoktur, çünkü da Vinci'ye göre ışığın geldiği yöndeki konturlar, gölgede kalan tarafına göre yarı saydam veya belirsizdir. Dağların üzerine düşen ışık, tepe noktalarda birikmiştir bunun da sebebi güneşe en yakın olan tepelikler olmalarıdır (Görsel 1.13). Karakalemle ya da kömür füzeli benzeri bir malzemeyle eskiz almış olmasına rağmen ışık için beyaz kalem kullanmıştır. Kâğıdın beyaz yerine orta tonda olması ışık-gölge resmetmek için en uygun ortamı sağlamaktadır. Diğer manzara eskizinde en uzak noktada, ufuk çizgisine yakın olan kısım gözden en uzak alandır. Bu sebepten dolayı dağlar ve yeryüzü yine belli belirsizdir. Bahsedilen “hava perspektifi” kavramı burada devreye girmektedir. 15. Yüzyılda uygulanan doğrusal perspektif gözü resmin içerisine çekerken Leonardo, hava perspektifi ile sağlanan derinlik algısının ilk örneklerini deneyimlemiştir. Resimde perspektifin kaçış çizgileri ise görüş noktasından en uzak olan yeryüzünde, birbirine paralel ve dik açılarda kesen düz çizgilerle belirtilmektedir (Görsel 1.14).

Leonardo'nun yanı sıra İtalyan resim sanatı, imge ve kompozisyon açısından gelenekselden ayrılmaya başlamış fakat tam anlamıyla değişime uğramamıştır. Dönemin önemli sanatçılarından biri olan Albrecht Dürer (1471-1528), matbaanın da getirmiş olduğu yeniliklerden olan baskı resimleri sayesinde adından söz ettirmesinin yanı sıra, farklı konular ve tekniklerle ele aldığı eserleriyle, Alman sanatının gidişatını büyük ölçüde etkilemiştir. "Arco Vadisi'nden Görünüm" gibi resimleriyle natüralist üslupta sulu boya ağırlıklı manzara resimleri üretmiştir (Görsel 1.15). Arco Vadisi'ni resmettiği çalışmasında doğayı klasik boya malzemeleriyle yeniden canlandırmıştır. Yeşilin tonları aşırı canlı ve parlak değil, olması gerektiği gibi doğal tonlardadır. Yakında görünen toprak görüntüsü resmin alt kısmında neredeyse en detay işlenmemiş bölümdür fakat çok katmanlı perspektif için doğrudan etki bırakmaktadır.



Görsel 1.15. Albrecht Dürer, "Arco Vadisi'nden Görünüm, yak. 1495, Kahverengi Mürekkepli Kalem, Suluboya, Guaj, siyah mürekkep, 22,3 x 22,2 cm, Louvre müzesi, Paris, Fransa (<http://14>)

16. Yüzyılın başlarında Albrecht Altdorfer (1480-1538) ve Wolf Hüber (1485-1553), ilk defa Kuzey Avrupa’da bağımsız bir resim alanı uzmanlığı olarak, pano ve kâğıt üzerine, figürlerin ön plana çıkmadığı manzara resimlerini yapmaya başlamışlardır (Bell, 2009, s.186). Doğayı topografik bir bağlılıkla ve şiirsel içtenlikle betimleyen özgün yöntemleri açısından önemli iki sanatçıdır. “Tuna Okulu” adını verdikleri gruplarında yaptıkları eserlerle, manzara resmi içerisinde ikinci derecede önem arz eden insan figürünü hareketli hale getirmişlerdir. Figüratif kompozisyonda “klasik biçimcilik” üslubunu kullanan Dürer’in aksine Altdorfer, yapmış olduğu resimlerde manzarayı yücelterek, doğanın gerçekliğini aşırıp daha fantastik bir anlatım sergilemiştir (Görsel 1.16). Resimde görülen doğa detayları, gerçek olamayacak kadar ‘epik’ bir anlatım biçimiyle aktarılmıştır. Savaş meydanının hissettirdiği kaos durumu, doğa için de geçerlidir. Hem oldukça detaylı ele alınmış bir savaş sahnesi hem de dramatik ve etkileyici bir manzara resmi.



Görsel 1.16. Albrecht Altdorfer, “Issus’ta İskender Savaşı”, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 158 x 120 cm, 1529, Alte Pinakothek, Münih, Almanya (<http://www.alte-pinakothek.de/en/works/issus>)

Hollandalı bağımsız bir ressam olan Hieronymous Bosch (1450-1516), çağdaşlarında görülmemiş ve alışılmadık bir dünya betimlemeleriyle karşımıza çıkmaktadır. Kuzey’de sanatçılar Ortaçağ geleneklerine olan bağlılıklarını sürdürmeye devam ederken Bosch, bazı resimlerinde figürleri ‘absürt ve gülünç’ sayılabilecek karakterlerde resmetmiştir. Cennet ve cehennem betimlemeleri ve “yedi ölümcül günah” gibi Hristiyan inancına dair kavramları kendi bakış açısıyla yorumlayarak, dini inanış anlatılarına ve kilise resimleri sorunsalına göndermelerde bulunmaktadır. Altdorfer’in resmindeki karmaşa ve kaos, savaş atmosferi ile birlikte düşünüldüğünde anlam kazanırken, Bosch resimlerinde her detayın kendine özgü bir anlamı bulunmaktadır. Yapmış olduğu resimlerde Ortaçağ’ın geleneklerine bağlı kalırken, Yeniçağ’ın gerçekçi form dilini de bir ifade biçimi olarak kullanmaktadır. Bu ifade biçimi, kendinden beş yüz yıl sonra gelecek Sürrealist akımı sanatçıları için “bilinçaltının geriye teperek ortaya dökülmesi” olarak yorumlanmaktadır. Manzara kavramı Bosch için atmosfer ve hissettirdikleri duygular bağlamında anlam kazanmaktadır (İpşiroğlu, 2017, s.107).

“Son Yargı” resmi üç parça ahşap panel üzerine yapılmıştır (Görsel 1.17). Sol parçası mavi tonlarda ve daha sakin resmedilirken, sağ parçası tamamen zıttı sayılabilecek nitelikte kırmızı tonlarda ve alevler içerisinde resmedilmiştir. Orta panelin üst merkezinde gökyüzünde İsa figürü, sağında ve solunda da havarileri bulunmaktadır. Alt kısımlarda bulunan ve yaşayan insanları temsil eden figürler, son yargı gününün endişesiyle bir karmaşa içerisinde ifade edilmiştir. Manzaranın vermiş olduğu atmosfer, paneller arasında soldan sağa doğru ‘iyiden kötüye’ duygu aktarımını destekler nitelikte kullanılmıştır. Hollanda için Bosch, her anlamda yenilikçi bir ressam olarak görülmüştür. Hollanda’nın 15. Yüzyıl boyunca Avrupa’nın en saygı gören sanat merkezi olması nedeniyle, resimsel uzmanlık alanları İspanya, Portekiz ve İtalya gibi ülkeler tarafından örnek alınmıştır.



Görsel 1.17. Hieronymus Bosch, “Son Yargı”, 99,5 x 60,3 cm (orta panel), 99,5 x 29 cm (sağ ve sol panel), Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, yak. 1504, Groeninge Müzesi, Brugge, Belçika (<http-16>)

Bosch’da ve Altdorfer’da işlenmiş olan atmosferin ve onun işlenme yönteminin izleyicide uyandırdığı duygulara, Giorgione’nin (1477-1510) “Fırtına” resmi de örnek olarak verilebilir (Görsel 1.18). Resmin merkezine bakıldığında, solda ayakta duran asker figürü ve sağ tarafta bebeğini emziren bir anne figürü bulunmaktadır. Mekân-figür ilişkisi akıllarda soru işareti bırakırken, arka planda görülen gökyüzünde de fırtına bulutları görülmektedir. Burada bulutlar ve peyzaj unsurları, resmin durağanlığıyla zıtlık oluşturmaktadır. Atmosfer ve figürler arasındaki ilişkinin belirsizliği, izleyicinin bilinçaltına bırakılmıştır. Giorgione’nin niyetinin doğal olarak ‘çelişkili bir imge yaratmak’ olduğu düşünülmektedir. Kendinden sonra gelen önemli takipçilerinden Tiziano (1488-1576), bu tarzı ‘poesia’ yani ‘şiirsel’ anlatım olarak nitelendirmiştir (Bell, 2009, s.188-189).



Görsel 1.18. *Giorgione, "Furtina", 82 x 73 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, yak. 1510, Gallerie dell'Accademia, Venedik, İtalya (<http-17>)*

Asıl adı, "Domenikos Theotokopoulos" olan El Greco (1541-1614), kişiliği ve yapmış olduğu eserleri açısından bakıldığında, sanat tarihinin en ayrı ve sıra dışı isimlerinden biridir. El Greco'nun yaşamını geçirdiği ve özel atmosfere sahip olan coğrafya, çağdaşlarına tam olarak benzetilemeyen sanatsal üslubu ve toplumsal inanç temellerini ele alış biçimi gibi özellikleri, onun ayrı bir konumda tutulmasının nedenleri olarak düşünülmektedir (Barres, 1997, s. 29-33). Yunanistan'da doğmuş olan El Greco, 55 yaşındayken İspanya'nın Toledo şehrine gelmesiyle, kralın ve kilisenin siparişlerini yerine getirerek sanat çalışmalarını sürdürmüştür. Eserleri çoğunlukla Eski Ahit, İncil ve

Tevrat gibi kutsal kitaplardaki hikayeleri konu almaktadır. Figüratif resimleri, dönemin gerçekçi ya da idealist resim anlayışından farklı olarak, ince uzun tarzda kullanılmıştır. Bu kullanım şeklinin El Greco eserlerine mistik bir hava kattığı düşünülmektedir. Toledo şehrinin, birçok resminde arka fon olarak görülmesinin yanı sıra, sadece manzara görünümünü resmettiği çalışmaları da bulunmaktadır. “Toledo’ dan Görünüm” adlı resmi, Batı sanatındaki en eski sayılabilecek bağımsız ve salt manzara resimlerinden biridir (Görsel 1.19). Resimde Toledo şehri, topografik olarak gerçekçi bir üslupta ele alınmıştır fakat gökyüzü ve doğa nesnelerinde kullanılan renklerin dramatik etkisi, söz konusu resmin “şehrin manevi portesi” olarak nitelendirilmesini sağlamıştır.



Görsel 1.19. *El Greco, “Toledo’ dan Görünüm”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 121 x 109 cm, 1597-99, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD ([http-18](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/159799))*

Rönesans sanatında figür en önemli konumdadır, doğa ise figürün çevresi olarak resmedilmiştir. İtalya’da Rönesans ile başlayan doğaya açılma geleneği, kuzeyde Flaman sanatıyla birlikte daha fazla gelişim göstermiştir. Maniyerizm (üslupçuluk) dönemi, Rönesans’ın yetkinliğinin kaybolmaya başlamasının ardından kendini göstermeye başlamıştır. Sonrasında gelecek özgün sanat tarzlarının oluşumuna etki etmesi sebebiyle önemli bir dönemdir. Bu dönemde geleneksel ve ideal olanı resmetmek yerine, daha çok sanatsal niteliği olan üsluplar araştırılmaktadır. Flaman sanatı, Maniyerizm dönemiyle birlikte doğa ve manzarayı figürle eşit değerde, hatta bazı resimlerde daha ön planda tutmasıyla, açık hava resimlerine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Hollanda resimlerinde doğanın şiirselliği ve güzelliğine dair yapılan manzara resimlerini daha iyi gözlemleyebilmek için, Pieter Brueghel (1525-1569), Jacob van Ruisdael (1628-1682) ve Jan van Goyen (1596-1656) gibi isimler örnek olarak verilebilmektedir.

Pieter Brueghel’in açık hava ve manzara resimlerine olan yaklaşımı, doğal bir şiirsellik oluşturmaktadır. Hayal gücünün ürünü olan “Babil Kulesi” gibi ikonografik hikâyeleri tasvir ettiği resimlerde bile doğa, olması gerektiği gibi yalın ve doğal halinde resmedilmiştir (Görsel 1.20). Babil Kulesi, Eski Ahit’te, Kur’an’da ve Tevrat’ta bahsedildiği üzere, Tanrı’ya ulaşmak için inşa edildiği düşünülen kuledir. Eski Ahit’te ‘babel’ şeklinde yazılmakta ve ‘kargaşa, kaos’ anlamlarına gelmektedir ([http-19](http://19)). Dünya üzerinde Babil Kulesi’ne en benzer yapı, İtalya’nın başkenti Roma’da bulunan Kolezyum arenasıdır. Brueghel’in, resmi üretirken, Rönesans ile birlikte daha çok ilgi odağı haline gelen Antik Dönem kalıntılarından ilham aldığı düşünülmektedir. Sümerler döneminde bulunan ve ‘Babil’in Asma Bahçeleri’ olarak bilinen ‘zigurat¹’ yapıtlarına, fiziksel olarak olmasa da düşünce yapısı olarak benzerlik göstermektedir. Resimde dini otoritelerin sorgulanmaya başladığı, kral-halk, soylu-köylü gibi zıtlıkların sorunlar yarattığı gibi düşünceler, bazı sembolik imgelerle tasvir edilmiştir. ‘Kargaşa ve kaos’ simgesi olarak düşünülebilecek Babil kulesine dair üretilen çalışmada, gökyüzünün rahatlatıcı mavi tonları hâkimdir. Resim yüzeyinin neredeyse her yerinde detay taşıması, resmi hem plastik hem kavramsal olarak ‘dolu bir resim’ haline getirmektedir. Bu doluluk, manzaranın oluşturduğu boşluk ile dengede tutulmakta, resmin daha rahat okunabilmesi için algısal bir alan yaratmaktadır.

¹ Ziguratlar, Mezopotamya’da bulunan tapınak kuleleridir. 3-7 katlı tasarlanan kuleler, dikdörtgen yapıdadır ve üst katlara çıkıldıkça alanı küçülerek yükselmektedir ([http-20](http://20)).



Görsel 1.20. Pieter Brueghel, “Babil Kulesi”, 114 x 155 cm, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 1563, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya ([http-21](http://21))

Doğanın kutsallığı ve sessizliği konuları, Brueghel’in birçok resminde hissedilmektedir. Manzara ve doğa resimlerine bir başka örnek olarak, yılın belirli dönemlerini ele aldığı serisinden olan “Hasat Zamanı” gösterilebilmektedir (Görsel 1.21). Resimde gözün görebileceği en uzak mesafenin görülebilmesi için açık kompozisyon kullanılmıştır. Sağ altta yemek yiyen ve ağaç altında dinlenen işçilerin yakın planda olmasına rağmen, bakış açısı yukarıdan tutulduğu için açık hava ve manzaranın da resmin önemli bir parçası olmasını sağlamaktadır. Tarlanın üstten görünümü, çalışmakta olan işçilerin de resmin içinde yer almasına olanak tanımıştır. Salt “manzara resmi” sayılabilecek türde bir resim olmamakla birlikte figür odaklı bir resim de değildir. Tanrı’nın yarattığı her şey Brueghel’e göre eşit güzelliكتedir ve aynı değerde ele alınmıştır.



Görsel 1.21. Pieter Bruegel, “Hasat Zamanı”, 119 x 162 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 1565, New York Metropolitan Müzesi, New York, ABD ([http-22](http://22))

Hollanda’da yapılan ilk açık hava resimleri herhangi bir toplumsal gereksinimi doğrudan karşılamayı amaçlamamıştır. Manzara resmi, portre resmi, kilise resimleri ya da dini ve mitolojik hikayelerin tasvir edildiği resimlerden oldukça bağımsız bir resim türüdür. Manzara ressamlığına olan bakış açısı değişimi, “Hollanda’nın Altın Çağı” olarak bilinen dönemin de doğmasına olanak tanımıştır. Bu tabir yaklaşık olarak 1585-1702 yılları arasını kapsamaktadır. Bu dönemde Hollanda, bilim, sanat ve ticaret dallarında dünyanın önde sayılan ülkelerinden biri haline gelmiştir. Daha sonralarda Barok sanata dahil olacak resim çeşitliliği, Natüralizm ve Rönesans sonrası Maniyerizm gibi üsluplarla birlikte gelişerek artmaya devam etmekteydi ([http-23](http://23)). Genel olarak natürmort², manzara resimleri ve Brueghel’in de icra ettiği “tür resimleri” (janr) tarzında eserler üretilen dönemde, günlük yaşam sahneleri daha sık kullanılmaya başlamıştır.

² Natürmort kavramı, Fransızca “nature morte” yani “ölü doğa” kelimelerinden türetilip Türkçeleştirilmiştir. Cansız varlıklar ya da nesnelerin resmedildiği resim türüdür.

Jan van Goyen'in resimlerinde gökyüzü unsuru, çağdaşlarının yapmış olduğu manzara resimlerinden daha ön planda tutulmuştur (Görsel 1.22). Yeryüzü ve figürler resmin genelinde dörtte bir oranda yer almaktadır. Renk dengesi olarak ise çarpıcı tonlar yerine yarım ton griler, hardal sarısı ve kahverengi gibi toprak tonları tercih edilmiştir. Gökyüzünün tamamı neredeyse bulutlarla kaplı olmasına rağmen ince işlenen ışık-gölge detayları, derinliğin ve yüceliğin oluşumuna oldukça katkı sağlamıştır. Gündelik yaşamdan alınmış bir imaj olarak nitelendirilebilmesi dolayısıyla Jan van Goyen resimleri, açık hava ve manzara resimlerinde manzaranın şiirselliğinin daha ön planda tutulmasına dair verilebilecek en değerli örneklerdendir.

Hollanda Altın Çağı'nın manzara ressamlarından olan Ruysdael ailesinde aynı zamanlarda manzara resimleri üretmiş üç ressam bulunmaktadır. Jacob van Ruysdael'in babası Isaack van Ruysdael'in (1599-1677), oğluna kıyasla daha az sayıda eseri olduğu bilinmektedir (Görsel 1.23). Amcası Salomon van Ruysdael ise (1602-1670), ailenin bilinen diğer manzara ressamıdır (Görsel 1.24). Üç sanatçı da gezilerinden tecrübe ettikleri manzara resimleri üretmişlerdir. Genç Ruysdael'in resminde gökyüzü unsuru, neredeyse van Goyen ile aynı değerde önem taşımaktadır. Haarlem manzarasını resmettiği çalışmasında, gözün görebileceği en uzak mesafede bulunan kilise, hava perspektifine uygun biçimde yarı belirgin şekilde resmedilmiştir (Görsel 1.25). Üçte ikisi gökyüzü boşluğuna ayrılmıştır ve neredeyse tamamı bulutlarla kaplıdır. Kullanmış olduğu mavi renk, sıcak bir tona sahiptir. Yeryüzünde griler ve yarım tonlar yerine sıcak sarı ve toprak tonları kullanılmış, bulutların oluşturduğu ışık-gölge farklılıklarına dikkat edilmiştir. Her detay, gerçek hayatta olduğu gibi kullanılmıştır. "İnsan, gözleriyle ufku tararken ve göğü yoklarken, görsel dünyasında bu gerilim üzerine düşünmüş olsa gerektir. Bir kez bu düşünceler başladıktan sonra, görünüş ile gerçeklik arasındaki fark bir düşünce konusu haline gelmiş olmalıdır (Gombrich, 2015, s. 166)."



Görsel 1.22. Jan van Goyen, “Balıkçılarla Birlikte Deniz Manzarası”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 36,1 x 32,2 cm, yak. 1640, Szépművészeti Müzesi, Budapeşte, Macaristan (<http-24>)



Görsel 1.23. *Isaack van Ruysdael, "Tahta Çit", Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 56 x 80 cm, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Viyana, Avusturya (<http-25>)*



Görsel 1.24. *Salomon van Ruysdael, "Balıkçılarla Birlikte Nehir", Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 46 x 64 cm, 1660, Ulusal Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya (<http-26>)*



Görsel 1.25. *Jacob Isackszon van Ruisdael, “Haarlem Manzarası”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 62 x 55 cm, yak. 1665, Kunstauss, Zürich, İsviçre (<http-27>)*

Yaklaşık olarak 1700 yıllarına kadar devam eden Hollanda'nın Altın Çağı, Barok dönem ile aynı zamanlarda gelişimine devam etmiştir. Hollanda'da ortaya çıkan sanat yaklaşımları, Avrupa'nın geri kalanından, bazı yönlerden farklı olmasından dolayı ayrı bir dönem gibi görülmüştür. Daha yalın zevklere ve inançlara sahip olmaları, resimlerinde orijinal yaklaşımların oluşmasına sebebiyet vermiştir. Işık-gölge vurgulamaları, detaylara verilen önem ve dramatik kompozisyonlar sebebiyle genellikle Barok dönem ile paralel tutulmuşlardır.

1.3. Barok ve Aydınlanma Çağında Manzaraya Bakış

Barok dönemi 16. yüzyılda Avrupa’da, Rönesans ve Maniyerizm’den sonra ortaya çıkan sanatsal bir anlatım biçimidir. Portekizce ‘düzensiz inci’ anlamına gelen ‘barroco’ kelimesinden türetildiği düşünülmektedir. ‘Barok’ ismi sonraki dönemlerde yaşamış sanat eleştirmenleri tarafından konulmuştur. “Başlangıçta, Yüksek Rönesans’ın ahengi ve tutarlılığıyla doğrudan kontrast oluşturan sanatsal aşırılıklar ve gereğinden fazla ayrıntıların bir eleştirisi olarak ortaya çıkmıştır (Hodge, 2013, s. 41).” Bu dönemde sadece resim sanatı değil, heykel, edebiyat, müzik, tiyatro gibi çeşitli sanat dalları da değişime tanık olmuştur.

Barok dönemi resim sanatçıları doğada, o zamana kadar görmedikleri değerleri bulmaya başlamışlardır. Hollanda resimlerindeki açık hava ve gökyüzünün kullanım şekli ile doğrudan benzerlik gösteren birçok manzara resmi bulunmaktadır. Bu dönemde üretilen figüratif resimler ve gündelik yaşamdan tasvirlerin yanı sıra manzara resimleri, bağımsız bir sanat türü olarak öznel ifadelerle kendine önemli bir yer edinmiştir. Resimsel üslup olarak aynı gerçekçiliğe devam edilmekte fakat şiirsel duyguların harekete geçirilmesi ve yoğun ışık efektlerin kullanımı ile özgün bir sanat dili oluşturulmaktadır. Doğanın sınırsızlığını ve derinliğini mümkün olduğunca vurgulayabilmek için çok sayıda manzara resmi üretilmiştir. Manzara türlerine örnek olarak açık deniz, büyük ovalar ve tarlalar, açık hava ve gökyüzünün hâkim olduğu resimler başlıca ele alınmış konulardandır. Bu dönemde Paul Rubens (1577-1640), Rembrandt van Rijn (1606-1669), Meindert Hobbema (1638-1709), Ruysdael, van Goyen ve birçok sayıda sanatçı, üretmiş oldukları manzara resimleriyle adından söz ettirmeyi başarmışlardır. Dönemin resimsel reformları hakkında düşüncelerini John Berger, “Görme Biçimleri” kitabında şöyle aktarmaktadır:

“On yedinci yüzyıldan başlayarak görüşte, buna bağlı olarak da yöntemde olağanüstü yenilikler yaratanlar Ruysdael, Rembrandt (o daha sonraki yapıtlarında ışığı kullanımını Açık hava çalışmalarından edinmiştir), Constable (taslaklarında), Turner ve bu evrenin sonunda Monet ve İzlenimciler olmuştur. Bundan başka maddesel bakımdan yoğun, dokunulabilir olan resim bu ressamın yeni buluşlarıyla yavaş yavaş yoğunluğu olmayan, dokunulamaz resme doğru kaymıştır (Berger, 2019, s.105).”

Resim sanatı Hollanda’da günlük yaşamı da konu edinebilmesi sebebiyle, kültürel bir birliktelik oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Resimlerin okunabilmesi için belirli bir eğitim ya da kültürel gereksinime ihtiyaç duyulmaması, resmi izleyenlerde ortak duygu

ve düşünceler uyandırmaktadır. Hollanda'nın Altın Çağı sanatçılarından Rembrandt, ışık-gölge kullanımıyla resimlerinde kendine özgün bir ifade biçimi yaratmıştır. Birkaç figürden oluşan 'grup portreleri' türünü, yenilikçi bakış açısı sayesinde portre ressamlığına kazandıran öncülerden sayılmaktadır (İpşiroğlu, 2017, s.138). Bu dönemde çok fazla sayıda portre üreten Rembrandt, yapmış olduğu manzara etütlerine de kendi ışık-gölge üslubunu yansıtarak, doğayı farklı bir noktadan ele almıştır.

1640 yılı civarında Rembrandt, portre resimlerinin yanı sıra zaman zaman yerel coğrafyasını resmettiği manzara resimleri de çalışmıştır. Öncelerinde resmettiği manzaralar, resmin ana konusu niteliğinde kullanılmamıştır. 17. Yüzyıldan önce tuvalin merkezinde bulunan ana konunun etkisini güçlendirmek için, manzaranın dekor olarak kullanıldığı örnekler bulunmaktadır. Dinsel konuları, mitoloji ya da kahramanlık öykülerini konu edinen resim türlerinde doğa, sahne düzenlemesinde temsili bir konumdadır. Resmin konusu ile bu konunun arka planında yer alan doğa arasındaki ilişki, ergon-parergon kavramlarıyla açıklanmaktadır. Ergon, resmin ana konusuna gönderme yaparken, parergon işlenen konunun aksesuarı, eklentisi gibi anlamlar taşımaktadır. Bu anlamda resmedilen manzara bir parergon oluşturmaktadır. Manzara, ana konunun yanında duran ve onun etkisini güçlendiren bir unsur olarak tanımlanarak bir ikilik oluşturmaktadır (http-28). Buna göre doğa resimlerinde ana konu, yani ergon doğanın kendisi olduğunda, parergon da doğanın çarpıcı yönlerini ortaya çıkarmakta kullanılan birtakım semboller olduğu söylenebilmektedir.

Rembrandt'ın manzara resimleri doğanın değişken yapısını, yani onun hem güzel hem de endişe verici olduğunu gösterebilmektedir. Amsterdam'da yer alan Amstel Nehri'ni resmettiği çalışması, koyu renklerin yoğunlukla kullanıldığı manzara resimlerinden biridir (Görsel 1.26). Resmin sol yarısı, sağ tarafa oranla daha açık tonlarda resmedilmiştir. Açık havada olmalarına rağmen nehir ve üzerinde bulunan kayıkçılar gölgede kalmışlardır. Resmin tamamına hâkim olan koyu renkli bulutlar, her şeyin ışıkla olan bağlantısını azaltarak ya da keserek, doğanın endişe veren, gerilimli tarafını yansıtmaktadır. Bir diğer resminin de, güneşin tepede olmaması ve gökyüzünün kıızıla çalması sebebiyle ya akşamüstü saatlerinde ya da günün ilk ışıklarında resmedildiği düşünülebilir (Görsel 1.27). Resmedilen zaman konusundaki algısal ikilem gibi, koyu renkli gölgede kalan binaların yarattığı bilinmezlik durumu, 'manzara resmi' denildiğinde genellikle beklenen netlik, ferahlık ve sonsuzluk kavramlarının tersi bir düşünce biçimi oluşturmaktadır.



Görsel 1.26. Rembrandt, “Taş Köprülü Manzara”, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 30 x 43 cm, 1638, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda (<http-29>)



Görsel 1.27. Rembrandt, “Binalarla Manzara”, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 45 x 70 cm, 1642-46, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (<http-30>)

Flaman ressam Peter Paul Rubens, erken döneminde mitolojik ve tarihi konularda kompozisyonlar ve portreler üretmiş, manzara resimleri üzerine de çeşitli çalışmalar yapmıştır. İtalyan sanatçılardan etkilenmesi ve renk-ışık kullanımı ile kendi dilini yeniden oluşturması açısından, Barok üslubunun önemli temsilcilerindendir. Flaman bir avukatın oğlu olan Rubens, Mantua Dükü'nün destekleriyle İtalya'yı gezip, beğendiği tarzları kopyalama imkânı yakalamıştır. Paris, Londra ve Madrid sarayları için oldukça büyük boyutlarda tuvallere olay dizileri resmetmiştir. İtalya'da görmüş olduğu Mantegna'nın klasik üslubunu, da Vinci'nin enerji akışlarını ve Tiziano'nun renk kullanım yöntemini, kendi resimlerinde yeniden düzenlemiştir (Bell, 2009, s. 231). “Gökkuşağı ile Manzara” resminde, İtalyan pastoral³ edebiyatının ruhunu doğrudan kompozisyona yansıtmıştır (Görsel 1.28). Figürlerin giyim tarzında, arka plandaki binaların mimari yapılarında ve dağ manzarasında belirgin şekilde görülmektedir. Gökkuşağı kullanım şekli ve rengi dolayısıyla, resimde ‘ışıktan oluşan bir hare’ görevindedir. Resimlerde dini karakterlerin kafasının arkasında kullanılan hare ile bağdaştırıldığında, ‘doğanın kutsallığı’ düşüncesini öne çıkarmaktadır.



Görsel 1.28. Paul Rubens, “Gökkuşağı ile Manzara”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 86 x 130 cm, 1632-35, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya (<http-31>)

³ Pastoral; ‘köy veya çiftlik hayatına dair’ anlamına gelen sözcüktür. Latince’de ‘pastor’ (çoban) sözcüğünden türemiştir (<http-32>).

Nicolas Poussin (1594-1665), yapmış olduğu çalışmaları 17. Yüzyıl Barok üslubuna karşı bir alternatif olarak görölmektedir. Klasik Roma sanatını yeniden gündeme getiren Fransız sanatçı, ağırlıklı olarak sadelik, mantık ve düzen kavramlarını ön plana çıkarmaktadır. Fransız sanatının dekoratifleşen popüler eğiliminden uzak durarak, Rönesans ve Klasik Antik Dönem sanatına benzer kompozisyonda resimler üretmiştir. Erken dönem resimlerinde peyzajın arka plan olarak kullanımı ile figür odaklı temalar işleyen Poussin, sonraki dönemlerinde manzaraya daha fazla odaklanmıştır. “Arcadia’nın Çobanları” isimli resmi, erken dönem işlerine örnek olarak gösterilebilir (Görsel 1.29). Üç erkek çoban ve kadın figürünün bulunduğu resim, Klasik, Rönesans ve Barok dönem şiirlerinde, verimli doğanın ortasındaki bir rüyayı ve masum hazzı temsil eden Arcadia mekanını konu almaktadır. Kırsal cennetin simgelerinden biri olarak kullanılan Arcadia, Yunanistan’da bir bölgedir. Mutlu hayatın, huzur ve barışın sembolü olarak birçok esere konu olmuştur. Çobanların işaret ettiğı taşın üzerinde Latince “Et in Arcadia ego” kelimeleri bulunmaktadır, aynı zamanda resmin orijinal dilindeki adıdır. Türkçe’ye çevrildiğinde “Ben de Arcadia’daydım” anlamına gelmektedir. Dönem sanatçıları arasında yaygın olarak kullanılan pastoral manzarada yer alan çobanlar, yazıtı işaret etmektedir. Yazının içinde yer alan ‘ego’ kelimesinin ise insanı hedef alması, resmin bütün güzel şeylerin biteceğini bildiren, melankolik bir mesaj içerdiğini düşündürmektedir (De Rynck, 2016, s.278).

“Arcadia’nın Çobanları” resminde peyzaj unsurunun kullanımı, sonraki dönemlerinde yapmış olduğu “Diyojen ile Manzara” resmine kıyasla, daha arka plan amaçlı kullanılmıştır (Görsel 1.30). Resimde ünlü filozof Diyojen’in, elleriyle su içen birini gördüğünde, fani dünyada sahip olduğu tabağın bile fazladan olduğunu düşünmesi ile ondan kurtulmasının hikayesi konu alınmıştır. Diyojen’in felsefesine göre uygarlaşmanın getirdiğı kurallar ve araçlar, doğaya ters düşmektedir. Yaşamın doğa ile birlikte ve daha sade olması gerektiğine inanmaktadır (http-33). Resimde bu düşüncenin yansımaları, peyzaja olabildiğince geniş yer verilmesi ile görölmektedir. ‘Doğaya dönüş’ teması, sonralarda sanat tarihine konu olacak olan Romantizm ve Empresyonizm gibi üsluplarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Tuvalde hikâyeyi izleyiciye anlatan kısım, tuvalin geneline bakıldığında sağ alt köşede, neredeyse dörtte biri oranında yer almıştır. Geri kalan manzara detayları ise natüralist üsluba yakın biçimde, sarı-yeşil tonlarla olabildiğince doğal ve olması gerektiğı gibi işlenmiştir.



Görsel 1.29. *Nicolas Poussin, "Arcadia'nın Çobanları", Tuval Üzeri Yağlı Boya, 87 x 120 cm, 1637, Louvre Müzesi, Paris, Fransa ([http-34](http://34))*



Görsel 1.30. *Nicolas Poussin, "Diyojen ile Manzara", Tuval Üzeri Yağlı Boya, 160 x 221 cm, 1647, Louvre Müzesi, Paris, Fransa ([http-35](http://35))*

18. Yüzyıla gelindiğinde, bilim, teknoloji ve sanat alanlarındaki köklü gelişmelerle ve geleneksel toplum yapılarının sorgulanmaya başlanması ile ‘Aydınlanma Çağı’ denilen dönem başlamıştır. Akıl ve mantık çerçevesinde batıl inançlardan ve din baskısından kurtulmak, dönemin ana düşüncesi olarak söylenebilmektedir. Akıl aracılığıyla doğru olana ulaşabilme düşüncesi, felsefi sorgulamalara ve karşıt düşüncelerin oluşumuna doğrudan etki etmiştir. Descartes, Francis Bacon, Galileo, Kant ve Spinoza gibi alanında ismini duyurabilmiş birçok filozof ve mucit, bu dönemde yaşamış ve dönemin şekillenmesinde etken rol oynamıştır. Matbaa alanında elde edilen gelişmeler ve yazılı kitaplara daha çok insanın erişebilmesi, entelektüel bir sosyal çevre oluşumunu sağlamıştır. Sosyal ve politik reformlar sayesinde insanlar gelecek için umutlu olmasını sağlamış ve bu pozitif duygular sanatsal verim üzerinde de etkili olmuştur (Hodge, 2013, s. 48).

Barok dönemin ışık ve gölgeyle sağladığı duygusal bakış açısını, estetik ve güzellik yönünden tekrar inceleyerek ortaya çıkan bir stil olarak Rokoko, aslında bir mekân içi tasarım ve süsleme üslubu olarak tanımlanmaktadır. Yapılan resimler ve sanat eserleri, soylu halkın Rokoko stilineki iç mekanlarına dekorasyon görevi görmektedir. Estetik ve güzellik kavramları irdelenmeye ve talep görmeye başlamıştır. “Bu dönemde mutluluğa gölge düşürecek her şeyden kaçınılıyor, hastalık, ihtiyarlık ve ölüm gibi kaçılmayacak gerçekler bile unutulmaya çalışılıyordu (İpşiroğlu, 2017, s. 153).” Bu nedenle dönemde, daha çok öznelliğe önem veren sanat eseri üslubunun başlıca konuları; aşk, güzellik, incelik ve seçkin zevk gibi değerler olmuştur. İç mekânın şıklığına ve zarafetine estetik olarak destek olması için, gösterişli resimler sipariş verilmektedir.

Thomas Gainsborough (1727-1788), erken dönemlerinde salt peyzaj konulu birçok resim üretmiştir. Sonrasında İngiliz Kraliyet ailesinin ve aristokratların veya toprak sahiplerinin portre siparişlerini yapıp, dönemin gereğini yerine getirerek üretimlerine devam etmiştir. “Gainsborough’nun yaşam öyküsünü yazanlar son zamanlarda portre ressamlığının onun doğa resmi yapmasına zaman bırakmadığını söylemişlerdir (Berger, 2019, s. 106).” Manzaraya olan sevdası ve resmetme isteği, yapmış olduğu sipariş portre resimlerinde bile kendini göstermektedir. “Bay ve Bayan Andrews” isimli resmin sol yarısında, Rokoko stiline yapılmış bankın üstünde oturan bir kadın figür, yanında ayakta duran, kolunun altında güç gösterisi olarak tüfek tutan ve bir eli cebinde olmak suretiyle rahat bir duruş sergileyen erkek figür bulunmaktadır (Görsel 1.31). Resmin incelemelerinde, çoğunlukla çiftin toprak ağası oldukları düşünülmektedir. Zarif duruş

biçimleri, şık görünümlü kıyafetleri ve yüz ifadeleri, sağ tarafta bulunan tarlanın sahibi olduklarını düşündürmektedir. Manzarada ise Hollanda'nın Altın Çağı üslubuna benzer bir boyama tarzı görülmektedir. Resmin sol ve sağ olmak üzere iki parça olduğu düşünülecek olursa, sol tarafı sipariş edilen ve istekleri yerine getiren bir resim örneği, sağ tarafı da Gainsborough'nun keyifle ve isteyerek resmettiği alan gibi görünmektedir. Resimde peyzaj unsuru olan öğeler sarı-kahverengi toprak tonlarda, cansız ve yarım ton olarak kullanılmıştır. Gökyüzünde genellikle gri-mavi tonların yoğunlukta olduğu, bulutlu bir açık hava tercih edilmiştir. Figürler ise resmin genel renk ve boyama üslubuna bakıldığında daha canlı renklerde ve kıyafetlerinde kullanılan yoğun ışık-gölgenin etkisi ile öne çıkarma durumu söz konusudur.



Görsel 1.31. Thomas Gainsborough, “Bay ve Bayan Andrews”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 70 x119 cm, 1748-49, National Gallery, Londra, İngiltere ([http-36](http://36))

“Bayan Richard Brinsley Sheridan” isimli bir diğer resmi, daha çok portrenin öne çıktığı bir resim gibi görülse de geçen otuz sene, Gainsborough'nun resim üslubunda kendini bulmuş olabileceğini gösterir niteliktedir (Görsel 1.32). Rokoko tarzının süslü, canlı renklerdeki resim anlayışından uzak ve oldukça büyük ölçülerde resmedilmiştir. Resmin merkezinde ellerini önünde tutan ve taşın üzerinde oturan, doğadan ayrı değil aksine doğayla iç içe olan bir kadın figür görülmektedir. Kıyafeti, duruşu ve yüz ifadesinde, resmin peyzaj detaylarında da kullanılan doğallık duygusu hissedilmektedir. Resmin bütününde solgun ve yarım ton renk kullanımı tercih edilmiştir.



Görsel 1.32. *Thomas Gainsborough, "Bayan Richard Brinsley Sheridan", Tuval Üzeri Yağlı Boya, 219 x 153 cm, 1787, National Gallery of Art, Washington D.C., ABD ([http-37](http://37))*

18. Yüzyıl İtalyan sanatında, Giovanni Antonio Canal, bilinen adıyla Canaletto (1697-1768) gibi ressamalar sayesinde, ışık konusu yeniden gündeme gelmektedir. Eserleri genellikle aydınlık ve ferah, canlı renklerde ‘veduta⁴’ adı verilen, yoğun detaylı şehir manzaralarıdır. Çağdaşlarının mekanları görmeden atölyelerinde yapmış oldukları manzara resimlerinin aksine Canaletto, resmettiği alanın mevsimsel değişikliklerini bile vurgulayacak kadar yakın bir gözlemlerle ele almıştır. Bu yüzden sanatçının, tuvali dış mekâna taşıdığı ve orda resmettiği ihtimali üzerine düşünülmektedir. Günün farklı saatlerinde, mekâna yansıyan ışığın durumlarını gözlemleyebilmek için, gün boyunca farklı zamanlarda resimlediği konuları özellikle çalışmaktadır (De Rynck, 2016, s.341).

O dönemde çoğu sanatçının “camera obscura” adı verilen “karanlık oda” yöntemi ile resimlerine referans oluşturmuş olduğu düşünülmektedir. Resimlerinden bir kaçında, perspektif kaymaları ve kullanılan mercekten kaynaklı optik yanılsamalar mevcuttur (Hockney ve Gayford, 2017, s.217). Venedik’te bulunan St. Marco meydanını, farklı açılarda ve günün farklı saatlerinde resmettiği bir dizi resim serisi yapmıştır (Görsel 1.33-1.34). Sadece renk olarak değil, perspektif olarak da yenilikler peşinde olduğu, iki resim üzerinden ele alındığında bile kolayca anlaşılmaktadır. Fotografik detaylarla ürettiği görkemli şehir manzaralarının yanı sıra, eserlerindeki sanatsal etkiyi artırmak için doğaya çıkıp resmettiği kompozisyonları da bulunmaktadır (Görsel 1.35). Mimari yapıları ele aldığı resimleri alan derinliğini daha etkili yansıtabilmesi nedeniyle yatay kompozisyonda kullanılmıştır. Yatay kompozisyon resimde daha uzun bir ufuk çizgisine sahip olduğu için, yan yana birçok detayın bir arada bulunabilmesine olanak tanımaktadır. Dikey kompozisyon manzara resminde ise, ufuk çizgisinin yer aldığı düzleme göre, daha fazla gökyüzü ya da daha fazla yeryüzü detayına vurgu yapılmasını sağlamaktadır. Şehir resimlerinde, geniş açının etkisini vurgulayabilmek için resmin ön planına herhangi bir nesne yerleştirilmemiştir. Kadraj, her detayı görebilen açık ve temiz bir bakış açısında bulunmaktadır. Dikey resmedilen peyzaj resminde ise detay daha çok merkezdedir. Ağaçlar, dağ manzarası ve gökyüzü gibi manzara unsurları resmin ana konusu haline dönüşmektedir. İki tür resimde de gündelik yaşamdan alınmış bir kare algısı, gerçekçi bir üslupla ele alınmıştır.

⁴ Veduta, bir şehir manzarasının ileri derecede detaylı ve genelde büyük ölçülerde resim ya da gravür olarak çizilmiş görüntüsünden oluşan peyzaj türüdür. Veduta ressamlarına İtalyanca’da ‘vedutisti’ denmektedir (http-38).



Görsel 1.33. Canaletto, “Venedik’te San Marco Meydanı”, Tuval Üzeri Yağlı Boyai 45 x 76 cm, yak. 1740, Jacquemart-Andre Müzesi, Paris, Fransa (<http-39>)



Görsel 1.34. Canaletto, “San Marco Meydanı: Güneydoğu’dan Bakış”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 114 x 154 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C., ABD (<http-40>)



Görsel 1.35. Canaletto, “Capriccio: Sütunla Birlikte Nehir Manzarası”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 132 x 104 cm, yak. 1754, National Gallery of Art, Washington, D.C., ABD ([http-41](http://www.nga.gov))

Pompei Antik Kentinin keşfedilmesi ve Antik Dönem kalıntılarının tekrardan gündeme gelmesi ile Neoklasisizm, kısmen Rokoko’nun süslü ve zarif üslubuna tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde genellikle Klasik Yunan ve Roma sanatının disiplinli ve detaycı standartları, tekrardan resimlere dahil olmuştur. Fransız İhtilali’nden sonra (1789), Fransa’da aristokratik dönemin sona ermesi ile demokrasi dönemine girilmiştir. Yeni liderler, hükümetlerini eski Roma’nın ahlaki prensipleri doğrultusunda yönetmeye başlamıştır. Bu nedenden dolayı sanatçılara Antik Roma’nın ilham verici sahnelerini resmetmeleri için siparişler verilmiştir. Heykel keskinliğinde çizgiler, güçlü tonlar ve

yalın renk paletleri, dönem resimlerinde sıklıkla kullanılmış yöntemlerdir (Hodge, 2013, s. 53). Çizgi kesinliği ve renk kullanımları, ışık ve atmosferden daha önemli konumda tutulmaktadır. Bu titiz tavır, Rokoko'nun güzellik algısıyla ve Barok'un duygusal kompozisyonları ile kısmen ters düşmektedir. O yüzden aynı zamanlarda ilerleyen üsluplar olsalar da Neoklasisizm, diğerlerinden ayrı bir dönem olarak tutulmaktadır. Bu dönemde resim yapısı, heykel gibi görünen, kusursuz anatomiye sahip figürlerin olduğu, Antik öyküler ya da kahramanlık sahnelerinin ele alındığı yönünde gelişim göstermiştir.

Neoklasisizm üslubunun belirgin özelliklerini, yapmış olduğu resimlerine başarılı bir şekilde yansıtan Jacques-Louis David (1748-1825), eserlerinde kahramanlık öykülerine ve tarihsel hikayelere sıklıkla yer vermiştir. Genellikle vatanseverlik ve özgürlük gibi ahlaki değerleri ele aldığı resimlerde manzara unsuru, resmin arka planı ya da gerçek dünyaya dair bir detay olarak yer edinmektedir. Rönesans üslubundan esinlenilmiş sahneler ile, Barok ve Neoklasisizm detaycılığını birleştirerek çok sayıda epik resimler üreten David, zaman zaman mürekkep ya da füzen gibi malzemelerle manzara ve mimari etütler de çalışmıştır. Homeros'un İlyada Destanı'ndan esinlenilmiş olan "Mars ve Minerva'nın Savaşı" Truva Savaşı'nı konu alan bir resimdir (Görsel 1.36). Bilgelik tanrıçası Minerva'nın, savaş tanrısı ve Truvalılar'ın müttefikleri olan Mars'ı savaşta yendiğini anlatmaktadır. Mars'ın yenilgisinden sonra, sevgilisi ve güzelliğin tanrıçası Venüs'ün, gökyüzünden onu kurtarmaya geldiği görülmektedir (http-42). Figürlerin sembolik anlatımı ile bilgeliğin, güç karşısında galip geleceği düşünülmektedir. Gökyüzü unsuru resimde, Venüs'ün gelebilmesi için yer almaktadır. Tiber Nehri'ni ve St Angelo Kalesi'ni resmettiği diğer resminde ise mimari ve gökyüzü gibi peyzaj unsurları, daha ön planda tutulmuştur (Görsel 1.37).



Görsel 1.36. *Jacque-Louis David, “Mars ve Minerva'nın Savaşı”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 146 x 181 cm, 1771, Louvre Müzesi, Paris, Fransa ([http-42](http://42))*



Görsel 1.37. *Jacque-Louis David, Tiber ve St Angelo Kalesi”, Mürekkep ve Füzün, 166 x 220 mm, 1776, Louvre Müzesi, Paris, Fransa ([http-43](http://43))*

2. SANATÇININ MİZACI VE MANZARA RESMİNDE PSİKOLOJİK YANSIMASI

19. Yüzyılda sanat, bir önceki dönemin devrimci tavrı ile, üzerine yeni kavramlar ve düşünceye dair sorunsallar ekleyerek gelişimine devam etmiştir. Resim, heykel, edebiyat ve müzik alanında yapılan yeniliklerle birlikte, teknik ve konu bakımından da çok çeşitli bir dönemdir. Resimde Neoklasisizm üslubunun, seviyeli duyguya sahip katı çizgiselliğinin, yerini daha duygusal kompozisyonlara ve daha serbest fırça darbelerine bırakmasıyla Romantizm dönemi başlamıştır. Romantizm, bireyin kendine dönmesi yolunda atılan yeni bir adım olarak nitelendirilmektedir. Romantik insanın, duygusal olarak içine dönük olduğu ve kendini dinlediği bilinmektedir. Rokoko döneminde ele alınmaktan özellikle kaçınılan özlem, geçmiş takıntıları, ölüm korkusu, toprağa bağlılık gibi öznel duyguların, sıklıkla karşılaşıldığı dönemdir. Bazı sanatçılar Barok stiline etkisinde işler üretirken, bazıları da Fransız İhtilali, Napolyon Savaşları ya da Amerikan Devrimi gibi konuların üzerinde durmuşlardır. Romantik sanatın varlığı, sanatçıların doğaya duyduğu ilgiyle başlamıştır. Sanayi Devrimi sonrası makineleşmenin getirmiş olduğu sosyal ve entelektüel değişimlere karşı sanatçıları ‘doğaya özlem’ teması altına toplamaktadır. Eserleri aracılığıyla derin hislerin ve duyguların ifadesine odaklanmışlardır (Hodge, 2013, s. 56-58).

Birey odaklı duyguların aktarımı, sanatçının kişisel ve resimsel mizacı ile paralellik göstermektedir. Romantizm ile daha çok kullanım alanı bulan öznel sanat eserlerini ve gelişmeye başlayan felsefi düşünce yapısını daha iyi anlamak ve yorumda bulunabilmek için, mizaç ve melankoli kavramlarının sanat üzerindeki etkilerinin incelenmesi gerektiği düşünülmektedir. Mizaç konusu, üretilen eserin sanatçıyla olan bağlantısını, sanat eserinin de izleyiciyle olan ilişkisini açıklayabilecek, kişisel belleğe dair ipuçları taşımaktadır. Sanat eserinin -hem sanatçı hem de izleyici olarak- iki taraflı anlaşılabilir olması, alt metninin daha kolay okunması açısından önemli bulunmaktadır. Bu noktada benzer mizaç türleri arasındaki iletişimin daha kuvvetli olacağı düşünülmektedir. Melankoli, mizacın bir türü olarak tanımlanmaktadır. Karamsarlık, umutsuzluk ve yoğun düşünce hali gibi psikolojik durumlar ile bağdaştırılmıştır. Resimde kavramsal olarak ele alınması, geleneksel konular yerine tercih edilen bireysel düşünceler ile birlikte daha sık görülmektedir.

2.1. Sanatçının Birey Olarak Ortaya Çıkması; Melankoli ve Mizaç

Melankoli kavramı üzerine yapılmış ilk araştırmalardan biri, Yunan fizikçi Hipokrat'a (M.Ö. 460-370) aittir. M.Ö. 430-410 yılları arasında yazdığı “İnsan Doğası” adlı eserde yer almaktadır ve belirtildiği üzere Latince kökenli ‘melas’ (kara) ve ‘khole’ (safra) kelimelerinden türemiştir (Teber, 2013, s.10). Büyük Türkçe Sözlükte, Fransızca ‘mélancolie’ kelimesinin Türkçe karşılığı olarak ‘kara sevda’ belirtilmiştir. İkinci anlamı olarak da ‘hüzün’ kelimesi kullanılmaktadır. Melankolinin anlamının kişiden kişiye farklılaşabildiğini ama genel olarak kimlerin melankolik olduğunu, Robert Burton “Melankolinin Anatomisi” (2017) kitabının ikinci fasikülünde şöyle belirtmektedir:

“Doğumlarında Ay, Satürn ve Merkür’ün etkisinde kalanlar, çok soğuk ya da çok sıcak iklimlerde yaşayanlar, anne babası melankolik olanlar; doğuştan olmayan altı etkeni ihlal edenler; esmer ya da suratı kıpkırmızı olanlar; kafası küçük olanlar; kanları sıcak, beyinleri nemli, karaciğeri sıcak ve midesi soğuk olanlar; uzun zamandır hasta olanlar; tabiatı münzevi olanlar; düşünceye çok yer ayıran ama fazla hareket etmeyen çalışkan öğrenciler melankoliye daha yatkındırlar (Burton, 2017, s. 170).”

Antik Roma’nın önemli hekimlerinden Galenos (M.S. 129-216), bütün insanların sınıflandırılabilmesini sağlayan dört farklı mizaç olduğunu öne sürmüştür. Kanlı canlı, kolerik, flegmatik (silik) ve melankolik. Bu teoriye göre kanlı canlı insanlar, iyimser, yaptıkları işlerde başarılı ve daha sosyal bireylerdir. Kolerik olanlar, çabuk öfkelenen ve tartışmaya daha yatkın kişilerdir. Flegmatik insanların daha sakin ve uyuşuk olduğu söylenmektedir. Melankolik olanların ise üzgün, yoksul, başarısız ve en hor görülen aktivitelerle meşgul oldukları öne sürülmüştür. Bu kuram, insan psikolojisini kozmosa bağlamaktadır. İnsan mizacının listelenen dört çeşidi, dört farklı elemente, dört gezegene karşılık gelmektedir. Buna göre kanlı canlı olanlar, hava ve Jüpiter, kolerik, ateş ve Mars, Flegmatik, su ve Ay, melankoli ise toprak ve Satürn’e karşılık gelmektedir (Yates, 2007, s.172).

Ebû Ali İbn-i Sina (M.S. 980-1037), İslam’ın Altın Çağı olarak bilinen dönemde yaşamış ve tıp, astronomi, felsefe ve edebiyat alanlarında çalışmalar yapmıştır. İbn-i Sina’ya göre melankoli, daha çok vücut sıvıları ile ilgili olarak ortaya çıkan bir hastalıktır ve tıp yardımı ile iyileştirilebileceğini düşünmektedir. Galenos’un savı olan dört farklı mizacı, kendi araştırmaları doğrultusunda tekrar ele almıştır. Bu dört karakter: demevî, safrâ, balgamî ve sevdâvî olarak tanımlanmaktadır. Demevî karakter, güleç ve neşeli mizaç ile ilişkilendirmiştir. Balgamî karakterin, sakin ve bıkkın, hareketten yoksun olduğu söylenmiştir. Safrâ karakteri, kişinin ıstırap içinde olduğu bir tür manya (psikoz)

olarak nitelendirilmektedir. Sevdâvî karakter ise çok düşünen, az yürüyen ve zor harekete geçen bir yapıya sahiptir (İbn-i Sina, 2007, s.25).

15. Yüzyılın sonlarında, Floransalı Marsilio Ficino, (1433-1499) gibi Yeni-Platoncu düşünürler melankolik ruh halinin entelektüel yaratıcılık ve en nihayetinde bir maneviyat hissinin oluşması için önemli olduğunu iddia etmişlerdir. Melankoli, düşünürlerin ve sanatçıların, çalışmak ve sanatsal uğraş vermek adına ihtiyaç duyduğu yalnızlıkla ilişkilendirilmiştir. Sanatçıların doğuştan ya da eğitim süreçlerinde, göksel, doğal ya da insani nedenlerle melankoliye kapıldıklarını ve bundan ilham aldıklarını düşünmektedir. Ficino, Aristoteles'in "Sorunlar" kitabından belirttiği, "Belirli bir niteliğiyle diğerlerinden ayrılan bütün insanlar melankoliktir" aktarımına göre de düşüncesini doğrulamaktadır. (Ficino, 2007, s. 146-150). Aristoteles, adı geçen kaynakta melankolinin vücutta bulunan kara safra'nın soğuk veya sıcak olması açısından fark yaratabileceğini öne sürmüştür. Sıcak olanların daha deli, sevdalı, arzuladığı şeylere göre fevri ve yetenekli olduğunu düşünmektedir. Orta sıcaklıkta olan kara safralıların, daha akli başında ve daha az garip olduğunu söyleyerek, eğitim, şehir yönetimi ve sanat alanlarına daha yatkın olduklarını belirtmiştir. Kara safranın soğuk olmasının da korku ve dehşete sebebiyet verdiğini düşünmektedir (Aristoteles, 2007, s.116).

Gelişim sürecinde bireyin üzerinde oluşan fiziksel ve biyolojik etkenlerin, çoğunlukla melankoli oluşumuna yol açtığı söylenebilmektedir. Resim üretimi için ise, üzerine düşünmek, hayal gücü kullanmak ve yaratma cesareti gibi olgular gereklidir. Hipokrat, Teber'in Melankoli (2013) kitabından aktarımına göre şöyle tarif etmektedir:

"Melankolik mizaçlı insanlar bir günlük zaman dilimi içinde bile, kimi zaman hüznü, kimi zaman heyecanlı olabilirler. Bu tür davranışlar birbirleriyle çok çelişkili olmayan insanlarda, büyük bir heyecan potansiyeli bulunabilir. Bunlar arasında çok yönlü, yetenekli -hatta dahi tipli- kişilikler görülebilir... Vurgulamak gerekirse bu tür melankolik mizaçlı insanlardan genellikle melankoli hastalığı değil, olağanüstü kişilikler ortaya çıkabilir (Teber, 2013, s. 100-104)".

Hipokrat, henüz var olmamış sanatçıları, düşünürleri ve eserleri birbirine bağlayabilecek ortak bir payda olarak melankoliyi tanımlamıştır. Sonraki yüzyıllar içerisinde melankolik mizaç, farklı disiplinlerde ve biçimlerde kendisini göstermeye devam etmiştir. Orta çağ boyunca melankoliye ve melankolik insanlara olumsuz bakılmıştır. Antik Çağ'ın, Aristoteles'in ve Galenos'un melankoli kuramları yadsınmıştır. Melankoli, "toplum düşmanlığı, dinden ayrılış ve tanrıya başkaldırı" olarak

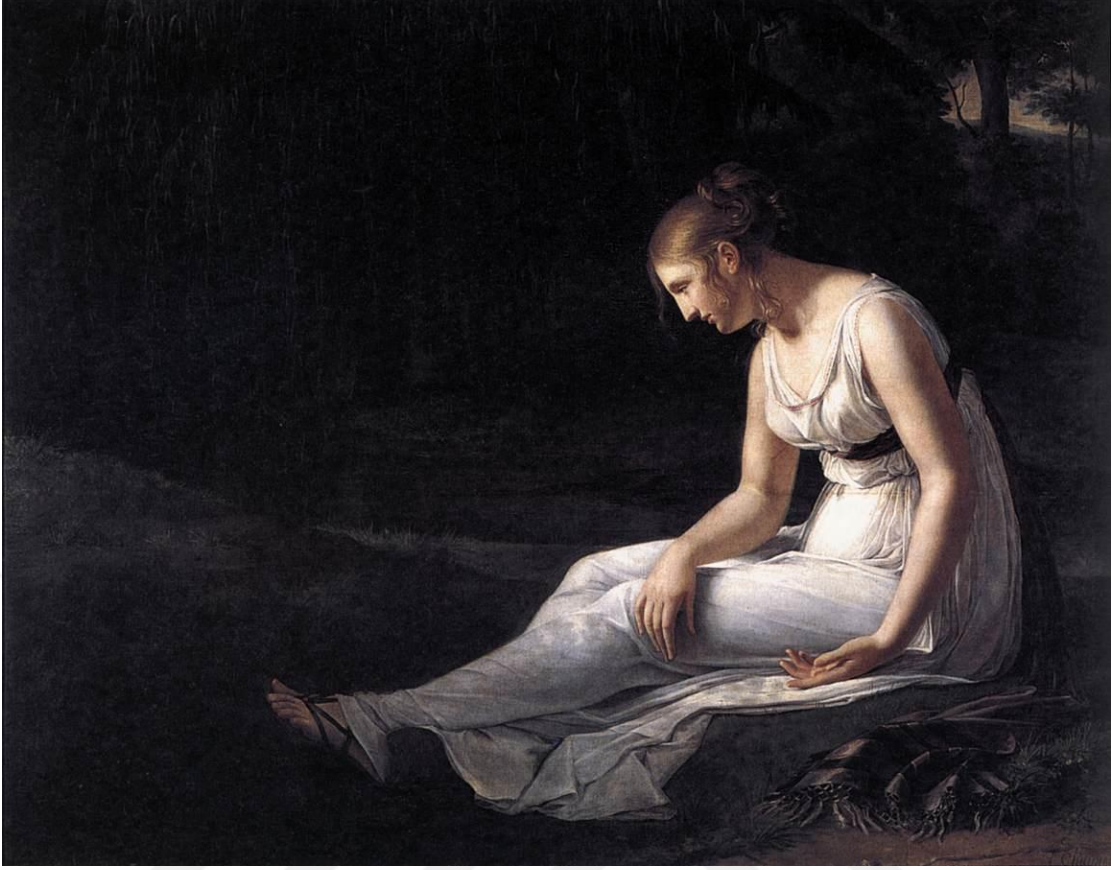
değerlendirilmiş, yedi ölümcül günden biri olan “*acedia*⁵” olarak görülmüştür (Teber, 2013, s.10). Uzun yıllar boyunca hakkında araştırmalar yapılan melankoli konusu, içeriğinde çok fazla görüşe sahip olmuştur. Genel bir kanı olarak melankolinin ve melankolik mizacın birbirlerinden farklı sonuçlara sahip olduğu söylenebilmektedir. Hastalık olarak tanımlanan melankoli, mizaç aracılığıyla yaratıcılığa ilham kaynağı olmakta, sanatçıların mizacı için önemli bir yapı oluşturmaktadır. Birçok sanat eserinden örnek verilebileceği üzere, alt metninde gizli ya da açıkça belirginleştirilmiş ‘melankoli’ kelimesi kendine yer bulmaktadır.

Albrecht Dürer ‘Melancholia I’ (1514) adlı eserinde, melankoliyi konu alan bir kompozisyon oluşturmuştur (Görsel 2.1). Resimde çalışma ve aylaklık arasında kalan bir melek, entelektüel çaba ve dehayı gölgeleyen karanlık düşüncelere dalarken betimlenmiştir. Hafif yana eğik duran kafa ve bir eli ile yüzünü destekleyen duruş, melankoliyi ele alan eserler arasında bir geleneksellik oluşturmaktadır. Figürün düşüncelere dalmış, sıkıntılı ve hüznü olduğu, resmin geri kalanında yoğun sembolik imgelerle desteklenmiştir. Eserin içinde yer alan her nesnenin, bir amaç doğrultusunda yapıldığı düşünülmektedir. Örneğin kum saati zaman ve ölümü, anahtarlar şiddeti, para kesesi gücü sembolize etmektedir ve bunlar gibi örnekler ayrıntılı incelenerek çoğaltılabilmektedir. Resmin sol üstünde yer alan manzara boşluğunda, eserin ismi olan “Melancholia I” yazısı bulunmaktadır. Gökyüzü ve deniz tasvirlerinin, hâkim olan melankoli ve sonsuzluk düşüncelerini destekliyor olması da ihtimal dahilindedir. Teber, “Melankoli I” eseri hakkındaki düşüncelerin sonsuzluğunu, Umberto Eco’nun “Açık Yapıt” (1992) kitabından alıntılarla şöyle aktarmıştır: “Bu son kerte açık yapıt, sonluluk içinde sonsuzluk, tamamlanmışlık içinde tamamlanmamışlık içermektedir. Bu yapıt Dürer’in, yorumculara emanet ettiği, tamamlanmış gibi görünen tam bir açık yapıt örneği sergilemektedir (Teber, 2013, s. 21).”

⁵ Latince *acedia* olarak geçen sözcük, Hristiyan inancına göre yedi ölümcül günden biri olan, “tembellik ve miskinlik” anlamında kullanılmaktadır.

güçlü imgeler kullanmışlardır (Hodge, 2013, s.58). Kullanılan melankolik imgeler çoğunlukla, ölüm-yaşam ikilemi, yalnızlık ve düşkünlük gibi daha karamsar düşüncelere hizmet ediyor olsa da asıl amaçları bu doğrultuda olmamaktadır. İmgelerin amaçları, izleyicileri yaşama arzusundan ya da başarıya dair amaçlarından yoksun bırakmak değildir. Aksine ölüm ile karşı karşıya bırakarak ciddi ve gerçekçi bir duygu aşıyor olması, önemli olanın ne olduğu hakkında düşünmeye teşvik etmektedir. İçinde bulunulan zamanın değerli ve geçici olduğu, örneğin sonbahar gibi bir zamanlar canlı olan bitkilerin yapraklarını döktüğü, mevsimsel bir doğa olayının yardımı ile aktarılabilir. Özünde insan olan bu düşünce yapısı, doğal sürecin işleyişi içerisinde insanın konumunu sorgulamasına olanak sağlamaktadır (de Button ve Armstrong, 2014, s.146). Manzaraya veya doğaya ait detaylar, ışığın, kokunun veya melankolinin bir araya geldiği tasvirler, anlatılmaya çalışılan biricik nesne üzerinde yeniden yoğunlaşmaya ve düşünmeye sevk etmektedir. Güneşli bir ilkbahar manzarası yerine yağmurlu bir akşamüstü manzarası, düşünce olarak bakıldığında daha melankolik ve romantik gelebilmektedir. Cauquelin'e göre akşamüzeri saat beş, günün ilk saatlerinde yasak olan etkinliklere, zevke, okumaya, hayal kurmaya ayrılan zaman dilimidir (Cauquelin, 2016, s. 18-19). Melankolik resim anlayışının değişkenlik göstermesi, sanatsal mizaca ve izleyicinin kişisel algı biçimlerine dayanmaktadır.

20. Yüzyıl yazarlarından Susan Sontag (1933-2004), depresyonu melankolinin cazibesini yitirmesi olarak tanımlamaktadır. Bahsedilen cazibe ve çekicilik, Constance Marie Charpentier'in (1767-1849) "Melankoli" resminde, genç ve güzel kadın figürün yoğun düşüncelere daldığı sahnede algılanabilmektedir (Görsel 2.2). Fransız Devrimi ve onu takip eden savaşlar, en az erkekler kadar kadınları da derinden etkilemiştir. Hayatta kalma ve yeni sorumluluk duyguları, kadınlar için yeni fırsatlar yakalamalarına olanak tanımıştır. Erkek sanatçıların bağımsızlık konulu resimlerinin yanı sıra, kadın sanatçılar daha şiirsel ve romantik eserler üretmişlerdir. Paris'te Jacques-Louis David'in öğrencisi olması dışında, Charpentier hakkında pek fazla bilgiye ulaşılamamaktadır. Melankolik bir mizaca sahip olduğu kesin olarak söylenemese de, eserleri melankoliye olan bakış açısı hakkında fikir oluşumuna yardımcı olmaktadır. "Melankoli" resmi, kompozisyon olarak Neo-klasik üslupta ele alınmıştır. Kambur duruşu ve gevşek duran el ifadesi, melankolik ruh halinin vermiş olduğu bıkkınlık ve depresyonun fiziksel belirtisi olarak yansımaktadır (Honigman, 2014, s. 360). Resmin genel koyu tonlarının arasında, güçlü ışığın etkisi ile figür tam merkezde durmaktadır.



Görsel 2.2. Constance Marie Charpentier, “Melankoli”, Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 165 cm, 1801, Müze de Picardie, Amiens, Fransa ([http-45](http://45))

1848 yılında İngiltere’de ressam ve yazarlardan oluşan genç sanatçılar, Rafaello dönemine özgü olan sanatta “safılık” düşüncesini savundukları için, bir araya gelerek “Pre-Rafaelit” düşüncesini ortaya koymuşlardır. Akımı benimseyen sanatçılar, eserlerini daha yüksek manevi anlatıma ve dramatik sahnelerle yönelterek, daha yüksek bir ideal hedeflemişlerdir. Pre-Rafaelit resimlerin en ünlü yapıtlarından olan “Ophelia”, John Everett Millais (1829-1896) tarafından resmedilmiştir (Görsel 2.3). Resimde, o dönemde ressamların severek ilham aldıkları Shakespeare’in Hamlet’inden bir sahne tasvir edilmektedir. Ophelia’nın, babasının sevgilisi tarafından öldürülmesi üzerine kendini nehre atıp, boğularak hayatını sonlandırması hikayesi anlatılmaktadır. Shakespeare, ruhsal bunalımda olan karakteri daha iyi anlatabilmek için, her biri ayrı sembolik anlam taşıyan çiçeklerle donatarak betimlemiştir. Millais, bu betimlemeden yola çıkarak, nehirde süzülen Ophelia’nın etrafını çiçeklerle sarılı bir kompozisyona yerleştirmiştir. Millais’in doğa ve model referansı oluşturmak için gerçek hayattan izlenimler elde ettiği ve üzerine çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Arkadaşı olan William Holman Hunt ile

birlikte İngiltere Surrey’de kaldığı esnada, doğa detayları için Hogsmill Nehri çevresini gözlemlemesi, farklı zamanlarda açan çiçekleri bile bir arada resmetme imkânı sağlamıştır. Ophelia’nın dramatik referansını ise model kullanarak atölye ortamında resmetmiştir (Zaczek, 2014, s.423).



Görsel 2.3. John Everett Millais, “Ophelia”, Tuval üzerine yağlı boya, 76 x 112 cm, 1851-52, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere ([http-46](http://46))

2.2. Manzara Resminde Işık ve Boşluğun Yüceliği

Berger, “Manzaralar” kitabında, Romantiklerin doğaya yepyeni bir anlam yüklediklerini belirtmiştir. Sanatçıların yüreklerinde hissettikleri bir duygunun, bir anlamda gökyüzünde oluşan fırtınayla benzerlik oluşturduğunu düşünmektedir. Romantik dönem sanatının odak noktasının, genelleme yapılacak kadar tek düze olmadığı, zaman ve mekâna göre değişiklik gösterdiği bilinmektedir. İngiltere’de Sanayi Devrimi ve manzaraya doğrudan etki eden, yeni ışık kullanımları ortaya çıkmıştır. Fransa’da Napolyon’un etkisi ile askeri kahramanlık üslubuna doğru bir yönelim görülmektedir. Almanya’da ise giderek artan ulusal ve sanatsal kimlik oluşturma dürtüsü bulunmaktadır (Berger, 2019, s.116).

İngiltere resimlerinde ışık olgusunun en belirgin hissedildiği sanatçılardan olan John Constable (1776-1837), Rönesans sanatçılarının manzara çalışmaları üzerine denemeler yapmıştır. Boya aracılığı ile ışığın vurgulanabilmesi sorunsalı, üzerine çalıştığı konulardan biridir. Araştırmaları sonucunda sanatçının eleştirdiği konu, “doğaya çok az başvurarak, önceki üslupları taklit etme” yani “maniyerizm” düşüncesidir. Manzara ressamının, geleneksel üslupları kabul etmeden önce iyice incelemesi ve doğa olgularını gözlemlemesi gerektiğini düşünmektedir. Constable yapmış olduğu resimlerde, kendi savını doğruladığını gösterir. Doğanın iyi gözlemlendiği, ışığın ve havanın geçici etkisi, belirgin bir şekilde resimlerine yansımaktadır (Gombrich, 2015, s. 229-231). Sanat tarihçisi Ernst Gombrich (1909-2001) “Sanat ve Yanılsama” kitabında, yine Constable için şöyle söylemiştir: “Resim sanatı bir bilimdir, doğanın yasalarını konu alan bir araştırmadır ve resim sanatı alanında böyle çalışılması gerekir. O halde neden peyzaj resmi sanatına doğa felsefesinin bir dalı olarak bakılmasın ve tek tek resimler de bilimsel deneyler sayılmasın? (Gombrich, 2015, s.29)”

Constable’ın hayatı hakkında, hem arkadaşı hem de biyografi yazarı olan C.R. Leslie’nin yazmış olduğu notlar oldukça bilgilendiricidir. Constable, 1800 yılında henüz 13 yaşındayken, Maria Bicknell ile tanışmıştır. Bicknell, Constable’ın doğduğu ve büyüdüğü yer olan Bergholt Köyü’nün zenginlerinden sayılan bir ailenin kızıdır. Dolayısıyla sosyal statünün azizliğine uğrayarak, Bicknell’in ailesi bu ilişkiye sıcak bakmamıştır. Constable, onların gözünde ‘vasıfsız, mesleği olmayan ve daha aşağı’ biridir. 16 yıl sürecek olan bu aile çatışması, Bicknell’in bireysel özgürlüğünü ön plana alması ile, 1816 yılında, Constable’ın arkadaşı olan Rahip John Fischer tarafından evlendirilmeleriyle sonlanmıştır. Fischer, evli çifti Weymouth yakınlarında bulunan Osmington’da kalmaya davet ederken, Constable’a bulunduğu toprakların fevkalade vahşi ve süblime (yüce) olduğunu, bir ressamın kesinlikle ziyaret etmesi gerektiğini söylemiştir. Yapmış oldukları ziyaretin sonucu olarak “Weymouth Körfezi” isimli resmi üretmiştir (Görsel 2.4). Üslup olarak Hollanda’nın manzara resimleriyle benzerlik oluşturmaktadır fakat daha serbest fırça vuruşlarına sahiptir. Bulut ve hava olaylarını bu kadar iyi gözlemlemesinin, Constable’ın küçük yaşta, babasının yel değirmeninde çalışmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir (http-47). Hikâyenin trajedisi, resmedilen mekânda ayrı bir melankoli oluşturmaktadır. Salt bir manzara resmi olmasının yanı sıra, içinde sanatçının hissiyatını da barındırması, izleyici için de görünenin ötesinde anlamlar oluşturmaktadır. Constable, sanat alanında çalışmalar yapmaya başladığı

yıllarda, bir dizi bulut desenini dikkatlice kopyaladığı eskizler yapmıştır. Yeryüzünün ve bulutların alt katmanından anlaşıldığı kadarıyla, astar boya olarak kullandığı kızılımsı kahverengi, doğanın tasvirinde genel tonu oluşturmaktadır. Gökyüzünde kullandığı mavi-beyaz tonlar ise manzarada, bulutların daha önde görünmesini sağlamıştır. Genel olarak manzara resimlerinde bulutun konumu, dağların ya da yeryüzünün arkasında kaldığında, yeterli derinlik sağlanamamaktadır. Bulutlar sadece ileride ve uzakta değil, aynı zamanda yukarıda da bulunur. Resimde de bu şekilde yansıtılmış olması, izleyiciyi resmin karşısında değil, tam olarak merkezinde hissettirmektedir.



Görsel 2.4. John Constable, “Weymouth Körfezi”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 53 x75 cm, 1816, National Galeri, Londra, İngiltere ([http-47](http://47))

Bir mekânın ya da doğanın temsiline dayalı resmin ana özelliği “yüceltme”, yani “süblime” kavramıdır. Bu kavram, Romantik dönem manzara resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Kahraman’ın (2005, s.31) aktardığına göre; Kant’ın güzellik düşüncesi, imgeler ile kavramların işlevi arasında bağımsız, neredeyse kendiliğinden doğan bir uyumdan bahsetmektedir. Bu işlevi ortaya çıkaran, ya da başka bir deyişle uyaran da sanat eserinin kendisidir. Bu tanıma bakılarak Kant’ın güzellik duygusunu tamamen bağımsız bir kavram olarak tanımladığını düşünmek yanlış olmaktadır. Güzellik, Kant’a göre öznel bir düşüncedir ve bu nedenle özneye bağlıdır. Öznenin yanı

sıra, nesnenin de ortaya çıkmasında yardımcı konumdadır. Yani, estetik-güzellik düşüncesi, süblime kavramıyla birlikte düşünülebilmektedir. Kant'ın çözümlemesine göre yücelik duygusu, akıl ve hayal gücünün birlikte ele alınmasıyla değil, aklın hayal gücünden üstün tutulmasıyla oluşmaktadır. Yazmış olduğu eleştirilerinden birinde süblime kavramı şöyle ifade edilmektedir:

“Sarp ve dik tehditkâr kayalar, şimşekler ve gök gürültüleri eşliğinde gök kubbeye yığılan kara bulutlar, yıkımlarının tüm şiddetiyle yanardağlar, geçtikleri yeri ıssız bırakan fırtınalar, başkaldırıcasına kabaran engin okyanus, kudretli bir nehrin yükseklerdeki çağlayanı ve bunlar gibi şeylerin kudretiyle kıyaslandığında, direnme gücümüz pek önemsiz kalır. Ama eğer güvenli bir yerde bulunuyorsak, onları seyretmek, korkusuz olduğumuz için, daha da çekicidir; bunlara tereddütsüz yüce nesneler adını veririz, çünkü ruhun güçlerini hepimizin içinde bulunduğu sıradanlıktan kurtararak yükseklere çıkarırlar ve sonra içimizde bambaşka türden bir direnme gücü hissederiz, bu güç bize her şeye kadir gibi görünen doğanın karşısında kendimizi ölçme cesareti verir (Schaper, 2005, s.169).”

Çin resim sanatının temel öğelerinden biri sayılan boşluk kavramı, Romantik üslubun hissiyata dayalı bakış açısı ile birleşerek, Batı sanatında yoğun gökyüzü boşluklarının ve derinliğin olduğu manzara resimleriyle yüceltilerek tekrar ele alınmıştır. Özellikle Romantik dönem manzara resminde ışığın kullanımıyla elde edilen sakinlik, durağanlık, derinlik ve yücelik gibi kavramların, boşluk aracılığıyla anlatımına da rastlanmaktadır. Bahsedilen boşluğun uygulama yöntemleri sanatçıya ve sanatçının mizacına göre değişkenlik gösterebilmektedir. Sadece plastik olarak elde edilen boşluk, yoğun boya veya çizgi kullanımının yanında rahatlatıcı etkiye sahipken, mekânın özelliği olarak resmedilen boşluğun, daha yüce ve şiirsel olarak işlendiği düşünülmektedir. Hubert Damisch (1928-2017), “Bulut Kuramı” kitabında mekân ve boşluk ilişkisi için şöyle söylemektedir:

“Mekân dramatik bir niteliğe sahiptir, bu nedenle sahne çerçevesi, cisimlerin yer aldığı basit bir kap olarak görülmemelidir; sahne çerçevesi cisimlerin kompozisyonundan, düzenlenişlerinden, birbirleriyle ilişkilerinden ve işleyişlerinden (yani, onları ayıran, içkin bir anlama sahip olmayan bir eklemlilik olarak iş gören, figürlerin diziliminin, hatta ortaya çıkışlarının negatif koşulu olan ama birleştirici, bir temsil bağlamında pozitif değer kazanan boşluktan) doğmalıdır. Resim doluluk meselesi olduğu kadar aynı zamanda boşluk meselesidir, ayrıca resim bir tartma işidir (Damisch, 2012, s.150).”

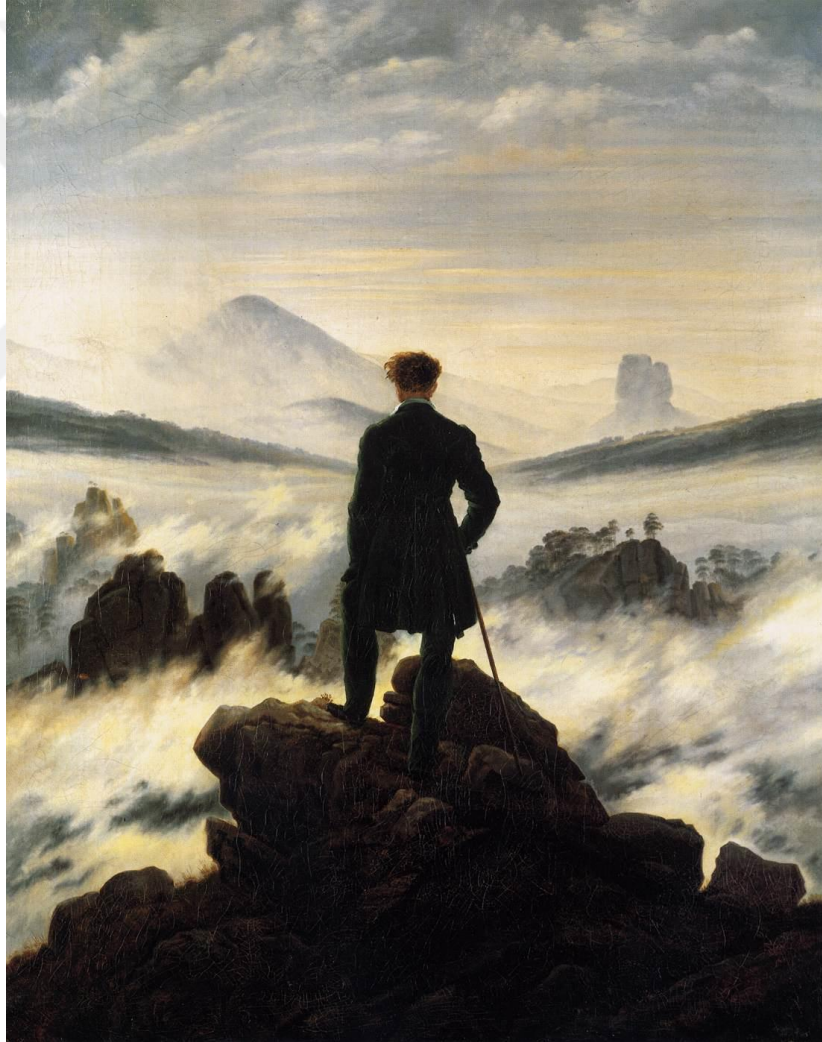
Kant'ın yücelik anlayışı ve Damisch'in mekân algısı birlikte ele alındığında, manzara resminde derinliğin hâkim olduğu dağ, deniz ve gökyüzü gibi unsurların, ışık ve

boşluk gibi olgular sayesinde, sahnenin dramatik olabilmesini sağladığı sonucuna varılmaktadır. Alman sanatçı Caspar David Friedrich'in (1774-1840), resimlerinde oluşturduğu atmosferin yüce ve kasvetli görünümü dolayısıyla, boşluk ve manzara resminin ilişkisi kapsamında ele alınabilecek en uygun örnek olabileceği düşünülmektedir. Resimlerinde doğanın yüceliği ve insanın doğa karşısındaki duruşunu sorgulaması gibi konuları, olabildiğince az öge ile birlikte kurgulaması, sanatçının resimsel mizaç özelliğini oluşturmaktadır. Friedrich'in sanat üslubu, Almanlara özgü duygusallığa hitap ettiği için, Almanya'da onun hakkında oldukça geniş bir edebiyatın oluşmasını sağlamıştır. Sanat tarihçileri, eserlerinin ardında derin anlamlar aramıştır. Manzara resimlerinin karşısında oluşan donukluk hissine, daha da ileri gidip metafizik bir anlam yükleyerek, “evrenin büyüklüğü içinde yalnızlığın sembolü” tanımlaması yapılmıştır (İpşiroğlu, 2017, 155).

Friedrich'in inançlı bir kişiliğe sahip olmasının ve ölümün gerçekliğini erken yaşlarında tecrübe etmesinin, Romantik yaklaşımlarla insanın varlığı üzerine eserler yaratmasına sebep olduğu düşünülmektedir. Çocukluk yıllarında, donmuş Baltık Denizi'nin üzerinde erkek kardeşi ile paten kayarak vakit geçirdikleri bir gün buzun kırılması üzerine Friedrich suya düşmüştür. Erkek kardeşi ise onun hayatını kurtarabilmek için kendini hayatını feda etmiştir. Sonralarda bahsi geçen olay hakkında hissettiği duygusal yoğunluğu, Friedrich'in Dresden'de intihar girişiminde bulunmasına sebep olmuştur. Boğazındaki bıçak yarasını kapatabilmek için de sakalını uzattığı söylenmektedir. Friedrich'e göre, ressam sadece önünde duran nesneyi değil, kendi içinde de gördüğü şeyi çizmelidir. Eğer içinde bir şey görmüyorsa, o halde önünde duran şeyi resmetmeyi de bırakmasını düşünmektedir. Otuz yaşından sonra sadece yağlı boya ile çalışmaya başlayan Friedrich, evlendiği yıl “Sis Denizine Amaçsızca Dolaşan Adam” veya “Sis Denizindeki Gezgin” isimli ikonik resmini üretmiştir (Görsel 2.5) (Honigman, 2014, s.373). Resmin ortasında, dikey ekseninde yer alan figür, kayalık bölgenin zirvesinde dik ve gururlu bir duruş sergilemektedir. Dağılmakta olan sislerin mekânın üstünü örtmesinden dolayı ortaya çıkan uzamsal boşluk nedeniyle, diğer kayalıkların arasındaki uzaklık ilişkisini tahmin edebilmek mümkün olmamaktadır. Derinlik ve boşluk olguları, aynı zamanda bilinmezlik durumu da ortaya koymaktadır. Kullanılan imgenin görünüşte yarattığı sınırsızlığın, yüce olanın temsiliyi oluşturduğu düşünülmektedir.

Friedrich'in resmi üretmek için yaptığı çalışmaların çoğunda tarih ve konum bilgisi yazılı olduğu için, eskizlerinin ne zaman yapıldığı da kesin olarak bilinmektedir. Haziran

1813'te, üzerinde durduğu kayalığın eskizini aldığı çalışmasının kenarında, dikey bir çizgi ile ufuk çizgisinin kayalığın zirvesinden ne kadar uzak görüldüğünü not almıştır. Resimle karşılaştırıldığında ise belirlemiş olduğu ufuk çizgisi, gezginin kafasına, yani onun bakış açısına sabitlenmiştir. Friedrich, Fransız işgali sırasında Dresden'den ayrılarak İsviçre'ye, bir arkadaşının ailesinin yanında bir ay kalmıştır. Napoleon'un uzun süren baskısı ve savaş durumu, ressamın üretim yapma isteğini ve yaratıcılığını bir süre engellemiştir. Hayata ve doğaya karşı umudu geri geldiğinde gerçekleştireceği resmi için aldığı dağ manzarası eskizlerini de o dönemde çizdiği düşünülmektedir (Busch, 2012, s. 252-55).



Görsel 2.5. Caspar David Friedrich, “Sis Denizindeki Gezgin”, Tuval üzerine yağlı boya, 95 x 75 cm, yak. 1818, Kunsthalle, Hamburg, Almanya ([http-48](http://48))

Friedrich, resimlerinde sıklıkla arkası dönük, pencereden ya da bir tepeden gökyüzünü izleyen, düşünceli duruş sergileyen figürler kullanmıştır. Açık hava resimleri üzerine eğitim alarak yeni bir gündem oluşturma araştırmaları, Friedrich'in sanat kariyerine manzara resimleri yaparak devam etmesini sağlamıştır. 1818 yılında ürettiği "Rügen'deki Beyaz Kayalar" resminde, denizin ufuk çizgisindeki sonsuzluk hissi, beyaz kayalıkların oluşturduğu keskin sınırlar arasından görülerek, boşluğun ve derinliğin yüceliğini resmin tam merkezinde konumlandırmaktadır (Görsel 2.6).



Görsel 2.6. Caspar David Friedrich, "Rügen'deki Beyaz Kayalar", Tuval üzerine yağlı boya, 90,5 x 71 cm, 1818, Oskar Reinhart Koleskiyonu, Winterthur, İsviçre ([http-49](http://49))

Baltık Denizi'nde bir ada olan Rügen, o yıllarda gezginlerin uğradığı en gözde mekânlardan biriydi. Kireçten dolayı beyaz olan kayalıkların sert ve sivri hatları, Gotik mimarinin formlarına da benzemesinden dolayı, ressamların aradığı yücenin vahşiliği için iyi bir örnek teşkil ediyordu (Bell, 2009, s.308). Friedrich'in resminde Rügen'in kayalıkları engin denizin çerçevesi, figürlerin bulunduğu ağaçlı toprak alan da kayalıkların çerçevesi gibi kullanılmıştır. Üç katmanlı sayılabilecek sahne tasarımı, yakından uzağa gidildikçe derinleşen, ufuk çizgisinin belirsizliği ile birlikte de sonsuzlaşan bir kompozisyon oluşturmaktadır. Dört kenarda doğa unsurları ile oluşturulan iç çerçevenin, resmin düşünsel sıkışıklığını oluşturduğu, bu sayede gözün ileriye ve daha derine odaklanmasını sağladığı düşünülmektedir. Yağlı boğa resmini ürettikten bir süre sonra, Rügen kayalıklarının şiirsel görünümünü aynı isimle ve figürler olmadan suluboya ile tekrar ele alması, Friedrich'in mekândan oldukça etkilenmiş olduğunu düşündürmektedir (Görsel 2.7). Tuvalin üst kısmının ağaç dalları ile kapalı olmaması, resmin çerçeveli sınırsızlığına yeni bir bakış açısı getirerek, daha sonsuz bir izlenim oluşturmaktadır.



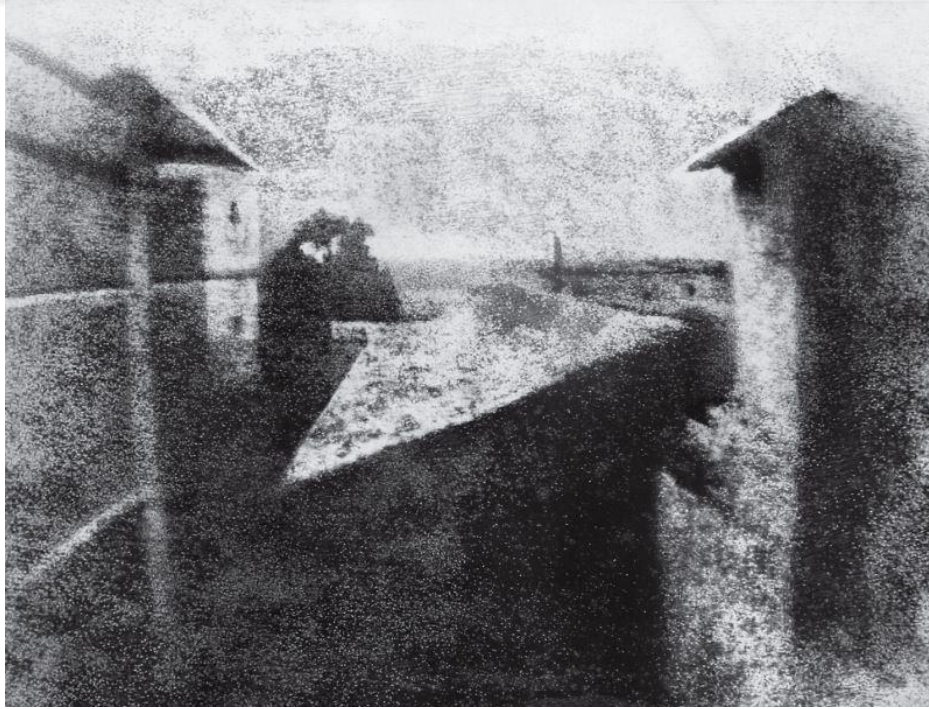
Görsel 2.7. Caspar David Friedrich, “Rügen’deki Beyaz Kayalar”, Kâğıt üzerine suluboya ve kalem, 31,7 x 25,2 cm, 1825-26, Museum der bildenden Künste, Leipzig, Almanya (<http://50>)

Caspar David Friedrich'in resimsel üslubu, Almanca'da "Rückenfigur" olarak kullanılan ve Türkçe'de "arkadan figür" anlamına gelen kelimeyle tanımlanmaktadır. Friedrich ve çağdaşları tarafından kullanılan popüler bir biçim olarak Rückenfigur, izleyiciye arkası dönük olarak resmedilen, izleyiciye figürün bakış açısını ve duygusal durumunu deneyimleme imkânı sunan resimler için kullanılmaktadır. Resmedilen öznenin, duruşu sayesinde izleyicinin de sahneye davet edilmesinin yanı sıra, arkasının dönük olması, genellikle izolasyon ve içine kapanıklık algısı yaratarak bir paradoks düşüncesi oluşturmaktadır. Toplumdan kendini soyutlama ve kalabalığa sırtını dönme durumu, melankoli halinde sıkça karşılaşılan duygusal tepkimelerdendir. Dolayısıyla Friedrich'in resimleri de içerisinde bu ikilik duygusunu taşımaktadır ([http-51](http://51)). 1817 tarihli "Denizin Kenarında İki Adam" isimli eserinde Friedrich, sonradan üreteceği eserleri için ipuçları taşıyan ve 'arkadan görünen' iki figürün yer aldığı deniz manzarası resmetmiştir (Görsel 2.8). Deniz kıyısındaki kayaların üzerinde duran figürler giydikleri kıyafete kadar neredeyse birbirlerinin aynısıdır. Birinin diğerinden az farkla kısa durmasının, erkek kardeşi ile arasında olan ilişkisini yansıttığı düşünülmektedir. Güneş ışığının ve boşluğun ihtişamı, ufuk çizgisinin altında kalan kısmın koyu renklerde kullanımının da katkısıyla, izleyicinin odak noktasını tam merkeze yönlendirmektedir. Kompozisyonda mümkün olduğunca az nesne kullanılmış olması, resmin sahnesi hakkında doğal bir gizem yaratmaktadır.



Görsel 2.8. Caspar David Friedrich, "Denizin Kenarında İki Adam", Tuval üzerine yağlı boya, 51 x 66 cm, 1817, Nationalgalerie, Berlin, Almanya ([http-52](http://52))

1820'lerin ortalarında Fransa'da, ışığın kullanım alanını genişletecek bir buluş olarak ilk fotoğraf mekanizması kullanılmaya başlanmıştır. Daha öncelerde tercih edilen “karanlık oda” yöntemi, Fransız mucit Nicephore Niepce (1765-1833) tarafından geliştirilerek, bilinen ilk basılı fotoğrafın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bir mercekten geçen güneş ışığının, kimyasal madde ile kaplanmış teneke bir levhanın üzerine desen yansıtması yöntemi ile, “Le Gras’da Pencereden Bir Manzara” isimli fotoğraf oluşmuştur (Görsel 2.9). Niepce’nin daha öncesinde fotoğraf üzerine başka atılımlarının da olduğu bilinmektedir. Fotoğrafın görsel tasviri yeniden canlandırması, resim sanatı ile benzerliği sorunsalını ortaya çıkarmıştır. Taklit eden bir yöntem olarak bakıldığında, geçmişte birçok sanatçının gördüğü nesneleri sadece taklit ederek resmetme yöntemi sorgulanmaktadır. Bu noktada fotoğraf, maddenin maddeyle, arada simgesel bir amaç olmadan, daha gerçekçi bir izlenim deneyimi sunmaktadır (Bell, 2009, s.323-324). Sanayi Devrimi ile oldukça ön plana çıkan makineleşmenin etkileri, Romantik sanatçıların doğaya karşı olan bakış açılarına da yansımaktadır. Işık fotoğraf oluşumundaki öneminin yadsınamaz bir gerçek olması, resim sanatında da ışığın yüce bir kavram olarak kullanımını desteklemektedir.



Görsel 2.9. Nicéphore Niepce, “Le Gras’da Pencereden Bir Manzara”, Fotoğraf, 1826 ([http-53](http://53))

Ulus Baker'e (2015, s.217) göre; ışığın "ışık metafiziği" halinde, yani daha derin düşüncelerle açıklanması, Yeni-Platoncu Plotinos'a dayanmaktadır. Plotinos, ışığın "kaynağı" ile "yayılmakta olan" ışık arasında ayırım yapılmasının mümkün olduğunu düşünmektedir. Böylece ışık metafiziği kavramı, ayırım yapılabilmesinden itibaren mümkün hale gelmektedir. Işığın var olan nesneleri aydınlatması ve onlara renk vermesi, nesneleri algılanabilir ve görülebilir kılması düşüncesi, Aristoteles'in "Metafizik" yapıtında da benzer şekillerde bahsedilmektedir. Plotinos'un bakış açısına göre ışık, sadece nesneleri aydınlatan ve onları görünür kılan araç değil, aynı zamanda onları "yaratan şey" olarak tanımlanmaktadır.

Latince'de "*lux*" kelimesi ışığın kaynağı olarak, "*lumen*" kelimesi de yayılmakta olan, aydınlatan ışık olarak tanımlanmaktadır. Lüminizm kavramı ise, 19. Yüzyılda Amerika'da ortaya çıkan, ışığın önemine vurgu yapan manzara resimlerini ve resimsel üslubu ifade etmek için kullanılmıştır. Frederic Edwin Church (1826-1900), Martin Johnson Heade (1819-1904), Fitz Hugh Lane (1804-1865) ve John Frederic Kensett (1816-1872) gibi dönemin önde gelen sanatçıları, manzara ve ışık kullanımı üzerine çalışmalar üretmişlerdir. Heade'in "Püsküren Kaya, Newport" resmi (Görsel 2.10) ve Lane'in "Baykuş Başı, Penobscot Körfezi, Maine" resmi (Görsel 2.11), ışığın yatay düzlemde ele alındığı Lüminizm üslubunun en temsili örneklerindendir. Sahnelerin yatay kompozisyonda kullanılması ve alçakta tutulan keskin ufuk çizgisi, ışığın yayılma etkisini daha da öne çıkarmaktadır. Her iki resim de oldukça titiz ve duru bir şekilde icra edilmiştir. Heade ve Lane, resimlerinde figür görölse bile insanın etkisi yerine, ışığın ana konu olmasını sağlayan yoğun durgunluğu tercih ederek, dramatik hareketlerden kaçınmışlardır. Lüminizm hareketinin bir diğer sanatçısı olan Kensett'in çalışmalarında da diğer peyzaj unsurları en aza indirgenerek ışığın kuvvetine odaklanılmaktadır (Görsel 2.12). George Gölü'nün manzarasını farklı mevsimlerde, ışık ve doğanın değişikliklerini göz önüne alarak resmettiği bilinmektedir. Güneş ışığının altın sarısı ve sonbahar yapraklarının kırmızı renk tonları, son derece parlak bir manzara resmi tasvirini oluşturmuştur. Kensett'in eserleri zaman olarak, "Hudson River Okulu" adı verilen Amerikan grubuna bağlanırken aynı zamanda 19. Yüzyılda Amerikan peyzaj resminin çeşitliliği arasında varolan ince çizgilere işaret eden "Amerikan yüceliği" olarak da tanımlanmaktadır (Kjellman-Chapin, 2015, s.218).



Görsel 2.10. *Martin Johnson Heade, “Püsküren Kaya (Spouting Rock), Newport”, Tuval üzeri yağlı boya, 64 x 127 cm, 1862, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya ([http-54](http://54))*



Görsel 2.11. *Fitz Hugh Lane, “Baykuş Başı, Penobscot Körfezi, Maine”, Tuval üzeri yağlı boya, 40 x 66,36 cm, 1862, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, ABD ([http-55](http://55))*



Görsel 2.12. John Frederick Kensett, “George Gölü”, Tuval üzeri yağlı boya, 56 x 87 cm, 1860, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya ([http-56](http://56))

Hudson River Okulu, adını sanatçıların yaşayıp üretim yaptıkları ve konularını seçtikleri bölgeden, New York’taki Hudson Nehri’nden almaktadır. Grubun öne çıkan özellikleri, Amerikan peyzajını gururla taşımaları ve ulusal niteliği yakalamak için manzarayı öznel algılarına göre resmetmeleri olarak düşünülmektedir. Lüminizm hareketine dahil olarak sayılan Frederic Edwin Church gibi ressamların yanı sıra, Albert Bierstadt (1830-1902) ve Asher B. Durand (1796-1886) gibi isimler, Hudson River Okulu ile birlikte adı çok anılan, fakat teknik olarak onun bir parçası olmayan Thomas Cole’dan (1801-1848) önemli ölçüde etkilenmişlerdir. Amerikan peyzajının yüceltilmiş resimsel tarzı ile manzaranın görkemli yapısını oldukça kuvvetli kompozisyonlarda betimleyen Cole, bazı resimlerine kendini de ekleyerek, doğa ile arasındaki sembolik bölünmeye köprü görevi görmektedir (Kjellman-Chapin, 2015, s.232).

İngiltere’de doğmuş olan Thomas Cole, 1818 yılında Amerika’ya göç ederek, Ohio’nun kırsal alanlarını oldukça ilgi çekici bulması sebebiyle, ressamlık kariyerini çoğunlukla manzara resimleri yaparak devam ettirmiştir. Hudson Nehri manzaralarından oluşan resimleriyle şehrin önde gelen kişilerinin dikkatini çekerek, adını geniş kitlelere duyurmayı başarmıştır. “Amerikan Göl Manzarası”, Cole’un olgunluk dönem manzara resimlerinden sayılmaktadır. (Görsel 2.13). Avrupa’da büyük resim ustalarının eserlerini

inceleyen Cole, özellikle İtalyan manzara resimlerine büyük hayranlık duymaktaydı. Gözlemlediği eserlerin yoğun kompozisyonları, kendi eserlerine daha ılımlı yaklaşmasını sağlamıştır. Resimde yalın tasvir edilen gökyüzü ve denize karşı, ağaçların arasında oturan küçük boyutlarda resmedilmiş bir figür görülmektedir. Huzur ve dinginlik duygularını taşıyan eser, renk kullanımı ve doğal atmosferi sayesinde, döneminin öncü manzara resimlerinden sayılmaktadır. Hudson River Okulu hareketi, Cole'dan sonra daha aktif hale geldiği için, bazı kaynaklarda Cole'un okulun kurucusu olduğu da düşünülmektedir (Flockhart, 2014, s.409). Hem gerçekçi üslubu hem de doğaya karşı beslediği romantik duygular sayesinde, Amerikan vahşi doğasını yüce bir ihtişam duygusuyla resimlerine aktarmıştır.

1836 yılında yapımına başladığı ve “Menderes” olarak daha fazla bilinen resmi, doğada uzun yıllar içerisinde gerçekleşen bir menderes oluşumunu tam merkezde bulundurmaktadır (Görsel 2.14). 18. Yüzyıl'da Amerika coğrafyası henüz vahşi topraklar olarak görülmekteydi. Cole resmi ürettiği sıralarda, ülke çapında tren yolları, kanallar ve köprüler gibi sanayi gelişmeleriyle birlikte, “vahşi doğanın insan eliyle yok olması” durumu söz konusuydu. Cole'un manzara eserlerinin “vahşi doğanın görkemli ve melankolik tarafına bir ağıt” olarak görüldüğü düşünülmektedir. Menderes oluşumuna karşı olan dramatik yaklaşımı, ince detaylar yakalayabilen resimsel mizacına uygun bulunmaktadır. Tuvalde bariz şekilde sol ve sağ olarak iki farklı sahne resmedilmiş gibidir. Sol kısımda yağmur ve fırtına bulutları ile yeşil bir alan, vahşi doğanın olağan halini gösteriyorken, sağ tarafta ise aydınlık ve sakin doğanın değişim içerisinde olduğu resmedilmiştir. Değişime karşı olan bakış açısı her iki yönden de düşünülebilmektedir. Bulutlardan oluşan fırtınanın, doğanın üzerinde geçici ya da kalıcı bir etki bırakacağı bellidir. Sakin tarafta daha yavaş gerçekleşecek olan “insani fırtına” ise, zamanı geldiğinde görülen doğanın yok olacağını düşündürmektedir. “İleriye dönük olasılıklar karşısında insan büyük bir üzüntü de duyabilir sevinç de. Ancak buna yalnızca kader karar verir” diyen Cole, resimde karşıda görülen dağın üzerine, İbranice “Tanrı” anlamına gelen “shaddai” kelimesini de yerleştirmiştir. Bu yazının, coğrafyanın bile ilahi adalete uyacağı konusunda uyarıda bulunduğu düşünülmektedir. Resmin oluşturduğu din ve bilime dair çelişkiler, doğanın güzelliği ve yıkıma dahil olacağı gibi düşüncelerle birlikte dramatik bir sahne oluştursa da, dönem sanatçılarının birçok konuda aydınlanmasını sağlamaktadır (Lewis, 2012, s. 264-67).



Görsel 2.13. Thomas Cole, “Amerikan Göl Manzarası”, Tuval üzerine yağlı boya, 46 x 62 cm, 1844, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit, ABD (Flockhart, 2014, s.409)



Görsel 2.14. Thomas Cole, “Menderes” veya “Holyoke Dağı’ndan Görünüm, Northampton, Massachusetts, Fırtına’dan Sonra”, Tuval üzerine yağlı boya, 131 x 193 cm, 1836, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD (http-57)

ışık önündeki her nesnenin görünmesini sağladığı gibi, aynı zamanda ışık kullanıma benzer şekilde yarı saydam olmasını sağlamaktadır. Church, Neo-klasik hareketin gelenekselliğini takip ederek, kendilerini 'Tanrı'nın Katipleri' olarak adlandırmışlardır. Church, Harrison'ın dediği gibi, son iki yılını Church'e öğretmenlik yaparak geçirmesiyle, Church'ın manevi borcunu, Cole'un doğa sevgisini daha parlak resimler yoluyla ifade etmektedir (Harrison, 2014, s. 425).



Görsel 2.15. *Frederich Edwin Church, “Sonbahar”, Tuval üzerine yağlı boya, 39 x 61 cm, 1875, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya ([http-58](#))*

Hudson River Okulu'nun diğeri üyesi ve Lüminizm hareketinin öncülerinden olan Alman ressam Albert Bierstadt, Amerika'da yaşadığı sıralarda sanat eğitimi almak için Almanya'ya seyahat etmiştir. Bir süre çizim dersleri verdikten sonra Amerika'ya dönen Bierstadt, bir arazi araştırmacısıyla beraber dağ eskizleri çalışabilmek için, ülkenin batısına giderek küçük boyutlu resimsel denemeler yapmıştır. Sonralarda çağdaşlarının yanında oldukça büyük kalan ölçülerde, manzaranın ve ışığın yüceliğini konu alan resimler üretmiştir. “Gün Batımında Yosemite Vadisi” resminin, büyük boyutlu eserlerinden biri için üretilen bir ön çalışma olduğu düşünülmektedir (Görsel 2.16). Bierstadt, eserlerinde atmosferin dramatize halini daha da ileriye taşımak istemiştir. Bu sebepten dolayı ışık, kompozisyonda oldukça etkili bir aydınlık oluşturmaktadır. Dağ manzaralarına duyduğu ilgi nedeniyle, ressamın anısını yaşatmak için Colorado'da bir dağa “Bierstadt Dağı” ismi verilmiştir (Sanderson, 2014, s. 524).



Görsel 2.16. Albert Bierstadt, “Gün Batımında Yosemite Vadisi”, Karton üzerine yağlı boya, 30 x 49 cm, 1864, Özel Koleksiyon (<http-59>)

İngiliz Ressam J.M.W. Turner (1775-1851), gençliğinden itibaren topografik çizim ve suluboya tekniklerinde ustalaşarak edindiği profesyonel uzmanlığını, resimlerinde ışık ve boya manevraları ile yansıtarak, kendine sanatsal olarak özgür bir alan yaratmıştır. Işığın ve doğanın yüceliği, Turner resimlerinde çarpıcı sahnelerle, güçlü fırça vuruşları ve renk tonları ile birlikte epik bir anlatıma sahip olmaktadır. Turner'ın şiddetli bağımsız pratiği, ilk kez 1812 yılında “Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpler’i Aşarken” resmiyle ortaya çıkmıştır (Görsel 2.17). Hollanda deniz ressamlarının yöntemleri dahil, Avrupa sanatında bulunan çoğu resmi çizerek ve seyahatlerinde eskizleriyle denemeler yaparak ufku genişletmesi, Turner'ın manzara resmine olabildiğince hâkim bir görüşe sahip olmasını sağlamıştır. Bell, Turner'ın resimlerinin “içsel bir enerji” meselesi olduğunu düşünmektedir. “Kar Fırtınası” resminde boyayı eyleme dönüştürenin de yaratıcı enerji olduğunu söylemiştir. “...fırtınayı tırmalayan güneş, o sanki neredeyse kendi tanrısı olabilecek şeyle pençeleşiyormuş gibidir” diyerek, Turner'ın tekil ve esaslı bir psikolojik mücadele içerisinde olduğunu düşünmektedir (Bell, 2009, s.309-10). Resimde sağ taraftan sola doğru yükselen fırtına bulutları, tüm atmosferi etkisi altına almaktadır. Dünyanın kökten değişime uğradığı dönemde, sıradan ölümlülerin karşı konulamaz doğa güçleri karşısında aciz olduğu düşüncesinin, resmin sol altındaki figürler aracılığıyla betimlendiği düşünülmektedir.



Görsel 2.17. J.M.W. Turner, “Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpler’i Aşarken”, Tuval üzerine yağlı boya, 145 x 236,5 cm, 1812, Tate Galeri, Londra, İngiltere ([http-60](http://60))

1834 yılında Londra’da çıkan eski Parlamento yangını, sonralarda büyük ölçüde siyasi ve toplumsal yankılara sebep olan, ulusal bir olay olarak bilinmektedir. Turner’ın yangına birinci elden tanıklık etme fırsatı yakalamış olması, tarihi bir anın görsel görkemini çarpıcı bir tavırla resmetme olanağı tanımıştır. Thames Nehri’nin karşı kıyısından bir tekneye binerek, yangını daha yakından gözlemleyip ön çalışmalar yaptığı düşünülmektedir. Gündelik hayatta mümkün olan her anda çizimler yaptığı, fakat çalışmaları arasında bu konuda çizilmiş bir eskizin tespit edilmediği bilinmektedir. Sonraki kış Turner, Parlamento yangını konulu iki resim üretmiştir (Görsel 2.18-2.19). Cleveland’da bulunan resimde yangın, daha geniş açıdan sinematik bir sahne gibi ele alınmıştır (Wilton, 2012, s.260-63). Alevlerin uzaklığı ile, resme bakılan noktada kişinin kendisini güvende hissetmesinin sağlandığı düşünülmektedir. Yangının yıkıcı ve yok edici olması ise onun doğasını yansıtmaktadır. Görüş açısının altında kalan insanlar ise yangını sadece seyredilebilmekle yetinmekteledir. Böyle bir doğal afetin karşısında, çaresiz hissetmeleri normal görülmektedir.

Philadelphia’da sergilenen diğer yangın resminde ise bakış açısı daha yakından gösterilerek, detayların daha yakın ve tehlikeli olmasını düşündürmektedir. Parlamento’nun yanmasının Londra’da yaşayan insanlar için büyük anlam taşıdığı, daha detaylı bir sahne algısı ile betimlenmiştir. Kalabalık, aynı zamanda doğası gereği fazla sıcak olan alevler sayesinde ısınıyorlarmış gibi de görünmektedir. Sağ tarafta yer alan Westminster Köprüsü, derin perspektif sayesinde izleyicinin algısını, yangının olduğu merkeze doğru yönlendirmektedir. Tuvalin sol kısmında sarı-turuncu tonlarının hâkim olduğu yanmakta olan bir doğa görülürken, sağ taraf hala gecenin sessiz ve sakin oluşu betimlenmiştir. İki durum arasındaki farkın, renk ve fırça kullanımı ile önce birbirinden ayrılarak sonra bir bütün haline getirilmesi, Turner’ın doğaya karşı olan bakış açısını özetler niteliktedir. Wilton’un aktarımına göre 17 Ekim 1834’te yangın için *The Times* dergisinde, şehrin geniş yollarının daha önce böyle kalabalık bir halde görülmediği yazılmıştır. Yangının başlamasından sonra, yarım saat içinde ise yangına Westminster Köprüsü’nün, Surrey tarafından daha fazla yaklaşılmasının mümkün olmadığı da söylenmiştir. Turner’ın resimdeki bakış açısı, bu bilgiyi doğrular niteliktedir (Wilton, 2012, s.262).



Görsel 2.18. *J.M.W. Turner, “Parlamento Yangını I”, Tuval üzerine yağlı boya, 92,7 x 123 cm, 1834, Cleveland Sanat Müzesi, Ohio, ABD (<http-61>)*



Görsel 2.19. *J.M.W. Turner, “Parlamento Yangını II”, Tuval üzerine yağlı boya, 92 x 123 cm, 1834, Museum of Art, Philadelphia, ABD (<http-62>)*

Turner'ın doğayı ve doğa unsurlarını bir bütün halinde resmettiği kendine özgü tarzı, 1840 yıllarında dönemin sanat eleştirmenleri tarafından oldukça tepki almıştır. Fırça ve ışığın serbest kullanımı ile, daha etkili bir sahne yaratma üzerine yaptığı denemelerinden biri olan “Kar Fırtınası, Limanın Dışındaki Gemi” resmi, Turner'ın sanatsal mizacının bariz örneklerinden sayılmaktadır (Görsel 2.20). Belirsizliği oluşturan fırtınanın tam merkezinde ‘Ariel’ isimli buharlı geminin tasvir edildiği düşünülmektedir. Turner'ın doğaya karşı olan tutkusu, girdap gibi karmaşık çizgiler ve renkler aracılığıyla tuvale yansımaktadır. Renklerin yanı sıra ışığın, suyun ve fırtına bulutlarının içe içe geçerek rüya benzeri bir görüntü yaratması nedeniyle, Turner'ın üslubu “alışılmadık” olarak değerlendirilmektedir. Resimdeki geminin, doğanın tehlikeli engin gücü karşısında çaresiz kalması durumu, iyi gözlemlenmiş renk ve ışık bilgisinin de yardımıyla aktarılmaktadır. Turner'ın sıklıkla kullandığı mahsur kalma, insanın acizliği ve doğanın acımasızlığı gibi konuların verdiği sıkışmışlık hissi, resimde karanlık dumanlar ve deniz dalgaları tarafından oluşturulmaktadır. Görmüş olduğu tepkiler karşısında ise Turner, resmi anlaşılması için değil, böylesi bir sahnenin neye benzediğini göstermek istediğini söylemiştir (Kay, 2014, s.407).



Görsel 2.20. J.M.W. Turner, “Kar Fırtınası-Limanın Dışındaki Gemi”, Tuval üzerine yağlı boya, 91,5 x 122 cm, 1842, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere ([http-63](http://63))

2.3. Doğanın İçinde Olmak ve Açık Havada Resim Yapmak

Paris'in güneydoğusunda bir köy olan Barbizon'da, değişken hava durumunu ve doğa olaylarını gözlemleyerek manzara resimleri yapan sanatçılar, "Barbizon Okulu" adı altında toplanmışlardı. Barbizon Okulu ressamı, doğal olguları doğrudan gözlemleyerek, bulundukları coğrafyada şiirsel bir anlatım yakalamayı hedeflemişlerdir. Natüralizm üslubu ve yakından edinilen tecrübenin öne çıkarılması, ressamı *'en plein air'* veya 'açık havada' resim yapmaya yöneltmiştir. Stüdyodan dışarı çıkarak samimi ve doğayla iç içe resim yapma teknikleri Empresyonizm hareketini de büyük ölçüde etkilemiştir. Theodore Rousseau (1812-67) ve Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), Barbizon Okulu ressamı olarak bilinmektedirler. Realizm (gerçekçilik) üslubu sanatçılarından François Millet (1814-75), "Ekin Toplayıcılar" resmini Barbizon yakınlarında resmetmiştir (Görsel 2.21). Barbizon Okulu ressamlarının natüralist üslupları aynı zaman diliminde ortaya çıkan Realizm hareketiyle birlikte, samimi ve gösteriştan uzak, akademi karşıtı bir duruş sergilenmektedir (Kjellman-Chapin, 2015, s. 224).



Görsel 2.21. Jean-François Millet, "Ekin Toplayıcılar", Tuval üzerine yağlı boya, 85,5 x 111 cm, 1857, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (<http://64>)

Camille Corot, kumaşçılık ile uğraşırken sanat eğitimi almaya karar vererek, hayatının büyük bir bölümünü seyahat ederek geçirmiştir. Sanatçının İtalya’da birkaç yıl kaldığı, İsviçre’ye keşif gezileri düzenlediği ve Fransa kırlarını dolaştığı bilinmektedir. Seyahatlerinin sonucu olarak da açık havada ışığın ve atmosferin değişimini gözlemleyerek çok sayıda eskiz ve yağlı boya resim üretmiştir. Corot’nun son dönem serbest stilde çalıştığı “Mortefontaine Hatırası”, yumuşak ışık geçişleri ile şiirsel bir anlatım oluşturduğu manzara resimlerindendir (Görsel 2.22). Resmin doğrudan izlenim edinilerek oluşturulmadığı, atölye ortamında eskizlerinden birleştirilerek resmedildiği düşünülmektedir. Nesnelerin birbiriyle uyumunu sağlamak için doğal ortamın tüm önemli öğeleri kullanılmıştır (Pickeral, 2014, s. 451). Tuvalin genelinde doğanın sessiz ve sakin oluşu hakimdir. Kompozisyonun yarıdan fazlasını oluşturan ağaç, ışığın oluşturduğu yarı saydam tonlarla birlikte zarif bir duruş oluşturmaktadır. Suyun durgunluğu ve figürlerin yumuşak tonları, doğanın kutsal bir bakışa sahip olmasını sağlamaktadır. Önceleri Realizm üslubundan etkilenen Corot’nun, bu resmiyle manzara resmine karşı Romantik bir algı benimsediği de düşünülmektedir.



Görsel 2.22. Jean-Baptiste-Camille Corot, “Mortefontaine Hatırası”, Tuval üzerine yağlı boya, 65,5 x 89 cm, 1864, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (<http://65>)

Erken dönemlerinde Romantik üsluba yakın eserler üreten Gustave Courbet (1819-77), kırsal hayatı konu aldığı “Taş Kıranlar” gibi heybetli tablolar resmederek, Realizm düşüncesini sanat tarihine kazandıran ilk isimlerden biri olmuştur (Görsel 2.23). Resimlerinde genellikle köylü deneyimini, el işçiliğini ve işlerin ağırlığını tasvir edip sergileyerek, gösteriştense uzak ve anıtsal değeri yüksek manevi duygulara hitap etmektedir. Dönemin sanat eleştirmenleri tarafından Courbet’in resmettiği figürlerin yapısı, aynı dönemde eserler üreten Millet’in üslubuna çok benzetilmiştir. Toprakta gerçekleştirilen fiziksel bir uğraşın yüceltildiği, yarı saydam ıslık ve toprak tonlarıyla birlikte, eş zamanlı üretimler yapan iki sanatçının varlığı, Realizm üslubunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Courbet, kendileri için söylenen ‘Realist ressamlar’ sıfatını benimseyerek, tarihten, mitolojiden ve İncil’den konu alınan sahneler yerine, kendi deneyimiyle “görülür ve elle tutulur” olanla ilgilenmeye karar vermiştir. “Bana bir melek gösterin, ben de onu çizeyim” söylemi ile gerçek dünyadan ve gündelik yaşamdan konu alan eserler üretmeye devam edeceğini de desteklemektedir (Bell, 2009, s.328-330).



Görsel 2.23. Gustave Courbet, “Taş Kıranlar”, Tuval üzerine yağlı boya, 165 x 257 cm, 1849, Gemäldegalerie, Dresden, Almanya ([http-66](http://66))

Gustave Courbet'nin resimsel yeteneği ve hızla ünlü olması, Batı resminde Realizm üslubunun en baskın ilk örneği haline gelmesini sağlamıştır. Fransız hükümetine karşı bile sözünü esirgemeyen Courbet, Vendome Sütunu'nun yıkılması olayına karışması sonucunda, hapis cezası alarak Fransa'dan sürülmüştür. Hayatının son yıllarını İsviçre'de "Cenevre Gölü Manzarası" gibi manzara resimleri yaparak geçirmiştir (Görsel 2.24). Kompozisyonları için çoğunlukla dağ ve deniz manzarası tercih etmesine rağmen, Alplerin eteklerinde bulunan göllerin dinginliğine karşı yoğun ilgi duymaya başlamıştır. Resimde güçlü yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu kara parçası, gökyüzü ve gölün mavisıyla dengelenmektedir. Resmin sağ tarafının, huzur ve yalnızlık atmosferi yarattığı düşünülmektedir. Paris'in kalabalık sanat ortamlarından çıkıp, İsviçre'nin sakin doğasına yapmış olduğu yolculuğun sonucu olarak "Cenevre Gölü Manzarası" resmi, Courbet'nin doğal güzeelliğe karşı olan saygısını ve duyarlılığını göstermektedir (Koch, 2014, s.476).

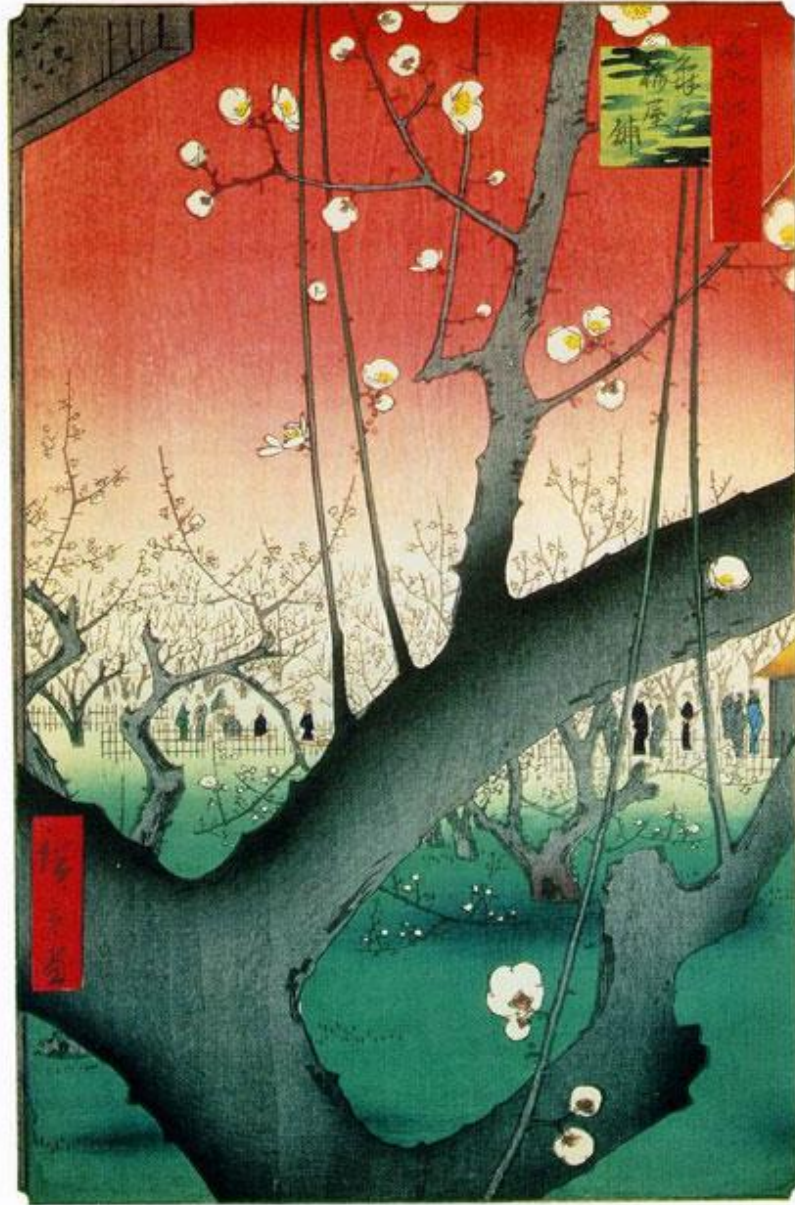


Görsel 2.24. *Gustave Courbet, "Cenevre Gölü Manzarası", Tuval üzerine yağlı boya, 1874, Arkeoloji ve Güzel Sanatlar Müzesi, Besançon, Fransa (<http-67>)*

Courbet'nin sanatsal mizacının ve fotoğrafın getirdiği yeniliklerin yanı sıra, 19. Yüzyılda Batı sanatını en çok etkileyen unsurlardan biri de Japon kültürü olmuştur. 1854 yılında, Shimoda Ticaret Anlaşması ile Japonya'nın sınırlarının Batı ticaretine açılması, Fransız entelektüellerinin “japonaiserie” dedikleri bir modanın oluşmasını sağlamıştır. Sözü geçen Japon modası, Empresyonistler (izlenimciler) başta olmak üzere, dönemin birçok sanatçısını da etkilemiştir. Kültürel alışveriş sayesinde mobilya ve vazo gibi dekoratif eşyaların yanı sıra ahşap baskiresimlere de erişim sağlayabilen ressamalar, eserlerinde Uzakdoğu motifleri kullanmaya başlamışlardır. Katsushika Hokusai (1760-1849) ve Utagawa Hiroshige (1797-1858) gibi Japon sanatçıların resimleri, manzara resmine karşı olan bakış açısının bir kez daha düşünülmesine sebep olmuştur (Görsel 2.25-2.26). Barbizon sanatçıları ve izlenimciler, matematiksel perspektifin dışında kullanılması, kompozisyonda birden fazla bakış açısının olabilmesi, iki boyutluluk, kesin çizgiler ve açık tonların kullanımı gibi resimsel üslup özelliklerini, Batı sanatına entegre etmek için öncü rol üstlenmişlerdir (Erden, 2016 s.22-23).



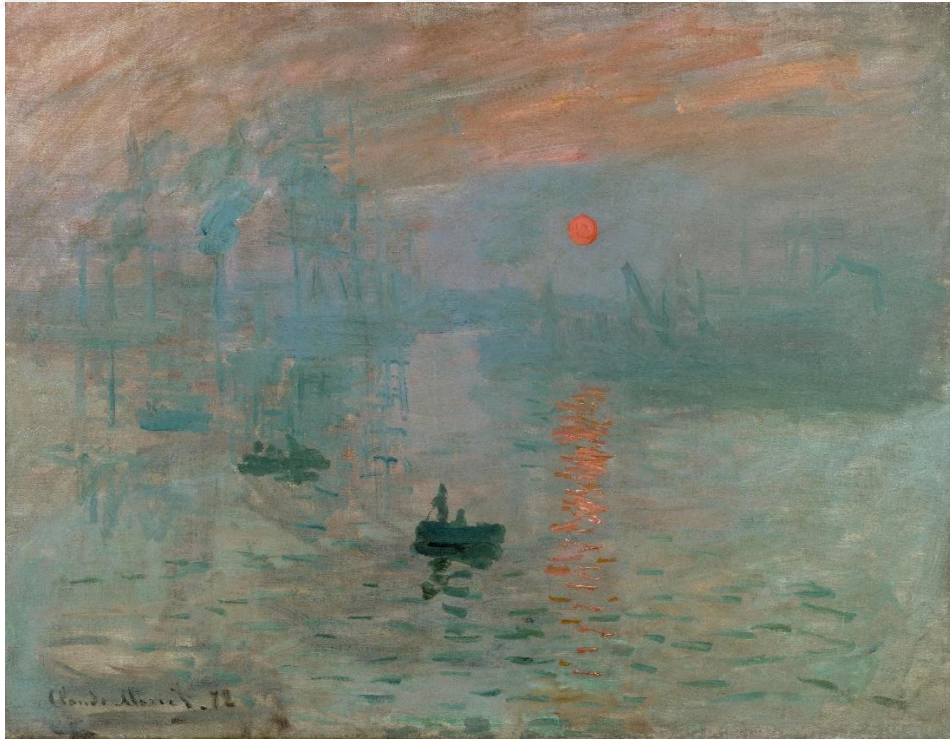
Görsel 2.25. Katsushika Hokusai, “Kanagawa’daki Büyük Dalga”, Ahşap üzerine baskiresim, 25, 4 x 37 cm, yak. 1829-33, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda ([http-68](http://68))



Görsel 2.26. Utagawa Hiroshige, “Kameido’daki Erik Ağacı Bahçesi”, Ahşap üzerine baskıresim, 37 x 25 cm, 1857, Museum of Fine Arts, Boston, ABD (<http://69>)

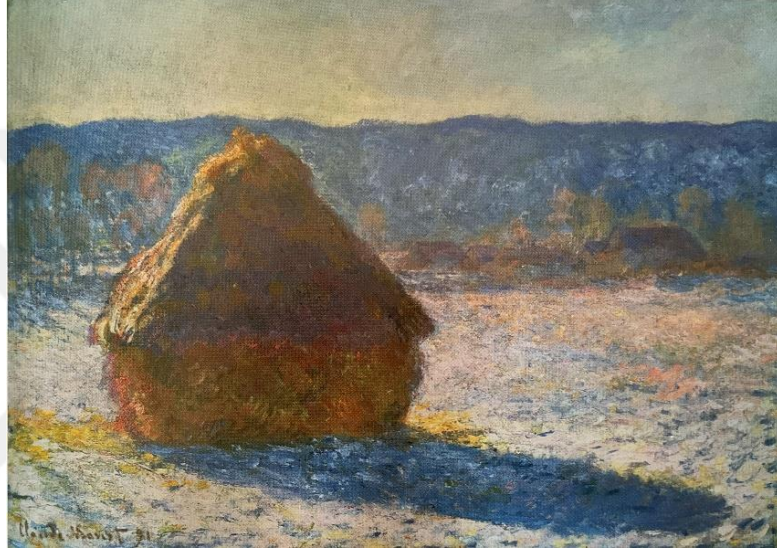
Doğaya çıkıp gözlemleyerek resim yapma düşüncesi, Empresyonizm (diğer adıyla izlenimcilik) akımının temellerini oluşturmaktadır. 19. Yüzyılın yarılarında sonra Paris’te bulunan bir grup ressam, doğanın ve ışığın kendilerince doğru tasvirini vurguladıkları, durağan resimler yerine fırça vuruşları ile kompozisyona hareket kazandırdıkları eserler üretmişlerdir. Empresyonistler, kendilerinden önceki üsluplara tepki göstermelerinin yanı sıra, her yenilikte karşılaşıldığı gibi, ağır eleştirilere de maruz kalmışlardır.

Paris'te “*Le Charivari*” dergisinin eleştirmenlerinden olan Louis Leroy (1812-1885), “*L'Exposition des impressionistes*” (Empresyonistlerin Sergisi) başlığı altında, açılan ilk resim sergileri için iğneleyici bir görüş belirtmiştir. Makale başlığı, dönem ressamlarından olan Claude Monet'nin (1840-1926), “İzlenim, Gündoğumu” eserine doğrudan atıfta bulunmaktadır (Görsel 2.27). “Empresyonizm” teriminin dönem sanatçıları belirtmek için kullanılmasının, Leroy'un makalesinden sonra yaygınlaştığı düşünülmektedir (Kjellman-Chapin, 2015, s. 214). Monet'nin resminde, sanatsal geleneklerin bir çoğu bilerek uygulanmamış gibi durmaktadır. “İzlenim, Gündoğumu”, eleştirmenlerin söylediği “gevşek ve kesik fırça darbeleri”, “tamamlanmamış bir eskiz” sıfatlarına uyum sağlayan bir yapıya sahiptir. İzlenimcilerin açık havada anı yakalama arzusu, büyük ölçüde Monet'nin tekniğini de etkilemiştir. Resmin kapalı bir atölye ortamında değil, şafak vaktinde şehir henüz yeni aydınlanıyorken, manzaraya karşı bakan pencereden resmedildiği bilinmektedir. Tuvaldeki her rengin, birbiriyle ahenk içinde bir gündoğumunu tasvir ediyor olması, Monet'nin renk kuramlarını iyi bildiğini de kanıtlamaktadır. Güneş, turuncu-kırmızı rengiyle, sabah sisinin içinden yarı parlak bir ışık yayarak, çevresindeki öğelere de rengini yansıtmaktadır (Davies, 2014, s.472).



Görsel 2.27. Claude Monet, “İzlenim, Gündoğumu”, Tuval üzerine yağlı boya, 48 x 63 cm, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris, Fransa ([http-70](http://70))

Monet, resimlerine karşı aldığı tepkilerden sonra, doğayı izleme ve gördüğü ‘an’ı resmetme fikrine karşı derin bir bağlılık hissetmiştir. Canaletto’nun Venedik’te uygulamış olduğu tekniğe benzer şekilde, güneş ışığının farklı zamanlarda, mekân üzerinde oluşturduğu değişikliklerin yansımaları yoğun bir tutkuyla ve titizlikle gözlemlenmiştir. Monet’nin, evinin arka bahçesindeki saman yığınlarını, sabah ve akşam saatlerinde olmak üzere iki farklı resimde ele aldığı çalışmaları, sanatçının gerçeklik arayışının tasvirleri olarak düşünülmektedir (Görsel 2.28-2.29).



Görsel 2.28. Claude Monet, “Saman Yığını, Sabah Karı Etkisi”, Tuval üzerine yağlı boya, 65,5 x 92,5 cm, 1891, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD (Welton, 2014, s.535)



Görsel 2.29. Claude Monet, “Gün Batımının Ayazında Duran Saman Yığını”, Tuval üzerine yağlı boya, 65 x 92 cm, 1891, Özel Koleksiyon (Staff, 2014, s.534)

Hollandalı sanatçı Vincent van Gogh (1853-90), izlenimcilikle elde edilen görsel gerçekliğin dışına çıkmak isteyen arayışlarının sonucunda, daha çok fikirlerle dolu ruh halini yansıtan renk ve fırça kullanımının kişisel mizacını dışa vurması ile, dönemin eleştirmenleri tarafından “Sembolist” olarak değerlendirilmiştir. Sembolist üslupta, ele alınan fikrin sembollerle ifade edilmesi, birleştirici ve öznel olması gerektiği düşünülmektedir (Kjellman-Chapin, 2015, s.206). Van Gogh’un sadece izlenim ile yetinmemesi, yeni arayışlara girmesine sebep olmuştur. Resimlerinin coşkulu öznel ifadeleri içinde barındırıyor olması dolayısıyla, ard-izlenimcilik (Post-Empresyonizm) akımına dahil olduğu da düşünülmektedir.

Van Gogh, 37 yıllık kısa yaşamının içine oldukça fazla sayıda resim sığdırmış, sanatını icra etmek uğruna hayat kalitesinden bile ödün vermiştir. O dönemlerde sanatın merkezi olarak düşünülen Paris’te birçok sanatçı ile iletişime geçmesine rağmen, küçük kardeşi olan Theodore van Gogh (1857-1891) dışında kalan sosyal çevresi tarafından da çoğunlukla garip karşılanmıştır. Erken dönemlerinde sanat eğitimi için birçok farklı yöntem öğrenmeye çalışan ressam, Japon baskiresimleri üzerinde manzara resmi deneyimini anlamaya çalıştığını, kardeşi Theo’ya yazdığı bir mektupta belirtmiştir. Van Gogh, çağdaşı olan izlenimci ve ard-izlenimci sanatçılar gibi, “*Ukiyo-e*⁶” adı verilen Japon üslubundan oldukça etkilenmiştir (Erden, 2016, s.26). Hiroshige’nin “Erik Ağacı” baskiresmi (Görsel 2.26), yağlı boya ile tekrar çalıştığı eserlerden biridir (Görsel 2.30). Resimde kompozisyon, Hiroshige’nin resminden doğrudan kopyalanmıştır fakat resimdeki detaylar ve nesnelerin yumuşak ışığı, Van Gogh’un fırça vuruşlarında daha öznel bir yoruma sahip olmaktadır. O dönemde kendi eserlerinden daha çok yeniden uyguladığı Japon baskılarını satabilmesi, 1888 yılında Paris’ten taşınarak, Fransa’nın güneyinde bulunan Arles’a yerleşmesi ve ilgisinin oranın doğasına yönelmesine sebep olmuştur. Doğanın kendisinin, Japon sanatı hassasiyetiyle ele alındığında gereken konuyu sunmaya yeterli olacağını düşünerek, doğaya ve manzaraya karşı duyduğu sevginin yansımaları olan eserler üretmeye başlamıştır (http-71).

⁶ Japonca *ukiyo* kelimesi Türkçe’de ‘yüzer dünya’ olarak çevrilmiştir. *Ukiyo-e* kelimesi ise ‘yüzer gezer dünya resmi’ olarak çevrilebilir (Erden, 2016 s.26)

sonucudur. Tuvalin solunda yükselen selvi ağacı, yanan bir ateş gibi dalgalanarak yükselmektedir. Gökyüzündeki yıldızların birbirine girdap şeklinde bağlı olması da Van Gogh'un içine sıkıştığı sanrısız döngüler ile ilişkilendirilmektedir.



Görsel 2.31. *Vincent van Gogh, “Yıldızlı Gece”, Tuval üzerine yağlı boya, 74 x 92 cm, 1889, Museum of Modern Art, New York, ABD ([http-73](http://73))*

1890 yılında Van Gogh, intihar etmeden kısa süre önce “Buğday Tarlasında Kargalar” isimli resmi üretmiştir (Görsel 2.32). Bazı kayıtlara göre ressamın kendini silahla vurduğu tarlayı göstermektedir. Manzarayı ele aldığı zamanlarda fırçayı tutamaz halde olduğunu, fakat üzüntüyü ve yapayalnızlığı anlatmakta hiç zorluk çekmediğini söylemiştir. Daha önceki resimlerinde canlı ve renkli tonlar kullanarak betimlediği doğal dünyanın öğeleri, bu resimde daha karanlık, melankolik ve dramatik bir sahne tasarımı ile ele alınmıştır (Zaczek, 2014, s. 525). Van Gogh'un bu resimde, kaçış yolu olmadığı hissini simgesi olarak, resmin merkezinden üç yana yayılan patikaların belirsizliğini kullanmış olduğu düşünülmektedir. Kargaların ölümü sembolize etmesi gibi karanlık duygu ve düşünceler, sarı renkli buğdaylarla çok güçlü kontrast (karşıtlık) oluşturan, fırtınalı gökyüzü tarafından pekiştirilmiştir.



Görsel 2.32. *Vincent van Gogh, “Buğday Tarlasında Kargalar”, Tuval üzerine yağlı boya, 50,5 x 103 cm, 1890, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda ([http-74](http://74))*

Post-Empresyonizm’in önemli sanatçılarından sayılan Paul Cézanne (1839-1906), erken dönem resimlerinde genellikle koyu, kalın boya katmanları ve siyah gölgeler kullanmıştır. İzlenimcilik üslubuna dahil olmasının, 1872 yılında Camille Pissarro (1830-1903) ile buluşmak üzere Fransa’da bir yerleşim yeri olan Pontoise’e gitmesiyle başladığı düşünülmektedir. Pissarro ile birlikte ürettikleri eserler sayesinde, eskiden kullandığı donuk ve karanlık renklerin, yerini izlenimcilerin canlı ve parlak renklerine bırakmasıyla, Cézanne’ın sanatında geniş çaplı bir değişim görülmüştür. O dönemde genellikle natürmort çalışmalar üreten Cézanne, resmin yapısını ve hacmini rengin yardımı ile oluşturmaya başlamıştır. İzlenimcilerle beraber katıldığı sergilerde olumsuz eleştiriler alması üzerine, sergilere katılmama kararı alarak, diğer ressamlardan uzaklaşmıştır. 1870’li yılların sonundan itibaren Cézanne’ın resimlerinde, doğadan edindiği izlenimleri geometrik yapılarda çözümlediği ve bu formlarla yeniden oluşturduğu örnekler görülmektedir. Daha sonralarda ortaya çıkacak olan “Kübizm” üslubunun düşünce yapısını öngörmüş olduğu düşünülmektedir (Erden, 2016, s.81-84).

Cézanne’ın, doğayı en temel ve katkısız haliyle deneyimleme arzusu, resme ve sanata karşı olan tutkusunu oluşturmaktadır. “Saint Victoire Dağı” isimli resim serisi, izlenim edinilen dağın biçimi ile, ona karşılık gelen imgesel anlamın arasında bir ilişki olduğunu düşündürmektedir. Fransa’nın güneyinde bulunan Saint Victoire Dağı’na çocukluğundan beri tırmanıp geziler düzenlemesi, oranın coğrafi özelliklerini iyi tanımasını sağlamaktaydı. İlk olarak 1882 yılında dağı resmettiği çalışmalarında, dağ bir özne olmaktan çok, doğaya ait nesnelerden biri olarak betimlenmiştir (Görsel 2.33). 1886’dan sonraki bölgeyi ele aldığı çalışmalarında ise dağın her anlamda daha çok öne çıktığı görülmektedir (Görsel 2.34) (Staff, 2014, s.574).



Görsel 2.33. Paul Cézanne, “Saint Victoire Dağı ve Arc River Vadisi Viyadüğü”, Tuval üzerine yağlı boya, 65 x 82 cm, 1882-85, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD ([http-75](http://75))



Görsel 2.34. Paul Cézanne, “Saint Victoire Dağı”, Tuval üzerine yağlı boya, 73 x 92 cm, 1904-06, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD ([http-76](http://76))

Sanayi Devrimi'nden sonra tamamen yeni bir çağ yaşamaya başlayan dünya, 19. Yüzyılda tanık olunan sanatsal gelişmelerin başlıca nedeni sayılmaktadır. Bir önceki yüzyılda yaşayan insanların hayal bile edemeyecekleri yenilikler ve imkanlar, beraberinde gündelik yaşamı oldukça etkileyen beklenmedik yan etkiler getirmektedir. Henüz yeni tanıştıkları modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye çalışan sanatçılar, estetik görünümün ötesinde, modernliğin ruh halini benimsemeye çalışarak, yeni konuların yanı sıra yeni teknik ve biçimsel arayışlarla, izleyicinin sanatsal algısını da değişime uğratma çabası içine girmişlerdir (Antmen, 2014, s.18). 20. Yüzyılın başlarından itibaren, sanat tarihinde gelenekselliğin, belirlenen kuralların ve ilkelerin sona erdiği, öznel fikirlerin öne çıkarak çeşitli üslupların ortaya çıktığı yeni bir döneme girilmektedir. Cézanne'ın sanatsal vizyonu, gelecek nesillere örnek teşkil etmesi açısından, büyük derecede önemli sayılmaktadır.

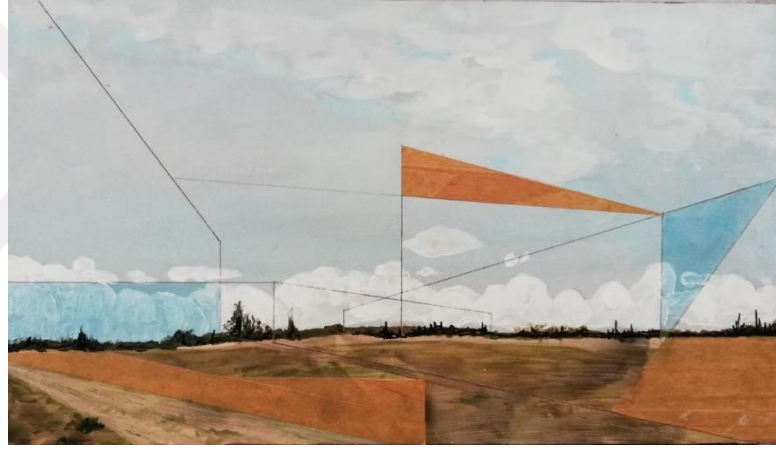
2.4. Araştırma Kapsamında Üretilen Resimler

Resmin oluşması için gereken malzemeler ve tekniklerin, çok farklı yöntemlerle denenerek yeniden yapılandırıldığı yakın dönemde, sanatsal algı, kişisel mizaç, plastik kullanım yöntemleri ve mekân farklılıkları gibi değişkenler bulunmaktadır. Edinilen bilgiler doğrultusunda, bu bölümde araştırmacının boşluk ve manzara konularını işlediği resimleri ele alınmıştır. Geleneksel sayılabilecek yöntemlerle boya ile resmedilen eserler, malzemenin de yardımı ile genel olarak karışık teknikte bütünlük sağlamaktadır. Kompozisyonu oluşturan doğa görünümleri, doğadan izlenim ve eskizler aracılığıyla referans alınmıştır. Teknik özelliklerinin yanı sıra, her bir eserin kendi içerisinde, anılara ve kültürel değerlere dayanan, sembolize ettiği kavramsal bir düşünce biçimi bulunmaktadır. Resimlerin genelinde melankolik mizacın etkileri, doğanın içerisinde yer alan öznel hikayelerle birlikte bir bütün oluşturmaktadır. Öznel anlamların ne olduğunu tek tek açıklamak yerine, izleyici ile düşünsel olarak ortak paydada bulunabilme ihtimali, daha değerli bulunmaktadır.

“Yerin Yüzü” ve “Karlı Tepe Manzarası”, manzara ve kompozisyon olarak Hollanda'nın Altın Çağı ressamlarından esinlenerek oluşturulmuş resimlerdir (Görsel 2.35-2.36). İki resimde de yeryüzü resmin üçte birini kaplamaktadır. Gökyüzünde kullanılan mavi renk, soğuk ve ara ton kullanılarak, puslu bir görünüm yakalanmasını hedeflemektedir. “Yerin Yüzü”nde en açık beyaz tonda resmedilen kümelenmiş bulutlar, yeryüzü ile gökyüzü arasında bir sembolik bir ‘yorgan’ görevi görmektedir. Melankolik

mizaçlı sanatçıların eserlerinde sıkça karşılaşılan doğanın yüce ve vahşi olması düşüncesine karşılık olarak, güven duygusunu sağlaması amaçlanmaktadır.

Her iki resmin de yatay düzlemde ele alınması, doğayı olabildiğince geniş yansıtabilme kaygısından kaynaklanmaktadır. Fakat bu noktada sınırsız ve yüce olan doğa, dört köşeli bir çerçeve içerisine sığdırılarak, resim yöntemiyle arasında tezat oluşturmaktadır. Manzaraya olan bakış açısının değişkenlik gösterebileceği düşünülerek, geometrik alanlarda farklı renk ve yöntemlerle, yeni alanlar oluşturulmuştur. Kahverengi bantlarla bazı bölgelerin kapatılması, psikolojik sorunların, fiziksel sorunlar gibi yara bandı ya da pansuman ile kapatılamayacağı düşüncesini vurgulamayı amaçlamaktadır. Yani görülen aslında bir manzara resmi değil, manzaranın melankolik anılarla birlikte farklı anlamlara gelebildiğinin temsili olarak yorumlanmaktadır.



Görsel 2.35. Ahmet Algül, “Yerin Yüzü”, Ahşap üzerine karışık teknik, 26 x 45 cm, 2020, Ahmet Algül koleksiyonu



Görsel 2.36. Ahmet Algül, “Karlı Tepe Manzarası”, Ahşap üzerine karışık teknik, 18 x 27 cm, 2020, Ahmet Algül koleksiyonu

“Ayn” kelimesi sözlüklerde belirtildiği üzere Arapça kökenlidir ve ‘göz’ anlamına gelmektedir. Bunun kökün üzerine eklemelerle çoğaltıldığında, ‘aynı ve aynılık’, ‘ayna’, ‘aynenlik’ durumu, ‘ayna olmak’ gibi kavramların ‘göz’den geldiği varsayılmaktadır. Sanat eseri üretmek için en önemli duyulardan olan görme eylemi, düşünsel anlamda da benzerlikler ortamı yaratabilmektedir. Yeryüzünde farklı zamanlarda, aynı manzaraya bakan iki insanın ne düşündüğü ve ne gibi duygular hissettiği sorularının cevabı, “Ayn-” resminin asıl meselesi konumundadır (Görsel 2.36). Doğaya ait ortak nesnelerin bir araya getirdiği kompozisyon, benzerliklerin kurulmasında yardımcı rol oynamaktadır. Organik nesnelerin ölümlülüğü, insan ile en önemli benzerliğidir. Bu melankolik ölüm düşüncesi, resmin tamamında kullanılan yardımcı nesnelerle desteklenmektedir. Tuvalin sağ alt köşesinde, ilk yerleştirildiğinde canlı olan bir çiçek demeti bulunmaktadır. Zaman içerisinde kuruyarak canlılığını kaybetmesi ve tuvaldeki diğer nesneler gibi olması kaçınılmazdır. İnsan ile çiçeği birbirine benzeme (aynı olma) durumu burada ölümlülük olgusundan ele alınmaktadır. Derinliğin ve perspektifin düzeni içerisinde izleyicinin de bu mekânın tam merkezinde durması amaçlanmaktadır.



Görsel 2.37. Ahmet Algül, “Ayn-”, Diptik (ikili) tuval üzerine karışık teknik, 180x260 cm, 2020, Ahmet Algül Koleksiyonu

Mekâna ait hatıraların, manzarayı resmedilebilir kıldığı düşüncesi, El Greco, Cézanne, Friedrich, Van Gogh gibi sanatçıların resim örneklerinde incelenmiştir. Bu noktada estetik değerlerin nasıl görüldüğü, sonucunda nasıl bir eserin ortaya çıkacağı gibi sorunlar daha arka planda kalmaktadır. Önemli olanın, öznel düşüncelere sahip olan mekânın resmedilmesi ve bir düşünceye hizmet etmesi olduğu düşünülmektedir. “Köy Evinin Bahçesinden Manzara”, karmaşık düşüncelerin kompozisyonu etkilediği, hızlı bir boyama tekniği ile resmedilmiştir (Görsel 2.37). Böylelikle anlık fakat bilinçli tepkilerin sonucunda nasıl bir resim oluşabileceği, henüz mekândan ayrılmamışken deneyim edilmektedir. Akrilik (su bazlı) boyanın, kurummasını beklemeden ahşap üzerine aktarıldığı, belirlenen bölgelerden kazıma ve silme yöntemiyle çıkarıldığı bir yöntem izlenmiştir.



Görsel 2.38. Ahmet Algül, “Köy Evinin Bahçesinden Manzara”, Ahşap üzerine karışık teknik, 15 x 25 cm
2020, Ahmet Algül koleksiyonu

3. SONUÇ

İlk çağlarda doğanın bir temsili olarak kullanılan manzara resmi düşüncesi, Doğu sanatında boşluk ve doluluk olguları ile birlikte incelenerek, daha kavramsal bir konumda ele alınmıştır. Boşluğun manzarayla olan ilişkisi, bedensel ve ruhsal dengeyi sembolize ederek, birbirini tamamlayan bir bütün halinde karşımıza çıkmaktadır. Sonrasında Batı sanatında manzara, daha yüzeysel ve biçimsel olarak işlenerek, genel olarak konu bütünlüğüne hizmet eden bir form olarak kullanılmıştır. Doğu ve Batı sanatının, boşluk olgusuna dair paylaştıkları ortak düşünce, sonsuz ve yüce bir kavram olarak kabul edilmesi ve uygulanması olarak resim sanatına yansımaktadır. Manzara resmini oluşturan perspektif, ılık-gölge gibi unsurların Rönesans ile birlikte bilimsel olarak araştırılması, resimde yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Başlarda dini ve mitolojik konuların anlatımına katkı sağlayan manzara unsurları, ilerleyen süreçte Giotto ve Giorgione gibi sanatçılar tarafından daha Natüralist üslupta resmedilerek, diğer sanatçıların da ilgi odağı haline gelmiştir.

Manzara resminde gökyüzü ve boşluk konuları araştırıldığında, melankolik mizaç ile ilişkilendirildiği kullanım örneklerine rastlanmaktadır. Melankoli, üretilen eserler üzerinde, sanatçının kişisel mizacını yoğun düşünceleriyle birlikte aktarma biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Manzara resimlerinde derin duygu ve düşüncenin sembolik karşılığı, sınırsızlığı ve sonsuzluğu ile gökyüzünün kendisi olarak düşünülmektedir. Melankolik mizacın ruh halini, doğanın yada doğa olaylarının yardımı ile tasvir etme düşüncesi, sembolik anlamların oluşmasına neden olmaktadır. Böylelikle sessiz ve umutsuzluk içinde hayatını geçiren sanatçı, deniz ve gökyüzü gibi yalın manzaraları tercih ederken, öfkeli veya endişeli sanatçı, sert fırça darbeleriyle fırtınalı, kapalı bir gökyüzü ve kaosun hâkim olduğu kompozisyonlar kullanabilmektedir. Üretilen eserlerin tümü, onu üreten sanatçının öznel mizacı hakkında genel bir fikir oluşumuna yardımcı olmaktadır.

Yaşamı boyunca üretmekten hiç bıkmayan Dürer, eserlerinde genellikle melankoli ve varoluş sorunlarını ele almıştır. Kendisinin de melankolik mizaçlı ve düşünceli bir ruh hali içerisinde olması, eserlerindeki estetik ve kavramsal anlatımı direkt olarak etkilemektedir. Friedrich'in eserlerindeki yücelik anlayışı, sonsuz ve bilinmeyen boşluk algısı, kendinden sonraki sanatçılara oldukça duygusal bir esin kaynağı oluşturmuştur. Boşluk ve yücelik kavramları birlikte ele alınarak, kendinden sonraki dönemlerde sanatsal üretimlere daha fazla konu olmaya başlamıştır. Vahşi doğanın sonsuzluğu karşısında insanın çaresiz olması durumu, umutsuzluk, endişe ve sonucunda depresyon

gibi duygular yaratımına sebep olmaktadır. Sanatçının melankoli halindeyken üretim yapmasının, bir çeşit arınma gibi dünyadan soyutlanarak, manevi bir yaratım sürecine dahil olması anlamına geldiği düşünülmektedir. Melankoli durumu psikolojik bir rahatsızlık ise, melankolik sanatçının eser üretmesi iyileşme sürecinin bir parçası olarak varsayılabilir.

Yıllar içinde her alanda olduğu gibi resim alanında da geliştirilen yenilikler, manzara resmini oluşturan bileşenler hakkında farklı düşüncelerle yorumlanmıştır. Perspektif, ışık-gölge, çizgi ve boya kullanımına göre değişkenlik gösteren teknikler, bazen kurallar çerçevesinde, bazen de kurallara karşı gelinerek tamamen serbest olarak ele alınmaktadır. Öznel üslupların ve düşüncelerin rahatça dile getirilmeye başlandığı 19. Yüzyıl sonlarında Cézanne örneğinde görüldüğü üzere, resimsel yüzeye yaklaşımda malzemenin önemi de yadsınamayacak kadar fazladır. Cézanne, yoğun boya tabakaları kullanmak yerine tuvalin bazı yüzeylerini boş bırakarak, algıda rahatlık sağlayan bir yapı oluşturmuştur. Bu yöntem tuvaldeki diğer öğelerle ilişki içerisinde bir bütün oluşturarak, gereken alan derinliğine katkı sağlamaktadır. Vincent van Gogh'un, psikolojik sıkıntılarını kardeşi dışında kimseye anlatamadığı için hissettiği yalnızlık duygusu, eserlerinde manevi duyguların dışavurumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tavır, Van Gogh'un manzara resimlerinde sert, keskin fırça vuruşlarıyla ve coşkulu canlı renklerle ele alınarak uygulanmıştır. Mekâna dair anıların resmedildiği, yaşadığı odadan görünüm, sık sık resmetmeye çıktığı alanlar ve pencereden gördüğü izlenimler gibi kompozisyon seçimleri, Van Gogh'un resmetmeyi tercih ettiği konular hakkında fikir vermektedir. Van Gogh için resim yapmanın, bir iletişim kurma yöntemi olduğu ve bu sayede günümüzde bile duygularını izleyicilerine aktarabildiği düşünülmektedir.

Boşluk olgusunun manzara resminde, yücelik ve derinliğin yanı sıra, sanatçının kişisel mizacını da yansıttığı eserler, örnekler verilerek incelenmiştir. Melankolik mizacın yaratmış olduğu boşluk hissi, manzara resminde sonsuz derinliği ve yüceliği ile tasvir edilen gökyüzü boşluğuyla ilişkilendirilerek karşımıza çıkmaktadır. Araştırmanın sonucu olarak manzara resimlerindeki boşluğun, doğanın gerçekliğini ve iyileştirici gücünü yansıtan yüce bir olgu olarak, sanatçının mizacı ile doğrudan bir ilişki içerisinde olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Aristoteles, (2007). Karasafralılık, Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito*, Melankoli, Sayı:51, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Baker, U. (2015). *Sanat ve Arzu*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Barres, M. (1997). *El Greco ya da Toledo'nun Gizi*, Ankara: İmge Kitabevi
- Basile, G. (2012). Şan ve Şeref İçin, C. Dell (Ed.), *Başyapıt Budur! 70 Büyük Sanat Eseri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*, İstanbul: NTV Yayınları
- Berger, J. (2019). *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları
- Berger, J. (2019). *Manzaralar*, İstanbul: Metis Yayınları
- Burton, R. (2017). *Melankolinin Anatomisi*, İkinci Fasikül, İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık
- Busch, W. (2012). Boşluğa Doğru, C. Dell (Ed.), *Başyapıt Budur! 70 Büyük Sanat Eseri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Cauquelin, A. (2016). *Peyzağın İcadı*, Ankara: Dost Yayınevi
- Da Vinci, L. (2019). *Leonardo'nun Defterleri*, çev. Alev Serin, Ankara: Akılçelen Kitaplar
- Damisch, H. (2012). *Bulut Kuramı*, İstanbul: Metis Yayınları
- Davies, W. (2014). İzlenim, Gündoğumu: Claude Monet, S. Farthing (Ed.), *Ölmeden Önce Görmemiz Gereken 1001 Resim*, İstanbul: Caretta Kitapları
- De Botton, A., Armstrong, J. (2014). *Terapi Olarak Sanat*, İstanbul: Everest Yayınları
- De Rynck, P. (2016). *Resim Nasıl Okunur: Eski Ustalardan Dersler*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Erden, E.O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Ficino, M. (2007). Alimlerin Melankolik Olmalarının Nedenleri ve Bu Hale Nasıl Geldikleri, Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito*, Melankoli, Sayı:51, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Flockhart, S. (2014). Amerikan Göl Manzarası: Thomas Cole, S. Farthing (Ed.), *Ölmeden Önce Görmemiz Gereken 1001 Resim*, İstanbul: Caretta Kitapları

- Fortenberry, D. (2015). Roma Resmi, M. Haydaroğlu (Ed.), *Tarih Boyunca Sanat, Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gombrich, E.H. (2015). *İmge ve Göz: Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gombrich, E.H. (2015). *Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hockney, D., Gayford, M. (2017). *Resmin Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Hodge, S. (2013). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, İstanbul: Domingo Yayınevi
- Honigman, A.F. (2014). Melankoli: Constance Marie Charpentier, S. Farthing (Ed.), *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Resim*, İstanbul: Caretta Kitapları
- İbn-i Sina, E.A. (2007). Melankolinin Teşhis ve Tedavisi, Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito*, Melankoli, Sayı:51, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2017). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Kahraman, H.B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Kjellman-Chapin, M. (2015). Lüminizm, M. Haydaroğlu (Ed.), *Tarih Boyunca Sanat, Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Koch, D.R. (2014). Cenevre Gölü Manzarası: Gustave Courbet, S. Farthing (Ed.), *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Resim*, İstanbul: Caretta Kitapları
- Macgregor, N. (2017). *100 Objede Dünya Tarihi*, İstanbul: Pegasus Yayınları
- Pickeral, T. (2014). Mortefontaine Hatırası: Jean-Baptiste-Camille-Corot, S. Farthing (Ed.), *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Resim*, İstanbul: Caretta Kitapları
- Sanderson, T. (2014). Yangın: Albert Bierstadt, S. Farthing (Ed.), *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Resim*, İstanbul: Caretta Kitapları
- Schaper, E. (2005). Beğeni, Yücelik ve Deha: Doğa ve Sanat Estetiği, E. Çakmak (Ed.), *Cogito*, Sonsuzluğun Sınırında: Immanuel Kant, Sayı:41-42, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Staff, C. (2014). Gün Batımı Ayazında Duran Saman Yığını: Claude Monet, S. Farthing (Ed.), *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Resim*, İstanbul: Caretta Kitapları
- Staff, C. (2014). Sainte-Victoire Dağı: Paul Cézanne, S. Farthing (Ed.), *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Resim*, İstanbul: Caretta Kitapları

- Teber, S. (2013). *Melankoli: Normal Bir Anomali*, İstanbul: Say Yayınları
- Welton, J. (2014). Saman Yığını, Sabah Karı Etkisi: Claude Monet, S. Farthing (Ed.), *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Resim*, İstanbul: Caretta Kitapları
- Whitfield, R. (2012). Zaman ve Mekânda Yolculuk, C. Dell (Ed.), *Başyapıt Budur! 70 Büyük Sanat Eseri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Wilton, A. (2012). Tarihin Tanığı, C. Dell (Ed.), *Başyapıt Budur! 70 Büyük Sanat Eseri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Yates, F.A., (2007). Gizli Felsefe ve Melankoli: Dürer ve Agrippa, Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito, Melankoli*, Sayı:51, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Zaczek, I., (2014). Buğday Tarlasında Kargalar: Vincent van Gogh, S. Farthing (Ed.), *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Resim*, İstanbul: Caretta Kitapları
- Zaczek, I., (2014). Ofelya: John Everett Millais, S. Farthing (Ed.), *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Resim*, İstanbul: Caretta Kitapları
- http-1: <https://www.makaleler.com/fresk-nedir> (Erişim Tarihi: 01.11.2021)
- http-2: https://tr.wikipedia.org/wiki/Antik_M%C4%B1s%C4%B1r%27da_sanat (Erişim Tarihi: 01.11.2021)
- http-3: <https://tarihegitimi.blogspot.com/2019/12/knossos-sarayndaki-duvar-resimleri-ne.html> (Erişim Tarihi: 01.11.2021)
- http-4: <https://arkeolog.tumblr.com/image/112402868843> (Erişim tarihi: 3.11.2021)
- http-5: <https://tarihegitimi.blogspot.com/2019/12/knossos-sarayndaki-duvar-resimleri-ne.html> (Erişim tarihi: 3.11.2021)
- http-6: https://www.bbc.co.uk/history/ancient/romans/pompeii_portents_01.shtml (Erişim Tarihi: 03.11.2021)
- http-7: https://www.researchgate.net/figure/Garden-painting-from-the-House-of-the-Golden-Bracelet-Pompeii-east-wall-Museo_fig5_332338432 (Erişim tarihi: 26.10.2021)
- http-8: <https://turkish.aawsat.com//home/article/2188206/%e2%80%8bislam-mimarisinde-mozaiik-ve-emev%ae-cami> (Erişim Tarihi: 03.11.2021)
- http-9: <https://seeinggodinart.wordpress.com/2015/02/06/the-good-shepherd/> (Erişim tarihi: 26.10.2021)
- http-10: https://turkish.aawsat.com/sites/default/files/diagrams3/screenshot_3.jpg (Erişim tarihi: 17.11.2021)

- http-11: <https://www.artranked.com/topic/Wang+Wei#&gid=1&pid=1> (Erişim tarihi: 10.11.2021)
- http-12: <http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/063-A%C4%9F%C4%B1t-Lamentation-Giotto.jpg> (Erişim tarihi: 13.10.2021)
- http-13: <https://www.sanatabasla.com/2014/11/cennet-bahcesinden-kovulus-expulsion-from-the-garden-of-eden-masaccio/> (Erişim tarihi: 2.11.2021)
- http-14: https://www.pivada.com/content/images/thumbs/000/0001045_800.jpeg (Erişim tarihi: 12.11.2021)
- http-15: <https://www.fineartphotographyvideoart.com/2018/02/Albrecht-Altdorfer.html> (Erişim tarihi: 14.11.2021)
- http-16: <https://www.wga.hu/html/b/bosch/8lastjud/index.html> (Erişim tarihi: 14.11.2021)
- http-17: <https://www.wga.hu/html/g/giorgion/tempest/index.html> (Erişim tarihi: 14.11.2021)
- http-18: https://www.wga.hu/html/g/greco_el/11/1104grec.html (Erişim tarihi: 14.11.2021)
- http-19: https://tr.wikipedia.org/wiki/Babil_Kulesi (Erişim Tarihi: 04.11.2021)
- http-20: <https://www.turkcebilgi.com/zigurat> (Erişim Tarihi: 04.11.2021)
- http-21: https://www.wga.hu/html/b/bruegel/pieter_e/06/01babel.html (Erişim tarihi: 20.11.2021)
- http-22: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Harvesters_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim tarihi: 15.11.2021)
- http-23: https://tr.wikipedia.org/wiki/Hollanda_Alt%C4%B1n_%C3%87a%C4%9F%C4%B1 (Erişim Tarihi: 04.11.2021)
- http-24: <https://www.wga.hu/html/g/goyen/1/marine.html> (Erişim tarihi: 19.11.2021)
- http-25: https://www.wga.hu/html/r/ruysdael/isaack/pl_fence.html (Erişim tarihi: 19.11.2021)
- http-26: <https://www.wga.hu/html/r/ruysdael/salomon/2/riverfis.html> (Erişim tarihi: 19.11.2021)
- http-27: https://www.wga.hu/html/r/ruysdael/jacob/2/view_haa.html (Erişim tarihi: 19.11.2021)

- http-28: <http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com/2009/10/ergon-ve-parergon-ana-govde-ve.html> (Erişim Tarihi: 08.11.2021)
- http-29: <https://www.wga.hu/html/r/rembrand/31landsc/02landsc.html> (Erişim tarihi: 23.11.2021)
- http-30: <https://www.wga.hu/html/r/rembrand/31landsc/07landsc.html> (Erişim tarihi: 23.11.2021)
- http-31: <https://www.wga.hu/html/r/rubens/5landsca/08landsc.html> (Erişim tarihi: 23.11.2021)
- http-32: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Pastoral_\(anlam_ayr%C4%B1m%C4%B1\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Pastoral_(anlam_ayr%C4%B1m%C4%B1)) (Erişim Tarihi: 15.11.2021)
- http-33: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Diyojen> (Erişim Tarihi: 20.11.2021)
- http-34: <https://www.wga.hu/html/p/poussin/2a/18arcad.html> (Erişim tarihi: 28.11.2021)
- http-35: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/poussin/3/05landsc.html> (Erişim tarihi: 28.11.2021)
- http-36: <https://www.wga.hu/html/g/gainsbor/02andrew.html> (Erişim tarihi: 28.11.2021)
- http-37: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3d/Thomas_Gainsborough_-_Mrs._Richard_Brinsley_Sheridan_.jpg/423px-Thomas_Gainsborough_-_Mrs._Richard_Brinsley_Sheridan_.jpg (Erişim tarihi: 28.11.2021)
- http-38: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Veduta> (Erişim Tarihi: 25.11.2021)
- http-39: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/canalett/6/canal600.html> (Erişim tarihi: 28.11.2021)
- http-40: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/canalett/5/canal508.html> (Erişim tarihi: 28.11.2021)
- http-41: <https://www.wga.hu/html/c/canalett/7/canal717.html> (Erişim tarihi: 28.11.2021)
- http-42: https://www.wga.hu/html/d/david_j/1/103david.html (Erişim Tarihi: 01.12.2021)
- http-43: https://www.wga.hu/html/d/david_j/6/602david.html (Erişim tarihi: 28.11.2021)

http-44: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/2/13/4/079.html> (Erişim tarihi: 04.12.2021)

http-45: <https://www.wga.hu/html/c/charpent/melancho.html> (Erişim tarihi: 04.12.2021)

http-46: <https://www.wga.hu/html/m/millais/ophelial.html> (Erişim tarihi 04.12.2021)

http-47: <https://www.wga.hu/html/c/constabl/jordan.html> (Erişim Tarihi: 06.12.2021)

http-48: <https://www.wga.hu/html/f/friedric/2/209fried.html> (Erişim tarihi 20.12.2021)

http-49: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/friedric/2/210fried.html> (Erişim tarihi: 20.12.2021)

http-50: https://tr.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCgen_Kayal%C4%B1klar%C4%B1#/media/Dosya:Kreidefelsen_1010.jpg (Erişim tarihi 20.12.2021)

http-51: <https://www.artsy.net/gene/figure-from-the-back-ruckenfigur> (Erişim Tarihi: 20.12.2021)

http-52: <https://www.wga.hu/html/f/friedric/2/207frie.html> (Erişim tarihi: 20.12.2021)

http-53: <https://www.greelane.com/tr/be%5%9feri-bilimler/tarih-ve-k%5%9bclt%5%9bcr/joseph-niepce-the-first-photographer-2688371/> (Erişim tarihi: 12.12.2021)

http-54: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/h/heade/spouting.html> (Erişim tarihi: 15.12.2021)

http-55: <https://www.wga.hu/html/l/lane/owlshead.html> (Erişim tarihi: 15.12.2021)

http-56: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/k/kensett/lake_geo.html (Erişim tarihi: 15.12.2021)

http-57: https://stringfixer.com/tr/Thomas_Cole (Erişim tarihi: 15.12.2021)

http-58: <https://www.wga.hu/html/c/church/autumn.html> (Erişim tarihi: 15.12.2021)

http-59: <https://www.wga.hu/html/b/bierstad/yosemite.html> (Erişim tarihi: 15.12.2021)

http-60: https://en.wikipedia.org/wiki/Snow_Storm:_Hannibal_and_his_Army_Crossing_the_Alps#/media/File:Joseph_Mallord_William_Turner_081.jpg (Erişim tarihi: 16.12.2021)

http-61: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-t/turner-joseph-mallord-william/joseph-mallord-william-turner-parlamento-binasi-yangini-1889/> (Erişim tarihi: 16.12.2021)

http-62: <https://www.wga.hu/html/t/turner/1/109turnf.html> (Erişim tarihi: 16.12.2021)

http-63:

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8Y3KKD&titlepainting=Snow%20Storm:%20Steam-Boat%20off%20a%20Harbour%27s%20Mouth&artistname=William%20Turner>
(Erişim tarihi: 17.12.2021)

http-64: <https://www.wga.hu/html/m/millet/03gleaner.html> (Erişim tarihi: 17.12.2021)

http-65:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Souvenir_de_Mortefontaine_\(Camille_Corot\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Souvenir_de_Mortefontaine_(Camille_Corot).jpg) (Erişim tarihi: 17.12.2021)

http-66: <https://www.wga.hu/html/c/courbet/1/courb103.html> (Erişim tarihi: 17.12.2021)

http-67: <http://www.fineart-china.com/upload1/file-admin/images/new20/Gustave%20Courbet-732985.jpg> (Erişim tarihi: 17.12.2021)

http-68:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Hokusai%2C_The_Underwave_off_Kanagawa.jpg (Erişim tarihi: 17.12.2021)

http-69: <http://www.artacademy.com.tr/dbpics/Dictionary/62.jpg> (Erişim tarihi: 17.12.2021)

http-70: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Monet_-_Impression%2C_Sunrise.jpg (Erişim tarihi: 17.12.2021)

http-71: <https://www.e-skop.com/skopbulten/ruyalarin-pesinde-van-gogh-ve-japonizm/3850> (Erişim Tarihi: 20.12.2021)

http-72: https://www.wga.hu/html/g/gogh_van/06/paris25.html (Erişim tarihi: 17.12.2021)

http-73: https://www.wga.hu/html/g/gogh_van/12/cypres01.html (Erişim tarihi: 17.12.2021)

http-74: https://www.wga.hu/html/g/gogh_van/15/auvers33.html (Erişim tarihi: 17.12.2021)

http-75: <https://www.wga.hu/html/c/cezanne/3/1lands02.html> (Erişim tarihi: 17.12.2021)

http-76: <https://www.wga.hu/html/c/cezanne/5/3victor2.html> (Erişim tarihi: 17.12.2021)