

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**TEK MİMARİ GÖRÜNÜMLERİNİN RESİMSEL
YÜZEYLERDE İMGE OLARAK KULLANIMI**

Yüksek Lisans Tezi

Danışman **Hazırlayan**
Dr. Öğretim Üyesi Fahrettin GEÇEN Aliseydi KÖSEM

Malatya 2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI
RESİM SANAT DALI

TEK MİMARİ GÖRÜNÜMLERİNİN RESİMSEL YÜZEYLERDE İMGE OLARAK KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Aliseydi KÖSEM

Danışman
Dr. Öğretim Üyesi Fahrettin GEÇEN

Malatya 2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI
RESİM SANAT DALI

**Tek Mimari Görünümlerinin Resimsel
Yüzeylerde İmge Olarak Kullanımı**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Dr. Öğretim Üyesi Fahrettin GEÇEN

Hazırlayan

Aliseydi KÖSEM

Jürimiz .././2019 tarihinde yapılan savunma sınavı soncunda bu yüksek lisans tezini (oybirliği / oyçokluğu) ile başarılı bulunarak Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Resim Bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

İmzası

1.
2.
3.
4.
5.

KABUL ONAY SAYFASI

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun
tarih ve sayılı kararıyla tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

"Dr. Öğr. Üyesi Fahrettin Geçen'in danışmanlığında Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım **"Tek Mimari Görünümlerinin Resimsel Yüzeylerde İmge Olarak Kullanımı"** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım."

Aliseydi KÖSEM



TEŞEKKÜR

Başta bu çalışmanın oluşmasında vaktini ayırıp, yüksek lisans araştırma sürecimin başından sonuna kadar bilgisini, önerilerini, katkısını ve desteği esirgemeyen Dr. Öğretim Üyesi Fahrettin Geçen'e teşekkürü bir borç bilir saygılarımı sunarım.

Bu süreçte bana desteklerini hissettiren babam Nebi Kösem'e annem İnsaf Kösem'e ve kardeşlerim Gamze, Büşra, Ali Kösem'e başta olmak üzere arkadaşlarıma ve hocalarıma teşekkür ederim.



ÖZET

KÖSEM Aliseydi, Tek Mimari Görünümlerinin Resimsel Yüzeylerde İmge Olarak Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2019

Bireyler geçmişten günümüze kadar barınmaya ihtiyaç duymuş, toplum ve çevrenin gereksinimleri doğrultusunda çeşitli kültürel evler inşa etmişlerdir. Yapılan bu kültürel evler, malzeme ve biçim bakımından zenginlik göstermektedir. Farklı malzemelerden yapılan yüzey ve görünüm açısından zenginlik gösteren kerpiç yapılar, farklı alanlara mal olup birçok sanatçıyı etkilemiştir.

Bu çalışmanın amacı tek mimari yapıları resimsel açıdan irdeleyip, imgeleştirme yolu ile resimsel ifadeye dönüştürmektir. Araştırma sürecinde; dergi, makale, tez, kitap ve koleksiyon eser dergilerinden veriler elde edilip literatür taraması yapılmıştır. Tez kapsamında, tek mimari yapıları resimlerinde kullanan Batılı ve Türk sanatçılar incelenmiştir. Sanatçıların tek mimari yapıları resimlerinde peyzaj içinde bir öge olarak veya çalışmanın merkezinde kompoze ettikleri görülmüştür. Resim sanatında geçmişten bu yana sanatçılara konu olan tek mimari yapılar, sanatçıların yaşantıları, görüşleri, düşünceleri süzgecinden çıkarak resimsel yüzeylerde kendini imge olarak bulmuştur. Bu tez çalışması beş bölümden oluşup, birinci bölümde tezin amaç, önem, problem durumu gibi konulara değinilmiş, ikinci bölümünde kavramsal çerçeve ile ilgili araştırmalar yapılmış, üçüncü bölümde Batı ve Türk resmi genelinde mimari ve peyzaj ilişkisi içerisinde tek mimari yapıların kullanımları incelenmiş ve dördüncü bölümde ise tez kapsamında yapılan uygulamaların gelişim süreci, uygulamalar ve çözümlemelerine yer verilmiştir. Araştırmanın son başlığı olan beşinci bölümde ise literatür araştırması ve uygulamalar hakkındaki sonuçlara değinilmiştir.

Taramalarla birlikte Malatya Kadı İbrahim Köyü ve çevresindeki eski ve terk edilmiş yapıların önce eskizleri yapılmış sonra çalışma tuval üzerinde çalışmaların asılları yapılmıştır. Yapılan ev eskizleri ilk aşamada belirli bir düşünce süzgecinden geçmiş sonra asıl çalışmalara dönüştürülmüştür. Uygulama çalışmaları eskizlerden ve on tuval resminden oluşmaktadır. Uygulamaların genelinde gökyüzünde kullanılan hareketli fırça vuruşları ile izleyicinin gerçekçi düşüncelerini sorgulamasına sebep olmuştur. Araştırmacının uygulamaları üzerinde kullandığı konunun temeli kerpiç

yapıların terkedilmesi, geleneksel yapıların yok olması ve bu durumun araştırımcı tarafından yaşanmasıdır. Uygulamaları üslup açısından düşünecek olursak yaşanmış olan bu durumu araştırımcı plastik ve duygusal yönden izleyiciye tuval yüzeyinde güçlü bir imge ile aktarmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Kerpiç, İmge, Mimari, Gelenek, Gö



ABSTRACT

Kösem Aliseydi, Use of Single Architectural Views as Images on Pictorial Surfaces, Master Thesis, Malatya,2019

Individuals needed shelter from past to present and built various cultural houses in line with the needs of society and the environment. These cultural houses are rich in material and form. The mudbrick structures, which are rich in surface and appearance and are made from different materials, have been associated with different areas and have affected many artists.

The aim of this study is to examine single architectural structures from a pictorial perspective and to transform them into pictorial expression by means of visualization. During the research process; data were obtained from journals, articles, thesis, books and collections and literature reviews were made. Within the scope of the thesis, Western and Turkish artists using single architectural structures in their paintings are examined. In their paintings, it was seen that the artists created single architectural structures as an element in the landscape or in the center of the work. The only architectural structures that have been the subject of artists since the past in the art of painting, their lives, views and thoughts have come out of the filter and found themselves as images on the pictorial surfaces. This thesis consists of four chapters. In the first part, the aim, importance and problem status of the thesis are mentioned, in the second part, the researches related to the conceptual framework are made, in the third part the method of the research is explained and in the fourth part the development process, applications and analysis of the applications within the thesis are given. In the last section of the research, the results of literature research and applications are mentioned.

With the scans, sketches of the old and abandoned buildings in and around Malatya Kadı İbrahim Village were made and the work was transformed into applications on canvas. The house sketches were first passed through a certain filter of thought and then turned into actual works. Application works consist of sketches and ten canvas paintings. In general, moving brush strokes used in the sky caused the audience to question their realistic thoughts. The subject of the researcher's practice is the abandonment of adobe structures the destruction of traditional structures and the fact

that this is experienced by the researcher. If we consider the practices in terms of style, this situation to the viewer in a plastic and emotional way with a strong image on the canvas surface.

Keywords: Adobe, Image, Architecture, Tradition, Migration



İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY SAYFASI	ii
ONUR SÖZÜ.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
KISALTMALAR	xii
RESİM LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Problem Durumu	4
1.1.1. Alt Problemler	4
1.2. Problem Cümlesi.....	4
1.3. Araştırmanın Amacı	4
1.4. Araştırmanın Önemi.....	5
1.5. Sayıtlar.....	5
1.6. Araştırmanın Temel Kavramları / Tanımlar	5
1.7. Sınırlılıklar	6
1.8. Araştırma Yöntemi	7
1.9. Evren ve Örneklem	8

İKİNCİ BÖLÜM

LİTERATÜR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	9
2.1. Kavramsal Çerçeve ve Araştırmalar	9
2.1.1. İnsan ve Ev Kavramı	9
2.1.2. Geleneksel Mimari.....	13
2.1.3. Anadolu Mimarisi ve Türk Evi.....	15
2.1.3.1. Kerpiç Malzeme	17

2.1.4. Anadolu’da Konut Gelişimi	19
2.1.5. İmge nedir?	19
2.1.6. Türkiye’de Köyden Kente Göç Süreci ve Bu Göçün Yansımaları	21

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Resim Sanatında Mimari ve Peyzaj	22
3.1.1. Batı Resim Sanatında Mimari ve Peyzaj	22
3.1.1.1. Rönesans ve Öncesi Resimde Mimari ve Peyzaj	22
3.1.1.2. Rönesans Sonrası Resimde Mimari ve Peyzaj	36
3.1.1.2.1. Barok Resimde Mimari ve Peyzaj	36
3.1.1.2.2. Rokoko Resimde Mimari ve Peyzaj	39
3.1.1.2.3. Romantizm ve Realizmde Mimari ve Peyzaj	40
3.1.1.2.4. Empresyonist Resimde Mimari ve Peyzaj	46
3.1.1.3. Modern Sanat ve Sonrası Mimari ve Peyzaj	50
3.1.1.3.1. Fov Resimde Mimari ve Peyzaj	50
3.1.1.3.2. Ekspresyonist Resimde Mimari ve Peyzaj.....	52
3.1.1.3.3. Kübizm.....	55
3.1.1.4. Çağdaş Sanat ve Sonrası Resimde Mimari ve Peyzaj	56
3.1.1.5. Günümüz Sanatında Mimari ve Peyzaj	62
3.1.2. Türk Resim Sanatının Gelişimi	65
3.1.2.1. Minyatür Resminde Mimari ve Peyzaj	66
3.1.2.2. Tuval Resmi ile Birlikte Türk Resminde Mimari ve Peyzaj.....	77

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMALAR	97
4.1. Uygulamaların Gelişim Süreci.....	97
4.2. Uygulama Çalışmaları ve Çözümlemeleri	102
4.2.1. “Kerpiç 21” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi	102
4.2.2. “Kerpiç 48” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi	104
4.2.3. “Kerpiç 3” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi	107

4.2.4. “Kerpiç 65” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi	109
4.2.5. “Kerpiç 45” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi	112
4.2.6. “Kerpiç 53” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi	114
4.2.7. “Kerpiç 55” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi	116
4.2.8. “Kerpiç 8” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi	118
4.2.9. “Kerpiç 67” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi	120
4.2.10. “Kerpiç 39” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi	122

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ	125
5.1. Literatür Araştırmasına Yönelik Sonuçlar	125
5.2. Araştırmacı Tarafından Yapılan Resim Çalışmalarına Yönelik Sonuçlar	130
KAYNAKÇA.....	134

KISALTMALAR

YY	: Yüzyıl
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
ICOMOS	: Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi
BKZ .	: Bakınız
AKT.	: Aktaran



RESİM LİSTESİ

Resim 2.1: “İlk İnsanlar ve Barınak Tasviri”	9
Resim 2.2: Çatalhöyük “ Kült Odasında Manzara Resmi” MÖ 6000, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi	11
Resim 2.3: “Yerli Evleri (Pueblo)” New Mexico ABD.	13
Resim 2.4: “Türk Evi” Malatya, Türkiye	14
Resim 2.5: “Türk Çadırı Örneği”	16
Resim 2.6: “Türk Evleri” Günay	17
Resim 2.7: Kerpiç tuğlanın yapım aşamaları	18
Resim 3.1: “Hayvan Figürleri”, Lascaux Mağarası Bir Kesit, Montignac Köyü, Fransa	24
Resim 3.2: (Sanatçı bilinmiyor), “Fresk, MÖ 1-2. yy”, Campania, İtalya	26
Resim 3.3: (Sanatçı Bilinmiyor), “Durrow El Yazması Aziz Matta”, 26 cm, 7.yy, Trinity College Kütüphanesi, Dublin, İrlanda	27
Resim 3.4: St. Matthew, “Ebbo İncili”, Kitap resmi, 816-835, Bibliotheque Municipale, Epernay, France	28
Resim 3.5: (Sanatçı bilinmiyor), “III. Otto”, III. Otto İncili, 11.yy”, Bayerische Staatsbibliothek, München, Almanya	29
Resim 3.6: Giotto, “Kaynak Mucizesi”, Fresk, 270 x230 cm, 1297-99, San Francesco Yukarı Kilise, Assisi, İtalya	32
Resim 3.7: Masaccio, “Payment of The Tribute Money”, Fresk, 255 x 598 cm 1426 – 1427 Brancacci Şapeli, Floransa, İtalya	34
Resim 3.8: Leonardo Da Vinci, “Meryem ve Çocuk İsa Azize Anne İle”, TÜYB, 168 x 130 cm, 1510, Louvre Müzesi, Paris, Fransa	35
Resim 3.9: Giorgione, “Fırtına”, TÜYB, 83 x 73 cm, 1508, Accademia Galerisi, Venedik, İtalya.	36
Resim 3.10: Seghers, “Woodland Yolu”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 16,1 x 22,7 cm, 1618-1620. Özel Koleksiyon	38
Resim 3.11: Jacop Ruysdael, “Brederode Kalesi Giriş Kapısı”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 30x38 cm, 1655, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD ...	39
Resim 3.12: Antoine Watteau “Cythera'ya Giriş“,129 x 194 cm, 1717, Louvre Müzesi, Paris, Fransa	40

Resim 3.13: Richard Wilson, “Kev’de Harabe Bir Kemer”, (Boyut bilinmiyor), 1761-62, Özel Koleksiyon	42
Resim 3.14: Caspar David Fredrich, “Meşe Ormanındaki Yıkık Kilise”, 171 x 110,4 cm, 1809-1810, TÜYB, Alte National Galeri, Berlin, Almanya	43
Resim 3.15: John Constable, “Yağmur Bulutu ile Deniz Manzarası”, KÜYB, 31x22 cm, 1827, Londra Kraliyet Sanat Akademisi, Londra, Fransa	44
Resim 3.16: Turner Quillebeuf, “Seine Ağızı”, TÜYB, 91x123 cm, 1833, Calouste Gulbekian Müzesi, Lizbon, Portekiz	45
Resim 3.17: Claude Monet, “Gümrükçünün Evi” TÜYB, 65 x 93 cm, 1897, Sanat Enstitüsü, Chicago, Birleşik Devletler	47
Resim 3.18: Vincent Van Gogh, “ Nuenen’de Eski Mezarlık Kulesi”, TÜYB, 63x79 cm, 1885, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda	48
Resim 3.19: Paul Cezanne, “Mont Sainte-Victoire Yolu”, TÜYB, 31,7x12,5 cm, 1898-1902, Hermitage Müzesi, Sankt Peterburg, Rusya	49
Resim 3.20: Maurice de Vlaminck, “Rueil Tarlaları”, TÜYB, 55x65 cm, 1906, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya.....	52
Resim 3.21: Emil Nolde, “Bauernhof, Gewitterwolken”, Suluboya, 30,3 x 45,8 cm, 1935, Özel Koleksiyon, Berlin, Almanya	53
Resim 3.22: Paul Klee, “Villa R”, TÜYB, 26,5 x 22 cm, 1919, Kunstmuseum, Basel, İsviçre	54
Resim 3.23: Pablo Picasso, “Guernica”, TÜYB, 3,49x7,77 m, 1937, Museo del Prado, Madrid, İspanya	56
Resim 3.24: Edward Hopper “Sahil Karakolu”, TÜYB, 73,7 x 109,2 cm, 1927, Montclair Art Museum, New Jersey, ABD	57
Resim 3.25: Rene Magrite, “Işık İmparatorluğu”, TÜYB, 195,4 x 131,2 cm, 1953-1954 Solomon R. Guggenheim Vakfı Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik, İtalya	59
Resim 3.26: Richard Hamilton, “Solomon Guggenheim Mimarisi” Cam Elyafı ve Selüloz, 121,9 x 121,9 x 17,8 cm, 1965, Museum of Modern Art, New York, ABD	60
Resim 3.27: Robert Smithson, ” Sipiral Jetty ”, 1970, Utah Büyük Tuz Gölü, ABD ...	61

Resim 3.28: Anselm Kiefer, “The Fertile Crescent”, TÜKT, 330x762x7 cm, 2009, ESSL Koleksiyonundan Eserler, Salzburg, Avusturya	63
Resim 3.29: Tea Makipaa “ Ev” Enstalasyon, 2014, Rostock Kunsthalle, Almanya ...	64
Resim 3.30: Rachel Whiteread, “Tavuk Kümesi” , Concrete, 216 × 229 × 278cm, 2017, Roma	64
Resim 3.31: Abdülmümin bin Muhammed el Hoyi, “Varka ve Gülşahın Vedalaşmaları”, Kitap Üzerine Resim, 1250’li yıllar, Konya, Türkiye.....	67
Resim 3.32: “Nis Limanı”, Minyatür, Süleymanname, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul. Türkiye	69
Resim 3.33: Matrakçı Nasuh, “Hille Şehri”, Minyatür, Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i İrâkeyn-i Sultan Süleyman Han, 1533-1536.....	70
Resim 3.34: “Konaklayan Yolcular”, Minyatür, 17. yüzyılın 2. Yarısı, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul, Türkiye	72
Resim 3.35: Abdullah Buhari, “Bahçeli Köşk”, Lake Cilt Kapağı Ön Yüzü, 1728-29, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul, Türkiye	74
Resim 3.36: Abdullah Buhari, “Dere Kenarında Evler”, Lake Cilt Kapağı Arka Yüzü, 1728-29, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul, Türkiye.....	74
Resim 3.37: “Babüssade”, Duvar Resmi, 1830’lu yıllar, Topkapı Sarayı, İstanbul, Türkiye	75
Resim 3.38: “Kale Tasviri”, Duvar Resmi, 1841, Mustafa Kavsa Evi Sofasında, Safranbolu, Türkiye	76
Resim 3.39: Eyüplü Cemal , “Çinili Köşk”, TÜYB, 76x10 cm, İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.....	79
Resim 3.40: Hoca Ali Rıza, “Deniz Kıyısında Harabe”, MÜYB, 7,5x15,5 cm Baha Azer Çizen Koleksiyonu	81
Resim 3.41: Hüseyin Zekayi Paşa, “Eren Köyün’de Köşk”, 1911, TÜYB, 60x46 cm, Zahir Güvemli Sabancı Resim Koleksiyonu	82
Resim 3.42: Süleyman Seyyid, “Köy Evi”, TÜYB, 43,5x61 cm, 1911, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye	83
Resim 3.43: Hüseyin Avni Lifij, "Karagün", TÜYB, 93x118 cm, 1923,	84
Resim 3.44: Şevket Dağ, “Konak”, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 45x57 cm, 1923	85
Resim 3.45: Hikmet Onat, “Kuru Çeşmedeki Eski Ev”, TÜYB, 54x75 cm.....	87

Resim 3.46: Ali Avni Çelebi, “Muradiye Camisi”, TÜYB, 56x67 cm, Sarkıp Sabancı Müzesi, İstanbul, Türkiye	88
Resim 3.47: Turgut Zaim, “Köy Meydanı”, TÜYB, 80x 80 cm,	90
Resim 3.48: Sami Yetik, “Zekeriya köy”, DÜYB, 37x47 cm, 1940,	91
Resim 3.49: Fethi Arda, “Dikmende Sarı Ev”, TÜYB, 100x80 cm, 1976	92
Resim 3.50: Yaşar Yenice, “Eski Bağ Evi”, TÜYB, 40x55, 1978.....	93
Resim 3.51: Lütfü Günay, “Eski Bağ Evi”, KÜKT, 40x55 cm, 1978	94
Resim 3.52: Rahmi Pehlivanlı, “Atatürk Evi“, Karton Üzerine Sulu Boya, 50x60 cm, 1986.....	95
Resim 4.1: 20x25 cm.....	98
Resim 4.2: 20x25 cm.....	98
Resim 4.3: 20x25 cm.....	98
Resim 4.4: 35x50 cm.....	99
Resim 4.5: 31x26 cm.....	99
Resim 4.6: 35x50 cm.....	100
Resim 4.7: 35x50 cm.....	100
Resim 4.8: 26x34 cm.....	100
Resim 4.9: 23x26 cm.....	101
Resim 4.10: 27x31 cm.....	101
Resim 4.11: 100x120 cm, “Kerpiç 21”	102
Resim 4.12: 120x140 cm, “Kerpiç 48”	104
Resim 4.13: 100x130 cm, “Kerpiç 3”	107
Resim 4.14: 100x130 cm, “Kerpiç 65”	109
Resim 4.15: 100x130 cm, “Kerpiç 45”	112
Resim 4.16: 100x130 cm, “Kerpiç 53”	114
Resim 4.17: 100x130 cm, “Kerpiç 55”	116
Resim 4.18: 100x130 cm, “Kerpiç 8”	118
Resim 4.19: 100x120 cm, “ Kerpiç 67”	120
Resim 4.20: 70x100 cm, “Yapı 39”	122

GİRİŞ

Birey ya da bireyler yaşamın başlangıcından günümüze kadar birtakım canlılardan veya doğa olaylarından zarar görmüştür. Bunlardan çıkarım yapan düşünme kabiliyeti ile karar veren birey, korunma ve barınma amaçlı olarak barınak oluşumlarına gitmiştir. Barınağın şekli ve malzemesi bölgenin iklimi, bitki örtüsü ve topografik yapısı ile paralel olarak değişiklik göstermiştir.

Barınakların oluşumundan mimari yapıların gelişimine ve bu yapıım şekillerinin günümüze kadar olan evreleri izlenebilmektedir. İnsanoğlu problemler ve durumlar karşısında çözümler üretebildiği gibi yanlışlıklar da yapabilmekte ayrıca problemlere karşı deneme yanılma ve bilimsel yaklaşım yollarıyla da çözüm arayabilmektedir. Bu durumu yapı bağlamında düşünecek olursak, dünyada çeşitli toplumlarda farklı gelişen, benzer özelliklere sahip ilkel barınak tipleri olduğu söylenebilmektedir.

Toplumsal gelişmeler insanoğlunun yaşamının her noktasına nüks etmiştir. Tarihsel süreç içerisinde yapılan, günümüzde mimari yapısı ile hala hayranlık bırakan yapılar görülmektedir. Bu yapılar; biçimi, malzemesi ve kullanım şekli bakımından günümüzde de kendini göstermektedir. Mimari yapıların kullanım malzemelerine bakıldığında mağaradan sazlık eve, taş, toprak, ahşap yapılardan günümüzde beton oluşumlu mimari yapılara kadar olan kentleşme sürecine girmiştir. Bu süreçte en önemli, doğal malzemelerinden biri olarak kullanılan ve günümüzde terk edilme sürecinde olan geleneksel kerpiç yapılar dikkat çekmektedir.

Sanatçılar tarafından geleneksel kerpiç yapılar ve buna benzer tarihi yapılar Türk ve Batı sanatında çağlar boyunca belgeleme, bir sorunu bildirme ve doğa resimlerinde bir öge olması amacıyla kullanılmıştır. Bazı sanatçılar eserlerinde bu yapıları imgeleştirme yoluna gitmiş bazıları ise yapıları olduğu gibi resmetmiştir. İmgeleştirme yoluna giden sanatçılar, mimari yapıları sanatsal kaygı ya da sorunsallıklara karşı tepki ile resmetmiştir. Geçmişte, resimde geleneksel mimarilerin kullanımı ve manzaranın gelişim göstermesi dinin etkisinde olan sanatkarlar için normal karşılanmaktadır. İnsan tasviri konusunda soru işaretleri olan toplumlar manzaraya ve mimari öğelere yönelmiştir. Bu doğrultuda, bazen de bu durumdan bağımsız bir şekilde geleneksel yapılar sanatçılar tarafından ele alınıp önemli eserler haline dönüştürülmüştür.

Dönemini yaşayan sanat her zaman kendi dönemi hakkında bilgi taşıyıp o dönemi yansıtan birer ayna görevi görmüştür. John Berger bir yazısında bu durumu şöyle dile getirir:

“O kadar çok şey aynı görünmeye devam ediyor ki dişler, eller, güneş, kadınların bacakları, ... Gözün ruh âleminde tüm çağlar kardeşçe, bir arada var oluyorlar; aralarında yüz yıllar, bin yıllar da olsa ve resmedilmiş imge bir kopya değil de bir diyalogun sonucuysa resim konuşur biz dinlersek” (Berger, 2017: 23).

Mimari yapılar resim sanatında bazen iç mekân etütlerinde, bazen de derinlik vermek için arka planda, bazen ise başlı başına tek bir mimari imge olarak yer almıştır. Genelleme yapacak olursak zengin görünümlü geleneksel mimari yapılar geçmişten bu yana dokularıyla, renkleriyle, formlarıyla, tarihi ve kültürel ruh yapılarıyla sanatçıları etkilemiştir. Sanat eserleri yaşadığı dönemin dokusu ve şartları ile birlikte diyalog içinde oluşmuştur. Peyzaj içerisinde resmedilen bu mimari yapılar kimi zaman ise duygusal bir yalnızlığın simgesi görevini üstlenmiştir.

Günümüzde geleneksel yapılar toplumun ihtiyaçlarını karşılayamama, toplumsal ve teknolojik gelişmeler, nüfus artışı gibi nedenlerden dolayı tercih edilmemektedir. Geleneksel kimliğini kaybeden birey günümüzde yapıları bakımsız bırakmış, bu yapıların turizm ve kırsal yerleşim dışında kullanımı kaybolmuştur. Kaybolan yapılar ile ilişkilendirilebilecek John Berger’in bir sözü mevcuttur. Berger’e göre “Her resmin kendi sessizliği vardır. Çünkü bazen bir ses sessizlik olarak daha kolay kavranır, tıpkı bir varlığın görünen bir varlığın bazen yok oluşuyla çok daha etkili bir şekilde anlaşılması gibi...” (Berger, 2017: 167)

Geleneksel yapıları imge olarak tema edinme fikri geçmişte çeşitli gerekçeler ve ihtiyaçlardan ötürü çıkmış olmasına karşın günümüzde farklı amaçlarda imgeleştirilmiş ve sanatçının malzemesi olmuştur. Yani günümüzün sorunlarına farklı ifade biçimleri aranmış ve birçok farklı sergileme türüyle (tuval üzerinde, doğada, mekân düzenlemesi) bu olay gerçekleştirilmiştir.

Mimari yapıların zengin görünümü başlı başına bir imge sebebi olduğu düşünülmüş ve araştırmacının resimsel süreci başlanmıştır. Araştırmada çeşitli kaynaklardan yararlanılarak farklı kavramlar üzerinde durulmuş, Batı ve Türk sanatında

tek mimari öğelerin resimsel yüzeylerde doğa içerisindeki kullanımı kronolojik açıdan sanatçılarla ve dönemleri ile incelenmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Problem Durumu

Resim sanatında tek mimarilerin resimsel yüzeylerde imge olarak kullanımının nedenleri ve eserlere yansıyan sonuçları nelerdir? Araştırmanın temel problemi, kentleşme ve kentleşmenin yarattığı bunalımın birey üstündeki etkisi nedir ve bunun sanatsal bir ifade olarak resimlerde imge olarak kullanımı nelerdir?

1.1.1. Alt Problemler

- Günümüz resim sanatında mimari yapıların imge olarak kullanımı açısından yeni ifade biçimleri nelerdir?
- Resim sanatında ifade biçimi olarak tercih edilen tek mimarilerin çağlar boyunca Batılı ve Türk sanatçılar tarafından ele alınış biçimi nasıldır?
- İnsan, doğa, kültürel yapılar ve bunların birbirleri ile ilişkilerini resim sanatına dönüşüm süreci nasıldır?

1.2. Problem Cümlesi

Tek mimari görünümleri resimsel yüzeylerde imge olarak kullanılabilir mi?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bireyin yeryüzünde var olduğu süreç ve ilk sanatsal faaliyetlerin günümüze kadar gelişimi, peyzaj ve mimari bağlamda incelemek.

Sanatçıların yaşadığı dönemi, resimsel yüzeylere yansıtma biçimini ele alıp ortaya çıkan eserler üzerinde çözümleme yapmak.

Sanatçıların 20. Yüzyıl ve sonrası toplumsal yaşayıştaki kent bunalımlardan ne tür bir resimsel imge ile kendilerini açıkladıklarını incelemek.

Doğa resmini bire bir yansıtmanın mı? Yoksa imgeleştirmenin mi? eserleri güçlü kıldığını ortaya çıkarmak.

1.4. Araştırmanın Önemi

Araştırma tek mimari yapıların Batı ve Türk resminin gelişim sürecinde incelenip değerlendirilmiş, kentleşme sürecine tersten bakarak yalnızlaşan geleneksel mimarilerin tek oluşları kullanılarak literatüre geleneksel mimariler açısından yeni bir bakış kazandıracağı düşünülmüştür.

1.5. Sayıtlar

1. Günümüz resim sanatında mimari yapıların imge olarak kullanımı açısından yeni ifade biçimleri olacağı varsayılmaktadır.
2. İnsan, doğa, kültürel yapılar ve bunların birbirleri ile ilişkilerini resim sanatına yansıdığı düşünülmektedir.
3. Tek mimarilerin resimsel yüzeylerde yalnızlığın bir imgesi konumunda aynı zamanda da geleneksel bir samimiyeti ifade ettiği için resmedildiği varsayılmaktadır.
4. Sanatçılar üzerindeki kent bunalımları geleneksel tek mimari yapılar ile resim yüzeylerine yansıtılabileceği varsayılmaktadır.

1.6. Araştırmanın Temel Kavramları / Tanımlar

Kerpiç: “Duvar örmekte kullanılmak için kalıplara dökülüp güneşte kurutulmuş saman ve balçık karışımı ilkel tuğla” <http://www.tdk.gov.tr> (16.05.2019).

Mimari: “Bir binayı sanatsal ve teknik olarak sağlam, kullanışlı ve estetik olarak inşa etme sanatı” (Eroğlu, 2003: 242).

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

Ev: “İnsanların barındıkları yer, mesken, konut (Doğan, 1994:238).

Peyzaj: “Kır resmi” <http://esgici.net> (Doğan 16.05.2019).

Nüks: “İyileşir gibi olan bir durumun tekrar ortaya çıkması (Doğan, 1994: 606)

Alegori: Bir fikrin, davranışın eylemin, duygunun, bir kavramın ya da bir nesnenin simgelerle, sembollerle ifade edilmesi <https://www.turkedebiyati.org> (18.06.2019).

Enstalasyon: Fransızca enstalasyon sözü son zamanlarda dilimizde daha çok "tesis etme, döşeme, yerleştirme" anlamıyla kullanılmaktadır www.turkcebilgi.com (19.06.2019)

1.7. Sınırlılıklar

Dünyada ve Türk resmindeki mimari, peyzaj ilişkisinin araştırılması mağara resminden başlayarak günümüze kadar olan süreç ile sınırlandırılmıştır.

Araştırma; tek mimari yapıların resimsel yüzeylerde kullanımları ve sanatçıların ele alış biçimlerinin nedenleri ile sınırlandırılmıştır.

Araştırma 10 eskiz ve 10 Uygulama ile sınırlandırılmıştır. Uygulamalarda kullanılan yapılar Malatya'nın Akçadağ İlçesinin Kadı İbrahim köyünün geleneksel kerpiç yapıları ile sınırlandırılmıştır.

1.8. Araştırma Yöntemi

Araştırma probleminin çözüme kavuşturulması amacı ile tez, kitap, bildiri, internet, müze ortamlarında veri tarama ve toplama yöntemi ile araştırma yapılmıştır. Araştırma nitel araştırma yöntemi ile yapılmış olup veri elde etmede veri taraması ve uygulamanın yapılacağı alanın saha taraması ile gözlem yapılarak veriler elde edilip uygulamalar yapılmıştır. Araştırma süreci içerisinde tek kerpiç mimarilerin kullanıldığı çeşitli uygulamalar yapılmış ve çözümlenmiştir.

Sanat tarihinde resimde tek mimarinin yerini çözümlmek amacıyla literatür taraması yapılmıştır. Tek mimarilerin resimsel yüzeylerde imge olarak kullanımı kapsamında kavramsal çerçeve üzerinde durulmuş ve kavramlar açıklanmak istenmiştir. Resimsel yüzeylerde tek mimari yapılar üzerine düşünce, biçim, anlayış benzerliği açısından yakın eserler incelenmiştir. Bu bağlamda taranan bilgiler üzerinde konu bağlamında önemli noktalar derlenmiştir. Derlenen bilgiler ile aynı paralelde çeşitli eskizler ve uygulamalar yapılmıştır. Eskizler kimi zaman derici kâğıdı üzerine yağlı boya tekniği ile uygulanırken kimi zamanda ahşap çerçeve üzerine gerilmiş tuval bezine yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. Eskizlerdeki kerpiç yapılar Malatya'nın Akçadağ ilçesinin Kadı İbrahim köyüne gidilerek saha incelemesi yapılmış ve buradaki durum irdelenmiştir. Gezi gözlem aracılığıyla ara ara yapılan bu gözlemler farklı zamanlarda olmuş ve bu gözlemler esnasında eskizler yapılmış ve düşünce aşaması bu mekânda gerçekleştirilmiştir.

Uygulamalar yapılırken gökyüzünde, mekanda, kerpiç yapının konumu ve evlerin etrafında kullanılacak nesneler düşünülmüştür. Bu bağlamda büyük uygulama çalışmaları yapılmış ve çeşitli gruplar oluşturulmuştur. Uygulamaları 2 ya da 3 er gruplar halinde birbirine benzerlik göstermesinin sebebi ise araştırmacının ifadeyi güçlendirmek amacıyla hem plastik açıdan zengin hem de duygusal açıdan boya ve kompozisyon kullanımını değiştiriyor olmasıdır. Uygulamalar için en uygun ifade biçimi deneme yoluyla elde edilmeye çalışılmıştır.

Yapılan uygulamalar ile birlikte denenen kullanımlarla çeşitli sentezlere ulaşılmış ve uygulamaların gelişim sürecine katkı sağlamıştır. Yapılan uygulamaların isimlendirilmesinde mekandaki gezi gözlem yolu ile elde edilen bazı verilerden

yararlanılmıştır. İsimlendirmelerdeki “Kerpiç 45,48,21,39” gibi kullanımlar kerpiç yapıların kapılarında olan kırmızı tabelalardaki numaralardan esinlenilerek oluşturulmuştur. Uygulamalardan bir tanesinde bu tabela kullanılmıştır (Bkz Resim4.17).

1.9. Evren ve Örneklem

Mimari yapıların peyzaj içerisinde tek kullanımı Batı ve Türk sanatında sanatçıların uygulayış biçimleri araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Malatya’nın Akçadağ ilçesinin Kadı İbrahim köyü geleneksel kerpiç evlerinden yola çıkarak yapılan resimler araştırmanın örneklemi oluşturmaktadır.



İKİNCİ BÖLÜM

LİTERATÜR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Kavramsal Çerçeve ve Araştırmalar

2.1.1. İnsan ve Ev Kavramı

İnsan ve ev kavramları için öncelikle insanı ve yaşam sürecini incelemek gerekmektedir. İnsan, sürekli arayış içinde olan ve kendini geliştiren bir varlıktır. İnsan ihtiyaçları doğrultusunda keşifler yapmıştır. İnsanın yaptığı keşiflerden en önemlilerden biri olan ateşi bulması insanlık tarihinde önemli bir yere sahiptir. Ateşin keşfedilmesinden sonra taşınamaz özelliğinden ötürü, ateş insan topluluklarını kendi etrafında gruplar halinde toplatmıştır. Mimari yapıların temeli olan ilkel yapılar, ateşin etrafında oluşmaya başlamıştır (Bkz: Resim 2. 1). İnsanlar var olduğundan bu yana olumsuz koşullardan korunmak için barınaklara ihtiyaç duymuşlardır. Bu dönemlerde insanların yaşamak için oluşturduğu farklı biçimlerdeki barınaklar da mevcuttur. Bu yerleşim yapıları; mağaralar, ağaç kovukları ve kendi ürettikleri derme çatma yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yapıların günümüzdeki “ev” unsurunun temellerini oluşturduğu bilinmektedir.



Resim 2.1: “İlk İnsanlar ve Barınak Tasviri” <https://onedio.com> (18.09.2018).

İnsan yaşamının genel tarihine bakacak olursak geçmişten bugüne yaklaşık olarak üç milyon yıl öncesine kadar gitmek gerekmektedir. Ancak insanın ateşi bulması ile birlikte malzeme dayanıklılığı açısından büyük bir gelişim gösterilmiştir. Bu durumu

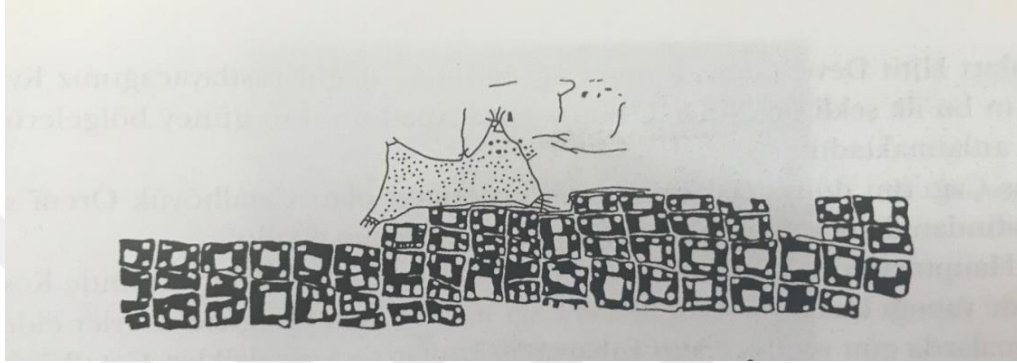
destekler nitelikte kazılar mevcut olup, günümüzde de bu kazılar halen devam etmektedir. Yaşamsal aletlerin günümüze kadar ulaşmasının nedeni ise ateşin bulunması ile yapılan aletlerin ateşle daha sağlam ve kalıcı hale getirilmesidir. Bu konuda çeşitli araştırmalara yönelik farklı bölgelerde arkeologlar incelemeler ve kazılar yapmış, o dönemlerde insanların kullanmış oldukları aletlere son yıllarda yapılan kazılar neticesinde ulaşarak, ortaya çıkarmışlardır. Ülkemizde yapılan bu kazılardan biri de Burdur ilinin Hacılar yerleşkesindeki kazıdır. Bu kazı neticesinde M.Ö. 7040'lı yıllara dayanan ve neolitik devre ait olan buluntular neticesinde bu bölgede yerleşik düzene geçildiğini saptamışlardır. Yapılan inceleme neticesinde bu devirde ateş yakma yönteminin bilindiği ve bu sayede kalıcı alet yapıldığı da tespit edilmiştir. Bu tür kazılara örnek olarak birçok önemli kazı mevcut olup bunlardan önemli bir tanesi de Konya'daki Çatalhöyük (M.Ö. 6500-5500'lü yıllar arası) yerleşkesi kazısıdır. (Akurgal, 2000: 1-5).

Çatalhöyük'de yapılan kazılarda ortaya çıkan yerleşim yerinin özelliklerine bakılırsa odaların birbirine bitişik biçimde ve kare planlı olduğu görülür. Bu barınakların o dönemde çevrenin etkileri gözetilerek oluşturulduğu gözlemlenir. Çatalhöyük'teki yerleşim biçiminin fiziki durumu incelendiğinde ise daha çok hayvanlardan korunmak için oluşturulmuş yapılar olduğu anlaşılmaktadır. Evlere damdan seyyar bir merdiven yardımı ile girilmekte, odalardan dışarıya açılan kapı ise görülmemektedir. Evlerin yapı malzemesi bir dönem Anadolu'daki yaygın malzeme olan kerpiç malzeme ve toprak damdan yapılar olduğu bilinmektedir (Kuban, 1973: 15-16).

Anadolu'da kerpicingin temel malzeme olduğunu bu kazılar destekler niteliktedir. Kaynaklar göz önünde bulundurulduğunda evlerin yapım şeklinin çeşitli etmenlerden etkilendiği ayrıca yine bu etmenlerin olumlu etkisi olarak insanların gruplar halinde yaşadığı da görülür. Ateşin bulunması ile ateş etrafında toplanan insanların (ateşin taşınmaz halde olduğu dönemlerde) birbiriyle etkileşimini hızlandırmıştır. Gelişmekte olan bu gruplar ayrı keşifleri birbiriyle paylaşmış ve sonucunda mukavemeti yüksek malzemeler oluşturmuşlardır (örneğin pişmiş kilden kaplar vb.).

Kazılar neticesinde ele geçen aletler, insanlığın yerleşik düzendeki tarihinin başlangıcını anlatır niteliktedir. Çatalhöyük'deki yapılan kazılar neticesinde ortaya

ıkan o dönemin önemli parçalarından sayılan bir başka buluntu ise fresklerdir. Freskler o dönemde duvarlara yapılan renkli kabartmalar olarak izlenmektedir. Fresklerden bir tanesi çok dikkat çekici olup en eski manzara resmi olarak düşünülmektedir. Freskte anlatılan konu yanardağın patlama esnasındaki tasviri olup dönemin şartları düşünüldüğünde resimsel ifade bağlamında iyi bir örnek niteliği taşımaktadır (Akurgal, 2000: 1-5).



Resim 2.2: Çatalhöyük “ Kült Odasında Manzara Resmi” M 6000, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi (Akurgal, 2000: 7).

Freskte bir yanardağın patlama esnasında etrafa saçtığı lava benzer parçaları ve ağaç dalları izlenmektedir. Bunun yanı sıra dağın önündeki kısımda ise kare tasvir edilmiş evler bulunmaktadır. Yanardağın Çatalhöyük yerleşkesinin kuzeyinde yer alan Hasan Dağı olduğu düşünülmektedir (Bkz: Resim 2. 2).

Kalkolitik ağ’da maden ve taş aletlerin kullanıldığı bilinmektedir. Bu dönemde insanların ihtiyaçlarında artış başlamıştır. Kalkolitik ağda insanlarda eşya edinme, sahip olma gibi çeşitli kavramlar ortaya çıkmış olup bu durum ise ticaretin de ortaya çıkış sürecini hızlandırmıştır. Ticaretin ortaya çıkmasıyla beraber insanların karşılıklı takaslar yaptığı bilinmektedir. Bu dönemde insanın ticaret yapmaya başlaması önemli adımlardan bir tanesi sayılmaktadır (Akurgal, 2000: 8).

Aynı zamanda Kalkolitik ağ’da insanlar arasında bir şeylere sahip olma isteği barınak açısından da gelişme göstermiş, barınakları znelleştirmiştir. Barınaklar, dönem insanının dış çevresi ile mücadeleleri sonucu oluşmuş yapılardır. Ancak toplulukların kendi içinde barınak edinme biçimi farklı gelişimler izlemiştir. Gelişim, insan ile doğa arasında da her zaman var olmuştur. Mekânlarını oluşturma süreci insanda, güvenlik

temelli gerçekleşmiş ve bu mekânlar insanların yaşamında maddi, manevi katkı sağlamıştır.

Ratzel'in çalışmalarında çevreye bakışı ve onları yorumlama şekli bugün bile geçerliliğini korumaktadır. Ratzel, canlılara genel olarak baktığımızda canlıların yaşadıkları ortamı bilmeden bilimsel olarak incelememizin mümkün olmayacağını söylemektedir. İnsanların da yaşadıkları ortamlar çağlara göre değişim göstermiştir. Böyle düşündüğümüzde insanların yaşamlarını sürdürdükleri ortamlar, insanları anlamak ve sosyal yapılarını çözebilmek için en büyük kaynaklardır (Tont, 2001: 8).

İnsanın yaşamında önemli bir yer kaplayan ve bu bağlamda oluşturduğu barınaklardan biri de evlerdir. İnsanlar tarafından inşa edilen evler, yaşamın daha iyi, sağlıklı, güvenli ve açıkçası daha sağlam temellerle yürütebilmesi için oluşturulan yapılardır. İnsanın evde yaşamının en önemli anlarını ve en kuvvetli bağlarını oluşturmakla beraber, evler insan yaşamının kilit noktası sayılabilmektedir. Diğer bir ifade ile ev, insan için bir çatı altında toplanmış bireylerin genel adıdır. Evler geçmişte barınak temelinde fiziksel güvenlik amacıyla inşa edilen yapılardır. Günümüzde ise evler fiziksel korunak olarak düşünülse de aslında aile ilişkilerini manevi olarak dışarıdan koruyan bir simge haline gelmiştir. Ev, insanı birçok etkenden korumakta ve aile yapısının şekillenmesine yardımcı olmaktadır. İnsanın doğup büyüdüğü ve yaşadığı yer olan ev, insanı manevi açıdan koruduğı gibi maddi açıdan da korumaktadır. Bu yüzdendir ki insanoğlu bu tür bir korunağı yaşamı boyunca ihtiyaç duymuştur.

Ev, insan için hep önemli olmuştur. Evin önemine farklı bir açıyla bakmak için toplumların eve verdikleri isimlerin zenginliğinden de yola çıkılabilir. Eve verilen adlar bireyin yaşadığı döneme, eve olan uzaklığına, eve verdiği anlama ve doğduğu yere göre değişebilir. Ayrıca bunlardan bazıları; yuva, konut, yurt, vatan, memleket, hane gibi evi kasteden kelimelerdir (İnceoğlu, 1999: 73).

İnsan için ev kavramı, geçmişten bugüne oluşturulması zorunlu bir yapı ve insanın bütün yaşamının temelinde yer alan bir kavramdır. İnsan, evi kendine göre belirlemiş ve ev yapısını şekillendirmiştir. Kültür olarak asırlardır bir gelenek haline gelen ev, barınak durumunun ötesinde toplumlara göre farklı gelişmeler göstermiştir. Bu gelişmeler

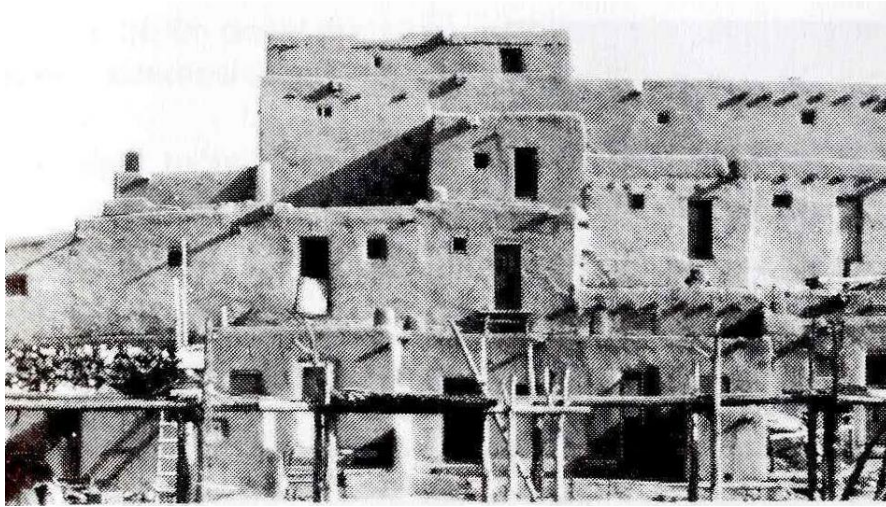
ışığında uygarlıklar kendi ihtiyaç ve isteklerine göre geleneksel yapılarını oluşturmuşlardır.

2.1.2. Geleneksel Mimari

Geleneksel mimariden önce geleneğin tanımına gitmek gerekmektedir. Seymour Smith gelenek kavramını belirli bir topluluk içinde toplumsallaşma yoluyla bir kuşaktan diğerine aktarılan; inanç, adet, değer, davranış, bilgi ya da uzmanlık örüntüleri diye tanımlar (Özsan, 2011: 87).

Bizlere gelenekler aracılığıyla eski toplumların yaşamlarından bazı değerler aktarılmış olup yaşayış şeklimizde bu değerlerin belli etkilerinin olduğu bilinmektedir. Geleneksel yapılar da geçmişten günümüze belli bir bilgi birikimi ile aktarılmıştır. Geleneksel bir mimariye bakıldığında ya da bu mimarinin içini gezildiğinde izleyicinin orada, geçmişte yaşayanlarla bir duygudaşlık yaşadığı görülebilir. Bu duygudaşlık iki şekilde gerçekleşir: birincisi geleneksel kısmı ile ilgili olup ikincisi ise yapı ile ilgilidir (Soykan, 2008: 34).

Geleneksel mimari denildiğinde isminden de anlaşılacağı gibi belli bir gelenekten gelmiş yapılar zihnimizde canlanır. Toplumlar kendi bölge ve çevrelerinin şartlarına en uygun işlevsel yapıları oluşturmuştur. Geleneksel mimariler toplumun yaşayış şekilleri, alışkanlıkları, aile yapıları ve imkânları doğrultusunda son halini almış olmakla beraber geçmişten geleceğe aktarılarak gelenekselleşmiştir.



Resim 2.3: “Yerli Evleri (Pueblo)” New Mexico ABD (Kuban, 2002: 37).

Bir medeniyetin temelindeki insan modeli önemli olup insan modeli bir toplum için belirleyici bir unsur olmaktadır (Erginli, 2010: 40). Belirleyicilik durumu geçmişteki yapılarda görüldüğü gibi günümüzde de insan modeli üzerinden ilerlemektedir. İnsan, modeli olduğu çağın mimari gereklerini düşünerek yapılar oluşturur ve mimari kullanım açısından dönemin şartlarına göre en işlevsel olanı yapmaya çalışır. Bu bağlamda izlenen kerpiç mimaride olduğu gibi bölgelere göre yapım şekilleri de değişim göstermiştir (Bkz: Resim 2. 3). Anadolu ile kıyaslandığında mimari yapımında kullanılan malzemeler birbirine benziyor gibi gözükse de biçimsel olarak birbirinden farklıdır (Bkz: Resim 2. 4). Geleneksel mimari yapılar kültürel kimlik açısından bir toplumun önemli unsurlarıdır. Geleneksel yapılarımız o evde yaşayan insanlar tarafından şekillendirilmiş ve bu yapılara çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Eve yüklenen fiziki anlamlar ve ev yapımında kullanılan malzemeler o evi değerli kılan özellikleri meydana getirmiştir.

Geleneksel yapılar günümüzde kültür mirası olarak tanımlanabilmektedir. Bu yapılar; insan, doğa ve çevre ilişkisi sonucu ortaya çıkmış özel yapılar olduğu için bu yapıların kültür açısından da değerli olduğu düşünülür. Geleneksel yapıların sadece barınma amacıyla yapıldığını düşünmek doğru olmayacaktır. Çünkü geleneksel mimariler toplumların kültürel yapılarını anlatan kendilerine özgü yapılardır. Örneğin bir Rus evi ile bir Türk evi arasında ciddi farklar vardır. Bunun sebebi açıktır: Bu yapılar farklı ihtiyaçlarla farklı toplumlar tarafından üretilmiştir (Basat, 2014: 139-140).



Resim 2.4: “Türk Evi” Malatya, Türkiye

İnsanların temel ihtiyacı olan barınağın kültür varlığı olarak korunması ve değerlendirilmesi 18. yy.da ortaya çıkmıştır. İkinci dünya savaşında tarihi mekânların

tahrip edilmesinin ardından, tarihi olanın korunması düşüncesinin ortaya çıkması bu açıdan önemli bir yere sahiptir. Savaş döneminde harap olan tarihi yapılar, insanları uyandırmış ve bu yapıların korunmasına yönelik fikirler üretilmesine vesile olmuştur. İkinci dünya savaşının sonunda Avrupa Konseyi tarafından 1977 yılında “Kırsal Mimari” başlıklı sempozyum, bölgedeki planlamanın kırsal mimariler düşünülerek ilerlemesi açısından önemli bir yere sahiptir. İCOMOS tehdit altındaki kültür mirası raporlarında dünyadaki bozulmaya en müsait öğelerin kırsal mimarlık alanında olduğunu saptamış ve “Tarihi Köylerimizi Koruyalım” sloganıyla çeşitli çalışmalara öncülük etmiştir (Eres, 2013: 439 – 442).

Bu öncülüklere ve uygulamalara rağmen geleneksel yapılar resimde olduğu gibi atıl durumda doğa ile baş başa bırakılabilmektedir (Bkz: Resim 2. 4.). Ancak bu anlamdaki çalışmalar günümüzde daha dikkatli şekilde incelenmektedir.

Hızla gelişmekte olan dünyamızda bu hıza paralel bir biçimde tek tip mimarinin yaygınlaştığı görülmektedir. Yerel ve özgün kırsal mimarilerin önemi anlaşılmış ve geleceğe aktarılması gereken öğeler olduğu düşünülmüştür (Levi, Taşçı, 2017: 366). Kırsal mimarilerin uygarlıklara özel olduğunu düşünür isek Anadolu’nun bu konudaki zenginliğinin farkında olmamız gerekmektedir. Anadolu coğrafyası medeniyetler açısından geçmişten günümüze kadar önemli bir yere sahip olmuştur. Anadolu’da yaşamış olan bu medeniyetlerin çeşitliliği Anadolu’daki mimari yapı zenginliğinin büyük kaynağıdır.

2.1.3. Anadolu Mimarisi ve Türk Evi

Anadolu coğrafyası, Asya ve Avrupa kıtaları arasında kritik bir bağlantı ve geçiş bölgesidir. Bu yüzden önemli bir koordinata sahip olan Anadolu geçmişten bu yana toplumlar için önemli bir yere sahip olmuştur. Anadolu’da yüzyıllarca göçler gerçekleşmiş ve buradaki bağlantı yolu kullanılmıştır. Bu coğrafyadan göç eden bazı uygarlıklar yerleşik düzene geçmiş ve Anadolu’da oluşacak “Türk evi” denilen yapının oluşumunda etkili olmuşlardır (Aktuna, 2007: 34-35).

Türk evinin oluşumunda farklı mimari kültürlerinin izleri görülmektedir. Bunun en büyük sebeplerinden biri Anadolu’nun önemli bir konuma, verim gücüne, yer altı ve yer üstü zenginliklere sahip olmasıdır.

Türkler yaşamlarının ilk dönemlerin de sıcak aylarda yaylalarda kullandıkları çadırlar (Bkz: Resim2. 5) haricinde, soğuk havalar için yapılar inşa etmişlerdir. Yapıların toplandığı bölgelere verilen ad eski Türkçede şehir anlamına gelen “balık” sözcüğü olarak bilinir. Balık sözcüğü aslen balçığı (çamur) anlatır. Bu sözcüğün anlamından da çıkarılan durum, Türklerin o dönemde yaptığı yapıların genelinde çamur malzemeden yararlandığıdır. Kullanılan bu malzeme kerpiç olarak gelişim göstermiştir (Kafesoğlu, 1992: 219). Kerpiç malzeme Anadolu’nun yaygın malzemesi olarak, yıllarca ihtiyaçlara cevap veren bir malzeme olmuştur. Bunun sebebi ise kullanışlı oluşu ve doğaya uyumlu bir yapısının olmasındadır.

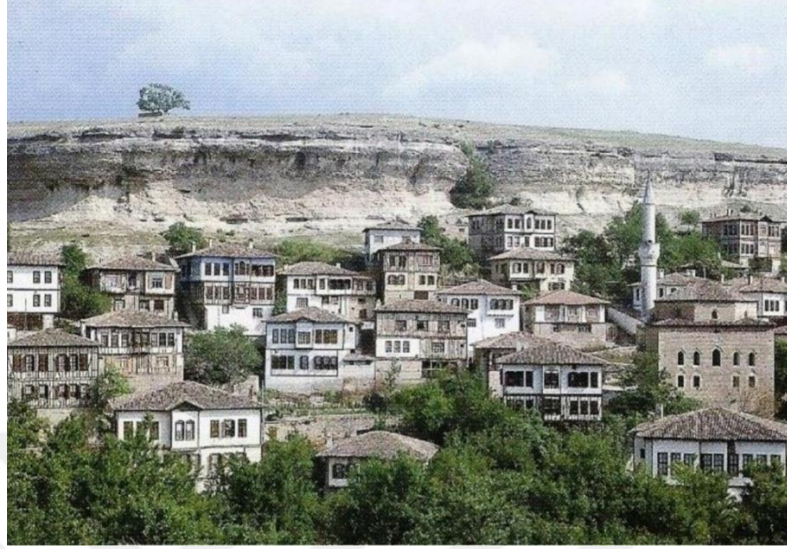


Resim 2.5: “Türk Çadırı Örneği” www.turkosfer.com (20.09.2018).

Eski Türk yapılarında göz önünde bulundurulmuş iki önemli doğa faktörü olduğu bilinir. Evin konumunda önemli faktörlerden birincisi rüzgâr yönleri, ikincisi ise güneşi alış yönü olduğu görülmektedir. Türk evlerinin dış görünüm olarak ele aldığımızda yassı dam Orta Anadolu’nun genel biçimi olup Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde de göze çarpmaktadır (Oymael, Çakır, Bideci, 2011: 75-76). Ahşap iskelete dolgu olarak kullanılan kerpice ise özellikle Kuzey Anadolu’da başta olmak üzere Anadolu’nun diğer birçok yöresinde rastlanmaktadır.

Türk evi genel olarak, ihtiyaçlara hitap eden ve aynı zamanda evdeki bireylere göre değişen, biçim farklılıklarıyla karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu yapılar Anadolu Türk kültürünün yansıması olan yapılarıdır. Evin yapısı, dini inanç ve çevre etkileri ile birlikte içe dönük bir biçimde inşa edilmiştir. Yapıda göze çarpan genel özellik ise evin ortasındaki sofa olup evin bütün odalarının genellikle bu bölüme açılmasıdır. Sofaya açılan evin ana kapısının büyüklüğü evin mahremiyeti ve evde yaşayan ailenin varlık düzeyiyle ilintili bir durumdur. İzlenen fotoğrafta görüldüğü üzere geleneksel Türk mimarilerinin birbirini engellemeyen, samimi bir şekilde konumlandırıldığı

görülmektedir (Bkz: Resim 2. 6). Evin yapısı bölgelere göre değişiklik gösterse de aynı amaç etrafında gelişmiş yapılardır (Başkan, 1990: 41-42).



Resim 2.6: “Türk Evleri” Günay (1998’den aktaran Burkut, 2014: 24).

Günümüz mimari kültürünü düşünecek olursak geçmişte insanların oluşturduğu yapılar çevreye duyarlı ve değerli bilgi birikimi niteliğinde yapılardır. Yapılar geçmişte oluşturulurken denenmiş ve zaman içinde gelişim göstermiştir. Günümüzde kırsal kesimlere yapılan modern mimari oluşumlar geleneksel mimarilerin en büyük tehditleri olarak bilinir (Arpacıoğlu, 2015: 186). Türk insanının çevreye ve birbirlerine karşı olan saygısı evlerde de gözlemlenmektedir. Evler birbirlerini engellemeyecek, mahremiyetine giremeyecek ve çevreye duyarlı olacak şekilde yapılmıştır. Türk mimarisi uzun bir dönem boyunca kerpiç malzemeden yararlansa da günümüzde kırsal alanlar haricinde kullanılmayan bir yapı malzemesi olmuştur.

2.1.3.1. Kerpiç Malzeme

Anadolu’da geleneksel bir yapı malzemesi olan kerpiç ve bununla birlikte yörelerde kendi oluşumu içinde gelişen kerpiç ustalığı da mevcuttur. Kerpicing yapımında toprak seçimi önemlidir (Tuztaş, Çobancaoğlu, 2006: 96). Kerpiç yapımı için öncelikle toprak seçimi yapılır, daha sonra da seçilen toprak ile lifli otlar ya da doğranmış saman karıştırılır, karışıma yeterince su ilave edildikten sonra kerpiç dinlenmeye bırakılır. Dinlenmeye bırakılan balçık karışımı iyice yoğrulur. Bölgelerin kendilerine has yapım şekillerine göre oluşturulan kalıplara dökülerek, kalıplar güneşte

kuruyana kadar bekledikten sonra istiflenir ve kullanıma hazır hale getirilir. (Numara sırasına göre yapımı) Kerpiç malzeme doğadan gelen bir malzeme olduğu için doğaya duyarlı bir yapısı vardır (Bkz: Resim 2. 7).



Resim 2.7: Kerpiç tuğlanın yapım aşamaları www.youtube.com (19.09.2018).

Kafescioğlu'na göre kerpiç “yerleşik döneme geçen ilk insanın barınmak amacıyla yaptığı ve kullandığı en yaygın malzemeydi. Dünyada bir savaş veya afet sonucunda insanlar kerpiç yapılara yeniden dönmüştür. Anadolu’da 1950’den sonra kerpiç yapı malzemesi artık eski değerliliğini yitirmeye başlamıştır. Kırsalda kullanılmaya devam eden kerpiç malzeme şehirlerde yerini betona bırakmıştır. Buna rağmen Anadolu’ya has bir kerpiç şekli vardır. Kerpiç iki boy olarak kalıplara dökülür ve bunlara ana ile kuzu denir. Ana kuzunun iki misli büyüklüktedir ve duvar yapımında duvar örülürken kilit sistemi ile mukavemeti arttırmada önemli bir yeri vardır. (Özdemir, Sağsöz, Kültür ve Tarih Sohbetleri, Media Scopetv, 30.07.2018).

Görüldüğü üzere kerpiç temel bir malzemedir. Kerpiç malzeme her yerde bulunabilecek ve üretilebilecek özelliği ile evrensel bir yapı malzemesi olarak bilinmektedir. Bu bağlamda Anadolu da sıkça kullanılan kerpiç malzeme Malatya ve çevresinde başat bir malzeme olarak kullanılmıştır (Gögebakan, 1999: 52).

2.1.4. Anadolu’da Konut Gelişimi

Geleneksel Türk evini etkileyen etmenlerin uygarlıkların gelişim hızı, iklim, yaşanan coğrafyadaki ağırlıklı malzeme ve çevresel etkiler olduğu görülmektedir. Konut gelişimi malzeme açısından ele alındığında Orta Anadolu’da gelişen kerpiç yapıdan evlere rastlanılmaktadır. Karadeniz bölgesi ile özellikle de Doğu Karadeniz bölgesinde ağaçlık alanların çokluğu, ahşap malzemenin kolay bulunuşu, yapımını da kolaylaştırmış olması evlerin yapısal özelliklerini belirlemiştir. Ahşap malzemenin kolay bulunuşu, ahşap iskelete dolgu olarak kerpiç malzeme kullanılan evlere daha çok rastlanmasının en büyük sebeplerindendir. İç Anadolu bölgesinde kurak alanların çokluğu ve ağaçlık alanların azlığı nedeniyle Anadolu’da kerpicingin en yaygın kullanıldığı bölge bu bölgedir. Doğu Anadolu’nun Suriye sınırlarına yaklaşan kısımlarında ise taş işçilikli yapılar görülmekte ayrıca Doğu Anadolu’nun İran ile sınır bölgesinin ise Orta Asya etkisinde geliştiği gözlemlenmektedir. Marmara ve Trakya yöresinde ise geneli ahşap iskelete dolgu olarak kullanılan kerpiç yapılara rastlanılmaktadır. Anadolu’nun Ege ve Akdeniz kıyılarında nem ve sıcaklık sebebiyle genellikle taş yapılar yaygın kullanılmıştır. Evlerin dış boyalarının genellikle beyaz renkli olmasının sebebi ise gün ışığının açık renkleri yansıtıyor olmasıdır.

Muşkara’ya (2017) göre, Anadolu kırsal mimarisini oluşturan etkenler şu şekilde sıralanmıştır:

1. İklim, topografya gibi çevresel etkenler,
2. Yaşama biçimi, çevre mekân- konut kullanımı gibi kültürel etkenler,
3. Ailenin büyüklüğü ve sosyo-ekonomik yapısı gibi sosyal etkenler,
4. Bireysel yaşama yoğunluğu ve benlik algısı gibi bireysel etkenler Batur, Gürder (2005’den aktaran Muşkara, 2017: 439).

2.1.5. İmge nedir?

İmgeyi anlayabilmek için imgenin temelinde olan algıyı bilmemiz gerekmektedir. Algı, insanın çevre ve kendi iç dünyasındaki oluşan olguların bir araya gelmesi sonucu oluşmaktadır. Bu algı sürecinin imge oluşumunda ilk aşama olduğu düşünülmektedir. İmge oluşum sürecinde dış ve iç etkenler sonucu oluşmuş algılar, imge olmaya hazır

içeriklerdir. Bir imge oluşmadan imgenin insan bilincinde öncelikle taslak olarak oluşması gerekmektedir. Duyularımızla elde ettiğimiz bu izler, o an geçtiğinde bile başka bir zaman diliminde zihnimizde oluşan biçim ve anlamın karşılığıdır (Timuçin, 2004: 17-278).

İmgeler bireyler arasında değişiklik göstermektedir. Bireylerin imgeleri arasındaki değişiklik düşünce sisteminde oluşan algıların kişilere özgü oluşundan kaynaklanmaktadır. Bireylerin çevre ve iç dünyalarında yaşadıkları durumlar aynı zamanda imgelerin kaynaklarıdır. Yetişkinlerin imgelemeleri olduğu gibi çocuklarında kendi yaş özelliklerine uygun şekilde imge oluşumları görülmektedir. Çocukların resimlerine bakıldığında çocukların genellikle kendi ev, anne, baba, ağaç vb. nesne ya da sahip oldukları canlıları kullandıkları görülür. Çocukların yaşam süreçlerinde çeşitli kuvvetli imgeler oluşturdukları görülmektedir. Aslında bu imgeler, belli bir amaç gütmeyen, herhangi bir kalıba girmeden, tamamen onlar hakkında zihinlerindeki düşünceleri yansıtan imgelerdir. Çocuk resimleri bu yüzden önemli özellikler taşımaktadır. İnsanlar çocukluğundan yetişkinliğine iyi-kötü, olumlu-olumsuz vb. olaylarla karşılaşmaktadırlar. İnsan zihninde bu durumlar çeşitli bilinçaltı etkilere sebebiyet vermektedir. Bu yansımalar çocukların resimlerine yansıdığı gibi sanatçıların tavırlarına da yansımaktadır.

İmgeden imgelemeye giden yolun anlaşılabilmesi için, bireyin ve çevresindeki etkileşim içinde olduğu her şeyin gözetilmesi gerekmektedir. Bir sanatçı gördüğü bir gerçekliği ya da olayı tekrar kendi içinde kurarak ortaya çıkarır. Ortaya çıkan eserde aslında gerçek olan şey değil de sanatçının kendisi vardır. Zihinsel süreçler sonunda oluşan bu eser sanat eserine dönüşebilir niteliktedir. Sanatçı böylelikle kendine özgü bir imge oluşturmuş olur. Bir sanatçı imgeleme yolu ile gerçekleri sanat eserine dönüştürdüğü gibi, eserin karşısındaki izleyiciler ise imgeleme güçleri ile eseri kendi kavramlarında düşünürler. Bu sayede sanatçı ve onun izleyicisi de sanat eseri hakkında belirli görüşlere sahip olur (Dinçer, 1996: 25-28).

Sanatta imge kullanıldığında karşıdaki nesnenin ne olduğundan çok hissettirdiği ve sanatçının yansıtmak istediği durum vardır. Yani sanatçı, o maddenin kendi yapısından uzaklaşarak eseri başka bir boyutta inceler. Sanatçı, artık o nesne hakkında düşündüğünü psikolojik, bilişsel ve estetik açıdan yorumlayarak yeni şeyler

üretmektedir. Bu durumda karşıdaki nesnenin imgeye dönüşmesi o nesnenin farklı bir karakter kazanması anlamına gelmektedir (Güder, 2014: 5).

2.1.6. Türkiye’de Köyden Kente Göç Süreci ve Bu Göçün Yansımaları

Göç kavramı, coğrafi mekân değiştirme süreci olarak tanımlanabilmektedir. Göç Türkiye coğrafyasında iç ve dış göçler olmak üzere iki şekilde görülmektedir. Bir diğer tanımlama ile ekonomik, kültürel, sosyal ve siyasi yönleriyle toplumu etkileyen nüfus hareketliliğidir (Koçak, Terzi, 2012: 165).

Türkiye’de tarihsel olarak köyden kente göçün gelişimine bakıldığında süreç daha rahat incelenebilmektedir.

Başel’in (2007) tespitine göre “1950 yılında Türkiye’deki il sayısı 63, kentlerdeki yaşayan nüfus %18,1’dir. 1960’da il sayısı 67’ye yükselmiş, kentlerde yaşayan nüfus ise %26,3 olmuştur. Kentsel nüfus 1970’te %35,8, 1980’de %45,4 olmuştur. 1990 yılında il sayısı 73’e ulaşmıştır ve kentsel nüfusun toplam nüfusa oranı %56,3’e yükselmiştir. 2000 yılı genel nüfus sayımı döneminde ise, il sayısı 81, kentte yaşayan nüfusun oranı ise %65 olmuştur” (Başel, 2007: 517).

Nüfusun köy ve kent arasındaki değişimi göçün hızı belirtilen oranlara göre izlenebilmektedir. Kente olan göçün hızlanması ve makineleşmenin insan gücünü etkisiz bir konuma itmesi, bu sürecin gelişimini hızlandırmıştır. Göçün hızı, böylelikle kent ve köy özelinde değişimlere sebebiyet vermiştir.

Göçün yarattığı değişimler kimilerince “modern olmanın şartı” gibi görülürken, kimilerince de “geleneksel hayatın bozulması”, “kırdan gelen göçmenlerden kaynaklanan kentsel kültürün yozlaşması”, “ iki kültür arasında sıkışıp ne köylü ne de kentli olunamaması” olarak değerlendirilebilmektedir (Koçak, Terzi, 2012: 166).

Göçler melez bir toplum oluşturmuş ve kentte yaşayanlar köylere özlem duymasına sebep olmuştur. Köylülerin ise kente yerleşmenin yollarını aradıkları görülmektedir. Bahsedilen kentte yaşayan ancak köye ve doğaya özlem duyan bireyler günümüz toplumunda daha fazla görülmektedir. Göçün geleneksel yapılar üzerinde etkisi olduğu da bilinmektedir. Kent toplumuna geçen bireyler kültürel birçok şeyden uzak kalarak bu yaşayış şeklini unutmaktadır. Köyden uzaklaşan ve üretim konusunda zayıflayan toplumun köylerindeki geleneksel yapıları da bakımsız bir şekilde bıraktıkları görülmektedir. Türkiye coğrafyasında gelişen kent kültürü ve yaşamsal

kaynakların kent üzerine kurulu olması, bu yapıların fiziksel olarak terk edilmesine sebebiyet vermiştir. Uzaklaşılın bu geleneksel yapılar unutulmuş tekrarı çok az sayıda inşa edilmiş ve birçoğu da yıkılmıştır.

Türkiye’de göçün temel sebeplerinden bir tanesi de makineleşme ile birlikte işçiye istihdam sağlayamama ve az işçiyle çok iş yapmadır. Bu durum göç sürecini etkilemiştir. İstihdam alanlarının kısıtlanması ile birlikte artık köyden kopuş süreci hızlanmıştır. Kırsal alanlardaki göçlerin olumsuz etkileri ile birlikte, kentsel alanlarda da durum bundan farklı olmamıştır. Çünkü Türkiye’de 1950’li yıllara kadar sanayinin istihdamdaki payı oldukça düşük kalmış ve sanayi İstanbul bölgesinde gelişmiştir. Ancak 1950’den sonra makineleşme gittikçe yaygınlaşmıştır. Bu dönemde kentlere göç edenler tarımsal nitelikli ancak sanayinin gerektirdiği niteliklere sahip olmayan bireylerdir. Bireyler kentlerde kimlik kazanarak geçimleri için çalışmışlardır (Başel, 2007: 533-534).

Göç sürecinin yansımaları insanları ekonomik ve kültürel açıdan etkilediği gibi sanatçılar üzerinde de konu olarak etkiler oluşturmuştur. Türk sanat tarihinde sanatçılara bakıldığında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turan Erol, Nuri İyem, Nedim Günsur, Lütfü Günay, Fethi Arda (Bkz. Resim 2. 58, Resim 2. 60) gibi sanatçılar eserlerinde köy, kent gibi konulara yöneldikleri görülmüştür. Bu sanatçılar resimlerinde göçler, tarım işçileri ve gecekondü olgusunu ele almıştır. Resimlerinde aynı zamanda sosyo-kültürel, geleneksel mimarinin normal yapısal görevini kaybedip bozulma gösterdiği yeni görümleriyle kentlere hâkim olan etkisini, yansıttıkları görülmüştür (Tansuğ’dan Akt. Çoban, 2014: 50-51).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Resim Sanatında Mimari ve Peyzaj

3.1.1. Batı Resim Sanatında Mimari ve Peyzaj

3.1.1.1. Rönesans ve Öncesi Resimde Mimari ve Peyzaj

Resim sanatının gelişimi, çeşitliliği, insana ve insanın parçası olduğu topluma göre tarihler boyunca değişim gösterdiği görülmüştür. Bilindiği gibi tarihteki ilk

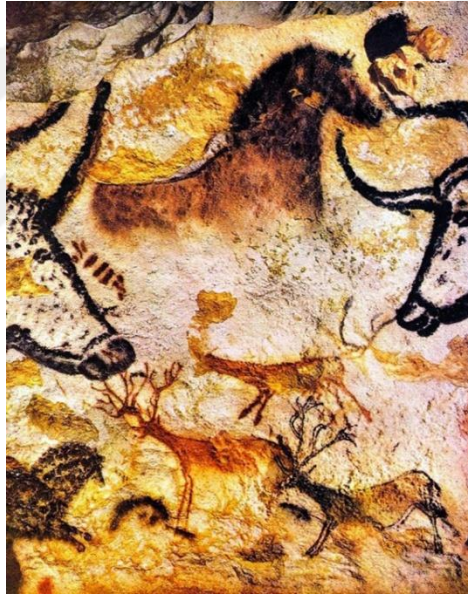
semboller, mağara duvarlarındaki resimlerdir. İnsanoğlu yazıyı bulmadan önce suyu, ağacı, yıldızı, bulutu sembollerle anlatmıştır. Tasarladığı biçimleri çağlar boyunca mağara duvarlarına çizmiş sonra da yazıya dönüştürmüştür (Karaman, 2013'den Akt. Yazar, Geçen, 2018: 557). İnsanların ilk sanatsal faaliyetlerini süsleme gibi küçük işlerle kendi ihtiyaçları doğrultusunda ürettikleri bilinmektedir. Bu süslerin, çeşitli malzemeler üzerindeki birbirinden farklı motif ve sembolik şekillerle yapıldığı görülmektedir. Süslemeli eşyalar üzerindeki sembollere bakıldığında görülmektedir ki semboller kişiyi, toplumu, inançsal boyutu vb. temsil etmekte ve onlara aitliği göstermektedir. Buradan da anlaşılabacağı gibi ilkel sanatın sembolik öğelerle başladığı varsayılmaktadır.

İnsanın kendini bulduğu her yerde günlük ihtiyaçlarının yanında yaratıcı ve düşünsel gelişiminin etkisiyle sanatsal faaliyetlerle de uğraştığı görülmüştür. Kendini ifade etme ve bunlar için semboller oluşturma tarihte hep var olmuştur. Bunun sebebinin ise insanın ihtiyaçları doğrultusunda yeni şeyler üretme ve düşünme yetisi olduğu bilinir. Sanatsal işler diyebileceğimiz bu motiflerin oluşumu, insanın günlük yaşamsal işlerinin yanında ruhsal açıdan kendini iyi hale getirme ve özel hissetme durumundan ötürüdür.

İnsanoğlunun tarihi kadar eski olan resim ve heykel sanatına ilk olarak Paleolitik çağın son bölümlerinde rastlanmaktadır. İnsanlığın en uzun devri olarak bilinen bu devirde üretilen balta, bıçak, çanak, çömlek gibi aletlerin yanı sıra heykelcikler ve mağara duvarlarına natüralist bir tavır ile resmedilmiş hayvan motiflerinin olduğu görülmüştür (Bkz: Resim 3.1). Mağara duvarlarında görülen hayvan ve insan tasvirleri tamamen safi duygularla yapılmış uygulamalardır. Görülen bu eserler işlevsel olarak düşünülse de resim ve heykel sanatının ilk örnekleri olarak bilinmektedir. Kaynaklara göre resim sanatının diğer bütün sanatlardan önce doğduğu düşünülmektedir. Mağara resimleri, insanların o dönemdeki yaşamsal ihtiyaçları olan yiyecek bulma ve yaşamını sürdürmek için büyü amacıyla yaptıkları uygulamalardır. Aynı zamanda bu uygulamalar belli bir doğa gözlemi sonucunda ortaya çıkmış natüralist çalışmalardır. Yani bu resimler doğa gözlemi ile o dönemdeki insanın doğadaki hayvana hükmetmek istemesi sonucunda ortaya çıkmış çalışmalardır. Bu çağın insanının ne tür bir inanç ve düşünce sistemine sahip olduğunu ve bu sistemlerin toplumlar arası geçişi nasıl etkilediğini

anlamak açısından mağara resimleri önemli kaynaklar niteliğindedir. Mağara duvarlarına yapılan bu resimler gelecek yüzyıllarda kompozisyon fikrinin çıkmasına sebep olmuştur (Bigalı, 1999:9).

Paleolitik dönemde sanatsal bir ihtiyaç olarak yapılmayan, büyü yapma amacı güdülerek yapılan bu resimler, gelecek nesiller adına önemli buluşlar için kaynaklık etmiştir. İzlenen Mağara duvarındaki resim; çizgi, leke, karakter, gözlem ve kompozisyon açısından önemli bir örnektir (Bkz: Resim 3. 1). Resim görselindeki imgelerde yer alan bazı hayvanlar günümüzde hala varlığını devam ettirmektedir. Çalışmadaki bu izlenimsel güçlü tasvirler doğadan resme aktarılan ilk örneklerdir. Bu örneklerde dönem insanın inançlarını ve doğayı en iyi şekilde analiz edip bu inançlar doğrultusunda mağara duvar resimlerini çizdikleri görülmüştür.



Resim 3.1: “Hayvan Figürleri”, Lascaux Mağarası Bir Kesit, Montignac Köyü, Fransa

<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com> (23 12 2018).

İnsanın bulunduğu fiziksel çevre ile insanın bu çevredeki yerinin resimsel yüzeylerde ifade edilmesi 30.000 yılı aşkın süre önce mağara resimlerinde görülmüştür. Mağara resimleri yüzyıllar boyunca sanatsal üretimlerin merkezinde yer almıştır (Brown, 2014: 8). Mağara resimlerinden günümüze kadar olan bu süreçte ve sonraki dönem olan günümüzde de doğal çevresinden esinlenen birçok sanatçı doğayı tema olarak kullanıp eser üretmiş ve üretmeye devam etmektedir. Sanatçılar, çevresindeki durumları sosyolojik ve plastik açıdan değerlendirmiştir.

Mezolitik Çağ'da insanlar, Paleolitik Çağ'da olduğu gibi hayatlarını avcılık ve toplayıcılık ile sürdürmüşler ve mağara sığınaklarında yaşamlarına devam etmişlerdir. Bu devrin sonlarına doğru ateş ve metallerin bulunması ile sanatsal faaliyetler çeşitlenmiştir. Neolitik Dönemde süs eşyaları ve yerleşik düzen benimsenmeye başlanmıştır. Devrin önemli bir özelliği olarak insanlar tarafından kamışlar ve çamurdan evler yapılmış, ilk köyler oluşmaya başlamıştır. Mezolitik, Neolitik Dönem'e bir geçiş evresidir de denilebilir. Görülen bu devirlerin arkasından, sanatsal faaliyetler milletler ve imparatorluklar tarafından farklı bölgelerde gelişimini devam ettirmiştir www.irfankaygisiz.com (15.12.2018).

Roma resim sanatına gelindiği zaman, önemli örneklerine Pompei ve Herculeneum evlerinde rastlanmaktadır. Bu evlerin duvar resimleri Roma resmi adına önemli bir yere sahiptir. İç süslemedeki bu duvar resimleri incelendiğinde farklı üsluplarda yapıldığı görülür. Üsluplardan bir tanesi mekâna derinlik vermek amacıyla yapılmıştır. Bu resimler sütunların arkasına yapıp resimdeki mekâna perspektif etkisi katılarak mekânda derinlik etkisi oluşturulmaya çalışılmıştır. Romalı ressam, mekân ve perspektif konusuna fazlaca eğilmişlerdir. Çalışmalarının sonucu olarak resimde derinliği kısmen yakalamışlardır. Ancak derinlik konusunu yetkin bir noktaya getirememişlerdir (Tansuğ, 1999: 48-50).

Roma resminin önemli üsluplarından bir tanesi de dönem sanatçılarının günlük konuları çekici bulmasıdır. Roma Dönemi evlerinin iç duvarlarında kare çerçeveler içinde resimler ve işleme adına motiflerden oluşan eserler bulunmaktadır. İşlevsel olan bu eserler hayatın samimiyetini yansıtan resimlerdir. Aynı zamanda efsanevi konular da duvar resimlerinde görülmüştür.

Bu eserler mimari resim ilişkisi açısından Avrupa'da sonradan bulunduğu için geç fark edilmiştir (1909 ile 1930). Derinlik eylemlerinin yapılmaya çalışıldığı bu resimler, bu alanda başlangıç sayılabilmektedir.

Roma'daki Vezüv yanardağının patlaması sonucu korunmuş olan bu freskler, önemli özelliklere sahiptir. 1909 ile 1930 yılları arasındaki kazılarda ortaya çıkan bu eserler Roma resminin önemli kaynaklarıdır. Eserlerde farklı üsluplar izlenmekle birlikte figürsüz mimari olanlar, motifsel çalışmalar ve efsanevi konular işlenmiştir.

Figürsüz mimari fresklerine bir örnek olarak (1-2. yy), Freskte mimari kullanılmış olup mimariye derinlik yanılsaması verilmiştir (Bkz: Resim 3. 2). Roma resminin bu üslubunda figür imgelerinin fresklerde kullanılmamıştır. Gizemler villasındaki bu çalışmada enine geniş bir mimari ve önünde büyük bir meydan resmedilmiştir. Enine uzanan bir mimari cepheden resmedilmiş ve simetrik bir durum gözlemlenmiştir. Mimari yapı açısından disiplinli bir çalışma şekli görülür. Bu çalışmada derinlik fazla hissedilmese de derinlik açısından dönemindeki diğer eserlere göre önemli bir çalışmadır <https://arkeo284.wordpress.com> (15.12.2018).



Resim 3.2: (Sanatçı bilinmiyor), “Fresk, MÖ 1-2. yy”, Campania, İtalya <https://arkeo284.wordpress.com> (15.12.2018).

Ortaçağın başlarında 4. ve 5. yüzyıllarda, Batı sanatı Barbarlarla birlikte ilerlemiştir. Barbarlar arasında yetenekleri üst düzey olan Vizigotlar İspanya’da, Ostrogotlar İtalya’da devlet kurmuşlardır. Vizigotlar ve Ostrogotlar Avrupa ve etrafındaki çoğu gelenekten olabildiğince birçok resim tekniği öğrenmeye çalışmışlardır. Vizigotlar ve Ostrogotlar Batı sanatının (Roma, Bizans, Frank, Sasani, Doğu Gelenekleri) gelişiminde önemli rol oynamışlardır. Batı sanatı imparatorluklarda küçük sanatların gelişmesiyle başlamış ve olgunlaşmıştır (Bazin, 1998: 155-157).

Küçük sanatların gelişmesi, toplumların motif ve sembolik açıdan gelişmesi ile yeni biçimler üretmesini sağlamıştır. Bu üretilen motiflerin ve tekniklerin gelişmesi ile daha özgün biçimler oluşturulmak istenmiş ve yazmalara motiflerle birlikte, resimsel sembolik figürler yapılmıştır. Aşağıdaki (Bkz: Resim 3.3) el yazması örneğine

bakıldığında; Yazmada izlenen motifler ve figür birbirine yakın renklerde yapılmıştır. Yüzey üzerinde derinlik düşünülmemiş, sembolik bir ifade biçimi kullanılmıştır.

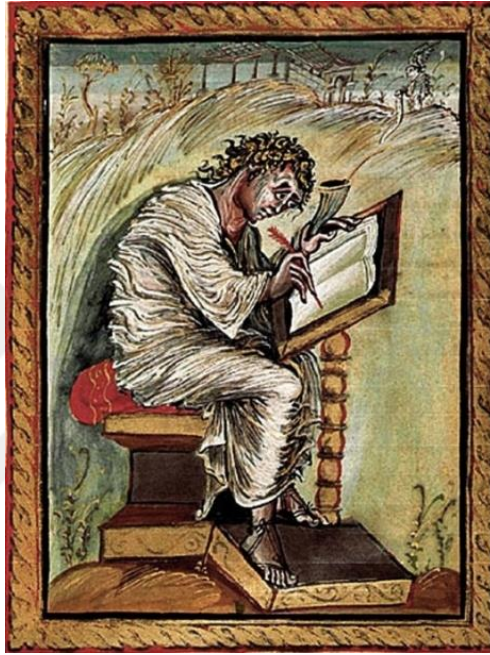


Resim 3.3: (Sanatçı Bilinmiyor), “Durrow El Yazması Aziz Matta”, 26 cm, 7.yy, Trinity College Kütüphanesi, Dublin, İrlanda <https://docplayer.biz.tr> (22.12.2018).

Avrupa’da 7. ve 10. yüzyıllar arasında İncil yazmalarında sanatsal faaliyetler kendini göstermiştir. Kuzey Avrupa’da görülen bu sanatın ilerlemesindeki önemli bulgular Krolenj ve Otto sülalesinin resimsel kaynaklarında izlenmektedir. Bunlar döneme ait dini yazmaların ön plana çıktığı bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Kuzey Avrupa sanatının dinsel etkisi düşünülerek oluşturulmuş bu yazma resimler, toplumun dini bağlarını içselleştirmesi açısından da yardımcı bir öge olarak da kullanılmıştır. Şematik olarak etüt edilen bu resimler aynı zamanda sembolik bir etkiye sahiptir. Bu resimlerin bir özelliği de evrenin sırlı yönlerini ortaya koymak ve ruhsal açıdan insanlara hâkimiyet kurmaktır. Konu olarak “Resullerin işleri” genellikle ele alınmıştır. Bu bağlamda sembolik olan bu resimlerde aslan Aziz Markos, melek Aziz Matta, öküz Aziz Luka, kartal ise Aziz Yuhanna olarak düşünülmüştür. Bu resimlerde mekânsal açıdan etkili bir durum gözlenmemektedir <https://docplayer.biz.tr> (15.12.2018).

Krolenj imparatorluğunun resimsel karakteri açısından, gelişmiş form ve hareket önemli bir yere sahiptir. Görüldüğü (Bkz: Resim 3.4) üzere şematik bir şekilde arka planda kullanılan mimari, sütun ve yapılar artık yerini doğal ortamlara bırakmıştır.

Krolenj sanatının önemli bir özelliği de hareketli çizgilerdir. Devrim içindeki çizgiler, figürün üzerindeki kumaşta ve arka plandaki doğa betimlemelerinde güçlü bir şekilde kullanılmıştır. Eserde ki figürün arka plana göre, ön planda ve renginin şiddetli oluşu derinlik açısından önemli olduğu görülmektedir. Arka planda dağ üzerinde bitkisel formlar ve bir melek (Aziz Matta) tasviri gözlemlenmektedir. Arka plandaki melek ve doğal ortam ön plana göre daha açık tonlarla resmedilmiştir. Ancak burada amaç doğa resmi yapmak değil işlevsel olarak mesaj iletmektir.



Resim 3.4: St. Matthew, “Ebbo İncili”, Kitap resmi, 816-835, Bibliotheque Municipale, Epernay, France
<https://docplayer.biz.tr> (22.12.2018).

Avrupa’da Krolenj sülalesinin çöküşü ile birlikte başlayan döneme, Otto Devri denilmektedir. 10. yüzyıldan 11. yüzyıla geçerken Otto, yani Macarların resim anlayışının ifadesi dini ve günlük olguları aynı potada eritip iyi bir dille anlatmaktı. Otto sülalesi resim sanatı açısından önemli bir ilerleme göstermiştir. Resim anlayışı hala sembolik görünse de resmin temasında mimari bir fon kullanarak derinlik elde edilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda mimari fon ile desteklenen resim anlayışında, resme hacim kazandırmak adına da bir adım atılmıştır (Beksaç, 1990: 72-75).

Ottoların özgün diyebileceğimiz özelliği ağırlıklı olarak arka planda mimari kullanımlarıdır. Resim uygulamalarında bu gelişim kendini göstermiş olsa da resimdeki mimari sembolik olarak yapılmıştır. Aşağıdaki resim örneğine bakıldığında (Bkz:

Resim 3.5) ; Kullanılan mimari yapılarla verilen mekân duygusunun yanında, figürler hala yere basmamaktadır. Figürlerdeki üç boyutluluk hissinin gelişmeye başladığı gözlemlenir. Bunun yanı sıra çalışmada ortada III. Otto ve sağlı sollu ikişer figür bulunmaktadır. Figürler ve mekândaki ayrıntılı işçilik resmin ifadesini güçlendirmiştir.



Resim 3.5: (Sanatçı bilinmiyor), “III. Otto”, III. Otto İncili, 11.yy”, Bayerische Staatsbibliothek, München, Almanya <https://docplayer.biz.tr> (22.12.2018).

Batı sanatı, Avrupa’nın farklı bölgelerinde Rönesans’a kadar gelişimini sürdürmüştür. Bu dönemdeki gelişimin önemli noktalarından bazıları Avrupa’da Bizans, Romanesk ve Gotik sanatı olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemler, geniş yüzyılları kapsayan ve 15. yüzyılın başlarına kadar süren bir dönem olarak bilinir.

Gelişim içinde uzun bir süre egemenliğini sürdürecektir olan yani, İstanbul’un fethine kadar bin yıl boyunca süregelen bir Bizans İmparatorluğu görülmektedir. Bizans sanatı başlarda bütün Avrupa’yı etkisi altında almıştır. Avrupa da Bizans sanatının önemli örnekleri, duvar mozaikleridir. Bizans dönemi mozaiklerinin önemli bir kısmı, bugün Ayasofya’da bulunmaktadır. Helenistik Dönemde görülen usta çırak ilişkisi Bizans sanatında da etkisini devam ettirmiştir. Bu dönemde doğa resmine pek sıcak

bakılmamakla birlikte sanat dinin etkisindedir. Doğa tasvirini reddeden Bizanslılar, yaptıkları mozaikler ile de bunu hissettirmektedir (Turani, 2015: 201-212).

Bizans sanatının sembolik olarak başladığı ve gelişim gösterdikten sonra önemli bir üslup olduğu bilinmektedir. Bizans döneminde bu resim anlayışının dayandığı yer ise Platon'un "İdealar" öğretisidir. İdealar öğretisine dayanan Bizans resminde "değişmez hakikat" görüşü olduğu için, belirli kalıplar içerisinde yalın, açık ve şematik bir anlatım şekli karşımıza çıkmaktadır. Tasvirin yasak olduğu dönemden sonra, hayvan resimleri ve bitkisel motiflere yer verilmiş, puta dönüşen ikonlar yasaklanmıştır (Beksaç, 1990: 35-37).

Bizans sanatının günümüze kadar ulaşan bazı mozaik eserleri hala hayretle izlenilmektedir. Ayasofya özelinde, Bizans sanatının mozaik tasvirlerinin ve işçiliğinin dönem sanatı açısından önemini anlatmaktadır. Bizans'ın egemenliğini devam ettirdiği Batı Avrupa sanatı dışında, başka bölgelerde de sanat adına gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmelerden biri de 11. ve 12. yüzyılları kapsayan Romanesk sanatıdır. 19. yüzyılda bu adı almış bir dönemdir.

Romanesk sanatının resim örneklerinde göğe doğru bir uzanış, dini ve uhrevi hayata bir istek söz konusudur. Avrupa sanatında genel olarak dini konulu eserleri mevcutken romanesk sanatında da dini konuların hâkimiyeti görülmektedir. Romanesk sanatında yer alan eserlerde renkler tamamlayıcı bir unsur olmaktan öteye bireylerin ruhsal durumları ve kimlikleri adına belirleyici bir unsur konumuna gelmiştir (Beksaç, 1990: 84-87).

Romanesk sanat da eserler çoğunlukla dini mekânlarda kendini bulmuş, resim, heykel alanlarında da kaba ve iki boyutlu eserler vermiştir. Avrupa'nın zenginleşen kültüründe 12. yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkan Gotik Dönem görülmektedir.

Gotik sanat, M.S. 1125 yıllarında ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. İtalya'dan dünyaya sunulan bu sanat akımı başlarda Bizans sanatının etkisi altında bir süre devam etse de 14. yüzyılda bu etkilerden kurtulmuştur. Yeni bir anlayışla ortaya çıkan Gotik sanatında resim sanatı açısından önemli eserler ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde Avrupa resim sanatında önemli sanatçılar yetişmiştir. Bu dönem sanatçılarından biri olan Giotto'nun buluşu olan perspektifin temelleri üzerine kurulmuş yaklaşımlar, günümüzde

bile görülmektedir. Gotik döneminin gelişimi açısından ünlü ressam Giotto dönemin önemini arttırmıştır. Sanatçının yaşadığı dönem açısından, önemli işlerinden bir tanesi de doğadaki görünimleri aslına sadık kalarak resmetmek olmuştur. Giotto'nun doğayı resimlerinde kullanması dönemin önemli bir buluşu ve atılımı niteliğindedir. Giotto'nun bu atılımı, gelecekteki doğa ressamlarının eserlerinin temellerine bir kaynak niteliği olmuştur. Giotto, hem plastik açıdan hem de dramatik açıdan doğayı ele almış bir sanatçı olarak bilinmektedir (Bazin, 1998:220-221).

Dönem eserlerinin geneli dini konular olsa da bu dönem eserlerinde artık yapay mekânlardan doğal mekânlara taşınmış bir resim anlayışı gözlemlenmektedir. Resmin doğal mekânlara taşınmasında, Avrupa' da daha önceden ortaya çıkmış olan Karolenj sanatının denemeleri de etkili olmuştur. Ayrıca Gotik dönem, Rönesans sanatının belirtilerinin başladığı ve sanatçılar tarafından eserlerin daha fazla sayıda yapılmaya başlandığı bir dönemdir.

Giotto'nun "Kaynak Mucizesi" adlı eseri, bu dönemde peyzaj ve doğa resmi açısından önemli bir eserdir (Bkz: Resim 3.6). Bu resim öncelikle doğal bir mekânın resimde işlenmesiyle önemli hale gelmektedir. Eserde konu olarak, bir mucizenin gerçekleşmesinin istendiği an resmedilmiştir. Konu yine dine bağlı olsa da aziz ve iki rahibin yanında bir de köylü resmedilmiştir. Resimde beklenen mucizenin bir su kaynağı olduğu bilinmektedir. Sosyal açıdan bir de köylünün olması resmi daha güçlü hale getirmektedir. Resimde figürleri ele alıştırta gelişmeler görülse de fonda doğal ortamdaki sembolik bir tavır (ağaçların ve en arka planda yer alan dağların ele alınışı) kullanılmaktadır. Resimde öndeki iki figür, sağdaki köylü ve en üstteki aziz figürlerinin farklı zeminlerde işlenmesi derinliği güçlendirmiştir.



Resim 3.6: Giotto, “Kaynak Mucizesi”, Fresk, 270 x 230 cm, 1297-99, San Francesco Yukarı Kilise, Assisi, İtalya www.emaze.com (22.12.2018).

Dönemin önemli özelliklerinden biri de antik öğelere olan ilginin artmasıdır. Gelişimin yeni fikri olarak dini konular ve doğa resmi birlikte kullanılmış, iki farklı konu birleştirilmiştir. Giotto, bu kullanımı ile birden fazla konunun bir arada kompoze edilmesi açısından önemli ölçüde gelişmeler sağlamıştır. Böylece Batı sanatı yeni bir yönelim içine girmiştir. Giotto ile birlikte artık resimsel bir kaygı olarak natüralist bir üslup doğmaya başlamıştır. Doğa gözlemi ile sanat yapma amacı gütmeyen yapılan natüralist üsluptaki mağara resimleri dışında, kendi döneminde Giotto, natüralizmi yeni bir tavır olarak benimsemiştir. Giotto resimde sağlam bir biçim ve gözleminin yanında ışığı da güçlü bir öğe olarak kullanmıştır. Mekân hala tiyatro dekoru etkisi verse de derinlik bir şekilde duyumsama yolu ile gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde bilimsel perspektif keşfedilmemesine rağmen, duyumsama yolu ile kendini hissettiren derinlik bir döneme kadar kullanılmıştır. Giotto’dan sonra ise doğaya olan bu yöneliş devam etmekle beraber sanatçılar doğada gördüğü her şeyi resmetmeye (bitki, eşya, yapı, insan, hayvan) başlamıştır (İpşiroğlu, N., M., İpşiroğlu, 2012: 61-63).

Giotto’nun Rönesans resmine geçiş sürecinde, yaptığı buluşlar önemli bir temel oluşturmaktadır. Avrupa resminin gelişimi açısından Rönesans sanatçısı olan Masaccio’nun geliştireceği perspektifle ve doğa resmiyle Avrupa resmi daha iyi

noktalara gelecektir. Giotto'nun geçmişte duyumsayarak ele aldığı perspektif, Masaccio ile birlikte kurallı bir biçim almıştır.

Rönesans döneminin gelişim gösterdiği önemli sanat merkezleri Floransa ve Siena olmuştur. Rönesans dönemini karakter olarak düşündüğümüzde doğa ile olan bağlar güçlenmiş ve iyi gözlemler sonucu önemli eserler ortaya çıkmıştır. Dönemin sanatçıları mimar, ressam, filozof aynı zamanda heykelle de uğraşan dehalardır. Güzellik anlayışı bu dönemde ideal güzellik düşüncesi etrafında toplanmıştır. İdealize olan güzellik anlayışından dolayı eserlerin birbirine benzerliği dikkat çekmektedir. Rönesans resmi belli kalıplar içinde ve dinin etkisinde ilerlemeye devam etmiştir.

Rönesans, bilimin de ivme kazandığı bir dönem olarak bilinir. Dönemin ressamı ile doğa kompozisyonlarını daha inandırıcı ve gerçekçi bir şekilde ele alınmıştır. Sanatçıların mekân perspektifi adına attıkları adımların yanında dönemin önemli sanatçıları resmin bir sorunu olan hava perspektifini de çözmeye çalışmıştır. Giotto'nun önemli bir keşfi olan mekân perspektifi gelişimi devam ettirilmiştir. Perspektif anlayışı manzara resimlerinde; uzayıp giden yolar, ön plandaki nesneleri büyük, arka plandaki nesneleri küçük ele alarak ve resme derinlik kazandırabilecek nesneleri düşünerek gerçekleşmiştir. Ayrıca 15. yüzyılda keşfedilecek olan Sufumato tekniğinin öğrenilmesi ile birlikte manzara daha doğal bir hal almıştır. Leonardo da Vinci, bu tekniği kullanan ilk ressam olarak bilinmektedir. Manzara resmindeki doğal derinlik, gözlemlerin de katkısıyla gelişimini hızlandırmıştır. Ancak manzara resmindeki perspektif açısından bu çalışmalar daha ötesine gitmemiştir. O dönemde dinin etkisinde olan ve dini tasvirlerle devam eden resimlere doğa fon olarak yapılmıştır. Manzara resmi başlı başına bir konu olarak kullanılmamış, belli bir amaca hizmet eder nitelikte yapılmıştır (Akkaya, 1990: 128-129).

Rönesans resminin gerçek kurucusu olarak bilinen Masaccio, Giotto'nun ilkelerini daha sağlam temellerle devam ettirip dönem açısından önemli eserler vermiştir. İlk defa Leonardo Da Vinci'nin kullandığı Sufumato dönem resimlerinin arka planlarındaki doğal kısımlarda hissedilmeye başlanmıştır. Masaccio'nun "Payment of the Tribute Money" adlı resmi ile peyzaj adına inandırıcı işler ortaya çıkmıştır (Bkz: Resim 3.7). "Haraç" adlı bu resimde dönem resimlerine nazaran önemli bir doğallık yakalanmıştır.



Resim 3.7: Masaccio, “Payment of The Tribute Money”, Fresk, 255 x 598 cm 1426 – 1427 Brancacci Şapeli, Floransa, İtalya www.museumsinflorence.com (23.12.2018).

“Payment of the Tribute Money” adlı bu resimde on yedi figür görülmektedir. Masaccio bu resminde önemli bir konuda daha başarı göstermiş ve kompozisyonunda yere basan figürler kullanmıştır. Fon olarak kullanılan manzaradaki ağaçların arka arkaya dizilmesi, sağdaki mimari yapının figürlerin arkasına doğru uzanması ve çömelmiş biçimdeki figürün daha uzakta resmedilmesi derinliği güçlendirmiştir.

Rönesans’ta kutsal kitaplardan, özellikle de İncil’den alınan sahneler resme konu olmuştur. Dönemin sanatçıları, dini konu seçiminin yanı sıra doğa sevgisi de resimlerinde görülmektedir. Dönemin en önemli dehalarından biri de Leonardo da Vinci (M.S. 1452-1519) olarak bilinmektedir. Ayrıca Yüksek Rönesans için önemli bir sanatçı olduğu bilinir. Sanata kazandırdığı birçok eser ve Sfumato tekniğiyle çok önemli bir yere sahiptir. Doğa resmine yaklaşım biçimi olarak diğer sanatçılardan ayrıldığı nokta ise resme bilimsel ve çözümleyici bir dil ile yaklaşmasıdır. Eserlerinden 1507 civarlarına ait “Üçlü Anna Grubu” adlı atlar tablosu Sfumato tekniği açısından önemlidir (Bkz: Resim 3.8). Leonardo tarafından Sfumato diye adlandırılan bu tekniği resmin arka planında kullanılarak çok doğal ve inandırıcı bir manzara yapmıştır. Manzara resminde önemli bir yeri olan bu teknik, keskin çizgilerin ince bir boya tabakasıyla yumuşatılmasıyla yapılmıştır. Bu sayede Leonardo resme yeni bir doğallık getirmiştir. Leonardo da Vinci’nin dönem açısından bir diğer özelliği ise geleneksel kalıplardan çıkıp yeni bir tekniğe öncülük edişidir (Beksaç, 1990: 164-165).

Eserdeki ön arka ilişkisi, fon bağlamında kullanılan manzara, derinliklere uzanmaktadır (Bkz: Resim 2. 15). Azize, Meryem, İsa ve koyunun portrelerinin düşüşü sağdaki ağaç ile dengeli bir hale gelmiştir. Sarı zeminle arka plandaki mavi dağları bölen keskin bir çizgi görülür. Arkaya doğru uzanan dağlar geriye gittikçe yumuşak bir hal almaktadır.



Resim 3.8: Leonardo Da Vinci, “Meryem ve Çocuk İsa Azize Anne İle”, TÜYB, 168 x 130 cm, 1510, Louvre Müzesi, Paris, Fransa www.sanatabasla.com (23 12 2018).

Rönesans’da artık evrensel insan mantığı oluşmaya başlamıştır. Leonardo’ya göre doğanın bir yansıması olan resmi en yüce yaratıcı sanat ve hem sanatların hem de bilimlerin gerçek amacı haline getirmiştir (Bazin, 1998: 303). Resmin doğadan kopamayacağını ve konuların ondan olması gerektiğini bu sözüyle belirtmiştir. Leonardo’nun doğaya olan bu tavrı, Batı resmindeki doğa betimlemelerinin ivme kazanmasına ön ayak olmuştur.

Rönesans resminde her şey temsili olup kendi başına manzara resmine rastlanmaz, çünkü manzara yapılsa bile her şey sembolik bir anlamı taşır nitelikte resmedilmiştir. Yapılan resim bir bina inşa eder gibi planlı yapılmıştır.

Floransalı sanatçılara benzemeyen Venedikli sanatçılar zihinden çok, duyulara hitap eden eserler üretmiştir. Bu durum Artık Batı sanatında önemli değişikliklerin olacağını göstergesi olmuştur. Venedikli sanatçı Giorgione’nin eseri olan “Fırtına” sanatçının ilk resmi olarak bilinir (Bkz: Resim 3.9). İtalyan ressamın bu eseri aynı zamanda Batı sanat tarihinde ilk peyzaj resmi olarak ele alınır. Bazı semboller hala resmin derinliklerinde hissedilmektedir. İtalyan sanatçı, değişen Avrupa resminde önemli bir adım atmıştır. Dikkat çeken unsur ise dinin artık resimden uzaklaşıyor

olmasıdır. Bu resme ilk gerçekçi peyzaj resmi de denilebilmektedir. Eserde figürler mekânın bir ögesi olarak resmedilmiştir. Resimde hala semboller mevcut olup bazı temsil niteliğinde imgeler vardır.



Resim 3.9: Giorgione, “Fırtına”, TÜYB, 83 x 73 cm, 1508, Accademia Galerisi, Venedik, İtalya
www.sanatabasla.com (23 12 2018).

Bu gibi Venedikli sanatçılar, resme ışık titreşimlerini ve atmosfer duygusunu getirmişlerdir. Fırtına resminde, atmosferik bir hava gözlemlenir. Roma ve Floransa ekolünden gelen sanatçıların özelliği, peyzajı fon olarak kullanıyor olmalarıdır. Bunun aksine ise Venedikli ressamlar figürlerini peyzajın içinde organik bir bütünlük sağlayacak şekilde kullanmışlardır. Orta ve Kuzey Avrupa, bu sayede önemli bir realist sanatçı yetiştirmiştir (Kınay, 1993: 73-77).

3.1.1.2. Rönesans Sonrası Resimde Mimari ve Peyzaj

3.1.1.2.1. Barok Resimde Mimari ve Peyzaj

Rönesans sanatı Avrupa’da önemli sanatçılar yetiştirmiştir. On altıncı yüzyılın bazı sanatçıları, on yedinci yüzyılda çıkacak olan barok denilen sanatın öncüleri olmuşlardır. İtalya’da çıkan bu akımda sanatçılar, resimlerinde ışık ve boyut anlamında çok çalışmışlardır. Dönemin eserlerinin geneli tek bir noktadan gelen ışıkla resmedilmiştir. Barok resminin o güçlü ışık kullanımı Rönesans’taki universal ışığa

nazaran çok yeni bir kullanımdır. 17. yüzyılda manzara resmine olan ilgi artmış, gelişim gösterdiği coğrafyaya bakıldığında ise Roma şehri olduğu görülmüştür.

Barok resimde kompozisyonların önemi artmış, düzenlemeler düşünülmüş ve figürlerde hareket zenginliği oluşturulmuştur. Geneli karanlık ortamlarda işlenen dönem resimleri, güçlü resim tekniğinin yanında önemli bir karakteristiği de kırmızı renk kullanımının olduğu görülür. Barok sanatı, İtalya ve Roma şehirlerinde doğmakla birlikte tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştır. İtalyan baroğunun ilk temsilcisi Caravaggio olarak bilinir. Caravaggio resimlerinde dini konular üzerinden giderek dönemin koşullarını bireye indirmek istemiştir (Kınay, 1993: 84). Geneli figürlü kompozisyonlardan oluşan çalışmaları dönemin önemli eserleridir.

Dönemin önemli varoluşlarından biri de manzara resminin bir resim türü olarak ele alınıyor olmasıdır. Baroğun o ileri uçlara varan figür ressamlığından bağımsız bir şekilde gerçekleşen manzara ressamlığı görülmektedir. Dönem açısından doğa ressamlığının bir tür olarak kullanılmasının ilk kıpırtıları olduğu söylenebilmektedir. Aynı zamanda ressamlar doğanın genişliğini, çeşitliliğini ve gözün görebildiğini yansıtmada Hollandalı ressamlar ile bir rekabet içine girmiştir. Hollandalı ressamlar bu doğa ile mücadelelerini Van Gogh ile zirveye taşıyacaklardır. Birçok manzara ressamıyla bu dönemde karşılaşmakla birlikte bunlardan önemli sanatçılar; Rubens, Rembrant, Seghers, Hobbema gibi ressamlardır. Rembrant döneme damgasını vurmuş birçok eseriyle barok sanatını zirveye ulaştırmıştır. Seghers Rembrant'ın bir öğrencisi olmasına rağmen Rembrant bu öğrencisinin işlerine hayran olduğu bilinmektedir. Seghers'in önemli manzara resim örnekleri vardır. Eserlerinden bazıları Woodland Yolu, Panoramik Manzara, Bir Nehir Üzerindeki Bir Kent olarak bilinmektedir (İpşiroğlu, N., M., İpşiroğlu, 2012: 128).

“Woodland Yolu” adlı eserinde ormanın derinliklerinde yalnız bir ev ve doğadaki ağaçlar resmedilmiştir (Bkz: Resim 3.10). Resimde romantik duygunun etkisi de bir miktar hissedilmektedir. Barok döneminin resim özelliklerinde olduğu gibi karanlık içerisinde çıkan ışık süzmesi ile resmedilmiştir. Barok resminde güçlü figür, kompozisyon ve ifade gelişimi görülmesine rağmen manzara resimlerindeki zayıflık hissedilmektedir.



Resim 3.10: Seghers, “Woodland Yolu”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 16,1 x 22,7 cm, 1618-1620. Özel Koleksiyon www.rijksmuseum.nl (23 12 2018).

17. yüzyılda Batı manzara resmi açısından iki önemli sanatçıdan daha söz edilmektedir. Önemli sanatçı kişilikleri ile Hobbema (1638 – 1709) ve Ruisdael (1628 – 1682) bu dönemin manzara ustalarıdır (Tansuğ, 1999: 219).

Avrupa resmi açısından Hollanda önemli bir coğrafya olmuştur. Özellikle manzara resimleri ve yetiştireceği sanatçılarla her dönemde önemini korumuştur. Sanatçılar, artık yaşamlarıyla bağlantılı resimler yapmış ve resimlerinde dini konuların artık önemi azalmıştır. Hollanda baroğu önemli peyzaj sanatçıları yetiştirmiş olup bunlardan bir tanesi de Jacob Van Ruisdael’dir. Onun peyzaj resimleri saf bir doğanın içinde işlenmiştir. Eserlerinden bir tanesi de “Brederode Kalesi Giriş Kapısı” adlı eseridir (Bkz: Resim 3. 11). Eserlerindeki dikkatli tavrı resmin her bölgesinde hissedilmektedir. Antik öğeleri ve yalnız mimari yapıları, şehir, ırmak, saf doğadan kesitler ve yel değirmeni gibi temaları sıkça resimlerinde kullanmıştır. Yumuşak ışıkla aydınlanmış mimari çalışmaları önemlidir. Yıkıntı mimarileri çeşitli şekillerde ele almış ve önemli eserler ortaya çıkarmıştır. Doğanın yeşili ile en iyi şekilde ilgilenmiş ve çalışmıştır. Doğadaki zengin bitki örtüsünü olabildiğince hissetmeye ve detaylı bir anlatım şekliyle ele almaya çalışmıştır. Resimlerindeki mimari yıkıntıların doğallığını arttıran unsur olarak yapılarda sarmaşıklar kullanmıştır www.google.com (12.11.2018).



Resim 3.11: Jacop Ruysdael, “Brederode Kalesi Giriş Kapısı”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 30 x 38 cm, 1655, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD commons.wikimedia.org (23 12 2018).

Barok döneminin önemli bir şairi olan Marino “Şaşırtıcı eser veremeyen bir sanatçı, ancak ahır uşağı olabilir” demiştir edebiyatvesanatakademisi.com (12.12.2018). Bu dönemde bir şeylerin değişmeye başlaması dinden uzaklaşma ve tek tip dine hizmet eden resim eserlerin konularından çıkması adına önemli bir söz niteliğindedir. Resimlerde konu artık dinin etkisini atlatmaya ve çeşitlenmeye başlamıştır. Barok üslubu sanatçıları mitolojik ve dini konulardan tamamen sıyrılamamışlardır. Bu konuları geliştirip farklı kompozisyonlar ortaya koymuşlardır. Barok resminin olgun döneminde ışığın sertliği ve loş karanlık sevilen bir teknik haline gelmiştir.

3.1.1.2.2. Rokoko Resimde Mimari ve Peyzaj

Avrupa’da farklı akımlar ve dönemler çeşitli süreçlerde zaman bulmuştur. Rokoko bu dönemlerin en süslü ve pembe olanıdır. Kendini en çok da mimari yapılarındaki zarif ince detaylarda hissettirmektedir. Rokoko’nun önemli resim konuları olan ve dönemin burjuvazisinin istekleri doğrultusunda yapılan resimlerin konuları; genelde tatlı mutluluklar, zarafet, eğlence, geçici duygusal sahneler olarak görülür. Bu akımdaki eserler eğlence ve güzelliklerle doludur. Dönemin özelliği baroğun karakteristiği olan güçlü ışığın tüm resme yayılmasıdır. Genellikle tek merkezden yayılan ışık artık yok gibidir. Kontrastlar resimde yumuşak halde kullanılmış ve rokoko’nun karakteristiği olan doğayı yumuşak bir üslupla resmeden eserler oluşmuştur. 18. yüzyıl Avrupa

sanatına hâkim olan rokoko önemli sanatçılar yetiştirmiştir. Antoine Watteau (1684 – 1721) bu sanatçılardan birisidir. Watteau uçucu ve ipek gibi manzaraları ile ünlü bir ressamdır. Aynı zamanda uzun yıllar yaşamasa da arkasında ona hayran bir gruba sahiptir. Kendi mizacına uygun bir şekilde Fransız resmine önemli eserler bırakmıştır (Turani, 2015: 491).

Watteau'nun “Cythera'ya Giriş” adlı çalışması Rubens'in “Aşk Bahçesi” resmine benzetilmektedir (Bkz: Resim 3.12). Resimde hayatın güzelliklerini içeren bir eğlence sahnesi görülmektedir. Fazla sayıda figür kullanılan kompozisyonda, figürlerinin geneli hareketli bir şekilde resmedilmiştir. Batı sanatında peyzaj resmindeki gelişim gittikçe artmakta ve yumuşak doğa resimleri ortaya çıkmaktadır. Melek figürleri hala dinin etkilerinin olduğunu gösterir niteliktedir.



Resim 3.12: Antoine Watteau “Cythera'ya Giriş“,129 x 194 cm, 1717, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (Kınay, 1993: 121)

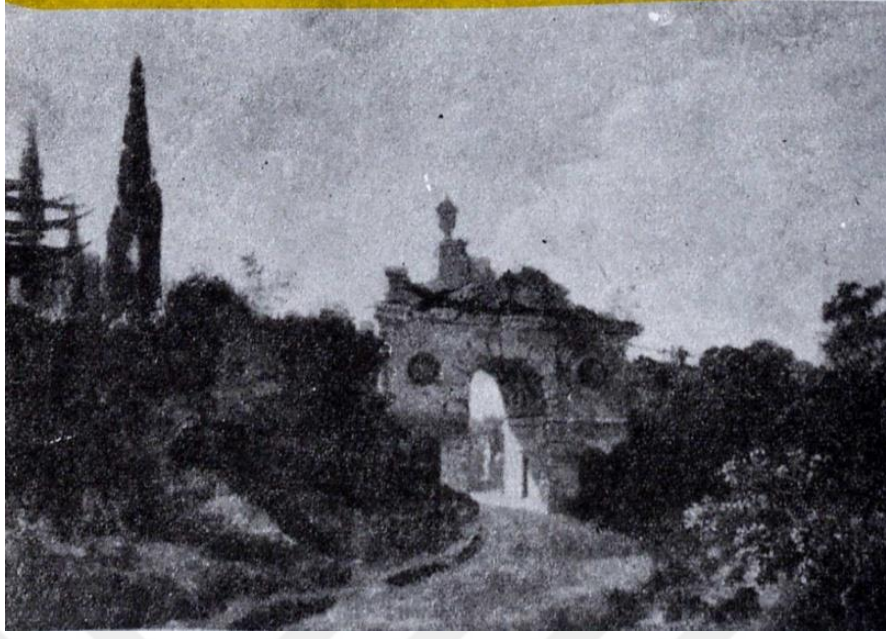
Zevk ve eğlence dolu bu sahnelerin kullanımı terk edilmeye başlanmıştır. Fransız İhtilal'inden önce terk edilmeye başlanan bu akım daha sonra yerini romantizme bırakmıştır. Romantizmin temelleri de bir nevi 18. yüzyıl ortalarında Pompei ve Herculaneum şehirlerinin keşfedilmesini etkilemiştir. Romantizm antik öğelere duyulan ilgiyi arttırmış ve eserlere de yansımıştır.

3.1.1.2.3. Romantizm ve Realizmde Mimari ve Peyzaj

Romantizmin cereyanları Avrupa'da edebiyat, felsefe ve müzik gibi birçok alanda olduğu gibi resmi de etkilemiştir. Romantik düşünce entelektüel bir yaklaşım biçimidir.

Dönemin peyzaj resimlerinde kendini çokça hissettiren romantizm, dönemin peyzaj ressamı tarafından şiirsel ifade ve duygusal resimler ortaya çıkarmaktadır. Romantizmde önemli olan sanatçının kendi iç dünyasını aktarabilmesi ve duygularını ifade edebilmesidir. Rönesans öncesinde genellikle resme arka plan olan peyzaj, başlı başına kullanım olarak karşımıza çıkmamaktadır. Bu dönemde sanatçılar bütün ifadelerini yansıtmaya çalışmıştır. Dönemin konulardaki gelişimi de göze çarpmaktadır. Sanatçılardan Fransız Delacroix'nın "Halka Yol Gösteren Özgürlük" adlı resmi ile İspanyol Francisco Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı eserleri savaşın felaketlerinin hissedildiği eserlerdir. Milliyetçi duygularla yapılan bu savaş resimleri romantik duygunun en önemli eserleri olarak sayılmaktadır.

İngiliz ressam Richard Wilson dönemin çağdaş ressamı gibi bazı ressamlardan etkilenmiştir. Romantik sanatçı Claude Lorrain hayranı Richard Wilson, arı doğada yaptığı peyzajlarda antik öğeler çalışmıştır. Barok dönemde peyzajlarda olduğu gibi antik öğeler resimlerde gelişmeye ve çeşitlenmeye başlamıştır. Barok dönemdeki ışık kullanımından farklı olarak bir şeyler değişmekte ve artık resimlerin hislere dayalı yapıldığı görülmektedir. İngiltere'ye peyzaj resmi geç gelmiş ve fazla da ileri gidememiştir. Richard İngiliz resmine peyzajı getirmiş olup İngiliz resminin gelecekteki gelişimi adına büyük katkısı olmuştur. Bu gelişim gelecekte İngiliz resminin önemli sanatçılarına yani Caspar David, Turner ve Constable'ın resimlerine yeni bakışlar kazandıracaktır. Onun resimlerindeki duygu antik mimarilerde saklıdır (Turani, 2015: 502-512).



Resim 3.13: Richard Wilson, “Kev’de Harabe Bir Kemer”, (Boyut bilinmiyor), 1761-62, Özel Koleksiyon (Turani, 2015: 513).

Richard resimlerinde antik öğeleri bir şekilde kullanmıştır (Bkz: Resim 3.13). Antik öğelerin yanında bazı resimlerinde de yine antik mekânların içinde figürlü kompozisyonlar yapmıştır. Harabe bir kemeri konu olarak ele alan Richard, oradaki duygusal durumu değerlendirmek istemiştir. Richard’ın tarihi yapılara duyduğu bu ilgi kendinden sonra gelecek İngiliz sanatçılara miras olmuştur.

19. yüzyıl manzara resimlerine bakıldığında sanatçı ile resim arasında farklı bir ilişki kurulmuştur. İngiliz resminde Constable (1776-1837) ve Turner (1775- 1851) Alman romantik Caspar David Fredrich (1774-1840) doğayı büyük bir hünerle resmetmişlerdir (Tansuğ, 1999: 226)

Romantizmde önemli bir yeri olan, Alman romantik Caspar David Fredrich peyzajları ile doğadaki antik öğeleri resmetmiştir. Antik öğeler üzerinde duygusal havalara yaratan önemli bir ressamdır. Çalışmalarının geneli incelendiğinde dönemin antik mimari öğelerini kullanmış ve müthiş doğa manzaraları oluşturmuştur. Resimdeki puslu hava ve soğuk renkler duyguyu güçlendirmektedir (Bkz: Resim 3.14). Eser mezarlıktaki bir kilise yıkıntısının resmi olup konu olarak ön plana çıkmaktadır. Kilise yıkıntısının etrafındaki eğri büğrü kuru ağaçların göğe doğru yükselişi ve dallarının

yönsüz oluşu yalnızlık duygusunu iyice hissettirmektedir. Bu durum resimde gizemli bir hava oluşturmuştur.



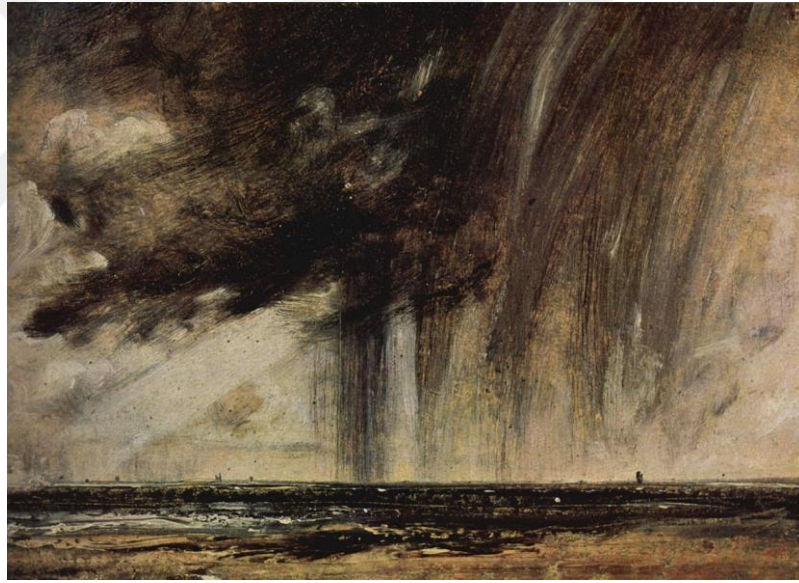
Resim 3.14: Caspar David Fredrich, “Meşe Ormanındaki Yıkık Kilise”, 171 x 110,4 cm, 1809-1810, TÜYB, Alte National Galeri, Berlin, Almanya www.laphamsquarterly.org (23 12 2018).

1789’da gerçekleşen ihtilal Avrupa’da önemli değişimler olmasına sebep olmuştur. Çeşitli makinelerin keşfi ile birlikte birçok alanda gelişim ve değişim görülmüştür. Bu dönemin önemine bakılacak olursa; eski alışkanlıkların üstünün kapatıldığı ve yeni bir çağın başlaması olarak görebiliriz. Batıda yaşanan bu gelişmelerden sonra değişim süreci gittikçe hızlanmış ve zirveye ulaşmıştır. Din, ahlak ve politikadaki değişimleri ile başlayan dönem resmi de etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur.

19. yüzyıl manzara resmi hakkında dönemin edebiyatçısı Schellin “Doğa kendini insanda, insan da kendini doğada bulur” demiştir. Bu düşüncesi ile eş zamanlı olarak romantik dönemde yalnızlık tema olarak düşünülmüştür. Ölüm, insanın doğaya karşı çaresizliği, hayatın geçiciliği gibi düşünceler resmin konuları haline gelmiş; bu konular bir potada erimeye başlamıştır. Schellin, insan doğa ilişkisi bağlamında dönemini yansıtan bir ifade kullanmıştır. Dönemin manzara ressamı, doğa hakkında “O insanın iç yansımasıdır, onun olduğu eserler insanın iç dünyasını da anlatır” fikri ile eserler üretmiştir. Avrupa’da manzara resmi gitgide daha farklı bir boyut kazanmış ve herkes manzara resmine ilgi duymaya başlamıştır. Dönemin önemli ressamı, aynı zamanda Alman ideal manzara resminin temsilcisi olan Caspar David Fredrich “Ressam önünde gördüğünü değil, içinde gördüğünü resmetmelidir.” demiş ve dönemin romantik havasını bir yandan hissettirmiştir (Turani, 2015: 501).

Bu geçiş dönemi aynı zamanda geleneksel kalıpların yok olduğu, eserlerin içsel ve gözlemler sonucunda ortaya çıktığı gerçekçi resimler olmuştur. Dönemin önemli ressamlarından biri kabul edilen İngiliz ressam John Constable eserlerinde doğa gözlemlerini hissettirmiştir. Constable 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde atığı sergi ile Avrupalı birçok ressamı etkilemiştir. Aynı zamanda Constable gözlem ile yapılmıştı gerçekçi manzara resimlerin ilk örneklerini Batı resmi adına sunmuştur. İngiliz ressamlar arasında ilk defa peyzaj alışan Richard Wilson’dan sonra Turner ve Constable da önemli doğa resimleri yapmıştır. Constable “Doğa karşısında bir taslak yapmak için oturunca sanki hayatımda hiçbir resim görmemiş gibi hareket ederim” der ve ekler “Bu sayede resimlerim kişiselleşir.” (Turani, 2015: 564).

Constable’ın doğa hakkındaki bu düşünce şekli ile eserleri arsında bağlantı görülmektedir.



Resim 3.15: John Constable, “Yağmur Bulutu ile Deniz Manzarası”, KYB, 31 x 22 cm, 1827, Londra Kraliyet Sanat Akademisi, Londra, Fransa commons.wikimedia.org (20 12 2018).

Constable’ın gökyüzünde yaptığı fırça vuruşları, resminde ne kadar bireyselleştiğinin ve gözlem gücünün bir göstergesidir (Bkz: Resim 3.15). Sanati eserindeki yağmur bulutunu inanılmaz bir şekilde ele alınmıştır. Constable’ın bu tavrı kendinden önceki sanatçılara göre manzara resminde yeni bir kullanım niteliğindedir. Constable ve Courbet’in ortak paydaya vardıkları konu ise şudur: “Doğa karşısında oturup resim yaptığın zaman planların devreye girmesi ile birlikte resmin nereye

gideceği belli olmayacaktır ve bu onun bireyselliğini uç noktalara getirecektir.” Doğa resmi adına ortak düşünceleri onların resimlerinde hissedilmektedir. Sanatçılar eserlerinde kendilerine özgü bir ışık etkisi ve havası oluşturmuştur. Yukarıdaki esere bakıldığında fırça kullanımının rahatlığı izlenimi yansıtmaya hızı ile eşdeğer olduğu görülmektedir.

Romantizm çok uzun sürmese de birçok sanatçının eser ürettiği bir dönem olmuştur. Bu sanatçılardan bir tanesi de Turner’dır. Turner, eserlerindeki o yumuşacık hava ile İngiliz resmi açısından önemli bir sanatçı olup Avrupa sanatını etkilemiştir. Turner gökyüzünde ki hava durumunun değişimlerini, sisli havayı ve yalnız öğeleri çokça kullanmıştır. Bunlardan bazıları sandal, gemi, mimari ve figür konuludur. Eserde mimari yapı denizin dalgaları arasında anlık bir durumu anlatır niteliktedir (Bkz: Resim 3.16). Eserde coşkulu, duygusal durum hissedilmektedir.



Resim 3.16: Turner Quillebeuf, “Seine Ağız”, TÜYB, 91 x 123 cm, 1833, Calouste Gulbenkian Müzesi, Lizbon, Portekiz commons.wikimedia.org (23 12 2018).

1830’lu yıllarda samimi peyzaj ustalarının bir köyde kurduğu Barbizon Okulu, sanatın konusunu tesadüfî ve doğal bir şekilde yakalanabileceği fikri ile hareket etmiştir. Kendilerine öncü gördükleri sanatçılar Constable, Ruysdael, Hobbema gibi ressamlar olmuştur. Barbizon okulu sanatçılarının oluşturduğu üslubun kendilerinden önceki akımlardan farkı ise onların tesadüfî ve her şeyi hemen hemen ele alabilmeleri olmuştur. Bu sanatçılar birçok nesnenin ya da canlının estetik bir nesne olabileceği düşüncesiyle hareket etmiştir. Barok ve rönesans gibi büyük sanat akımlarında resimler

yapılmadan önce bütün hesaplar yapılıyor ve belli gelenekler eşlinde eserler üretiliyordu. Bu dönemin gelişimi ile hesaplardan çok tesadüfi olan değer görmüştür.

Alman gerçekçi ressam Hans Thoma “Sanat, Tanrının yarattıklarıyla yetinme ve memnun olmanın anlatımıdır” demiştir. Burjuvanın çok da desteklemediği bir yansıtma biçimi olsa da bu düşünceyle eserler yapılmıştır. Sanatçılar artık duygulardan ve içsellikten uzak olanı olduğu gibi yansıtan gerçekçi eserler vermeye başlamıştır (Turani, 2015: 513).

Sanatın bu dönemde önemli gelişimi, ele alınan her nesnenin bir estetik yönünün olabileceği ve esere dönüşebileceği düşüncesidir. Sanatın ilerleyen süreçleri her yeni dönem, her yeni ekol ile birlikte ideal olan sanatın yanında yenilikler edinmiştir. Yenilikler dönemlerde bazen kalıcı olsa da bazen terk edilmiştir. Geçmişin ideal sanatı bir sonraki döneme geçişte değişimler yaşamıştır. Realizmin getirdiği bu kuvvetli gözlem ve izlenim etkileri bir sonraki dönemin gelişimine ön ayak olmuştur. Constable’nin gökyüzünde gördüğü ve hissettiklerini yansıtma biçimi önemli bir yere sahiptir. Onun fırça vuruşlarındaki bu izlenimsel etkiler empresyonizmle birlikte gelişmiş ve ilerleme göstermiştir. Renk açısından da daha çok gelişecek olan bu gözlem yolu empresyonizm dönemini doğurmuştur.

3.1.1.2.4. Empresyonist Resimde Mimari ve Peyzaj

Empresyonist ressamlar doğayı biçimsel açıdan değil doğanın gözde bıraktığı etkiyle resmetmişlerdir. Onlara göre atölyede yapılan resimlerle canlı ışık altında yapılan resimler arasında büyük farklar vardır. Resimlerde diri fırça darbelerinin vurulmasının sebebi budur. Empresyonizmin doğuşu hakkında net bir bilgi olmamakla birlikte Renoir “Bir gün Monet’in paletinde siyah yoktu, onun yerine mavi kullanırdı” der ve empresyonizmin doğuşunu ona bağlar (Turani, 2015: 519).

Empresyonistler, anlık ışık değişimlerini günün farklı saatlerinde aynı kompozisyonlar üzerinde denemişlerdir. Hiçbir şey kontur çizgisi ile belirtilmemiş ve çizgiler ışık etkisiyle çok yumuşak bir şekilde uygulanmıştır.

Monet, ışığın etkilerini doğa karşısındaki saatlik değişimleri ile resmetmiştir. Işık konusunda, doğa karşısında renk öğrenilmiş ve bu paralelde uygulamalar yapılmıştır.

Önemli seriler çalışmış olan Monet, ekin yığınları ve parlamento binası ışık açısından önemli eserlerindendir. Sanatçının eseri hem hemde doğa resmi adına önemlidir. (Bkz: Resim 3.17). Eserde sadece bir kulübe nesne olarak kullanılmış doğa bütün etkisiyle yumuşak bir biçimde hissedilmeye çalışılmıştır.



Resim 3.17: Claude Monet, “Gümrükçünün Evi” TüYB, 65 x 93 cm, 1897, Sanat Enstitüsü, Chicago, Birleşik Devletler www.istanbulsanatevi.com (02.05.2019).

Monet’in beğenilen bu manzara resimleri, Avrupa’da yayılmaya başlamıştır. Titreşen renklerin yanı sıra eserlerindeki renkli paleti izleyiciyi hayrete düşürmektedir. Sanat dünyasında önemli bir yer edinen, empresyonistler arasında dikkat çeken, aynı zamanda belli konularda empresyonistlerden ayrılan, kişiliği ve eserleriyle ön plana çıkan Vincent Van Gogh’dur. Eserlerindeki yansıttığı tavrı ve fırça sürüşüyle Hollanda ve Avrupa sanatının önemli bir ismi olmuştur. Eserlerinin çoğunu yaşamının sonlarına doğru vermiş olan sanatçı, çalışmak için elinden gelen bütün imkânları kullanmıştır. Sanatçı resmindeki kendine özgü taze fırça vuruşuyla empresyonistlerden ayrılmış ve kendi üslubunu bulmuştur. Eserlerinde hoş görünmek için çabalamaktan ziyade, duygularını ve iç dünyasını yansıtmaya çalışmıştır.

Gauguin “Yapılan resimlerin doğa karşısında aynısı yapılmamalı ve onlar zihinde eleştirilmelidir” demiştir. Sanatçı eserde, yapılış sürecinin zihin süzgecinden geçirildikten sonra aktarılması gerektiğini belirtmiştir. Bir süre Van Gogh ile yaşamış olan sanatçının düşünceleri Gogh’la benzeşse de tarz ve tutumları birbirine benzememiştir (Kınay, 1993: 217).

Vincent Van Gogh eserlerinde tavrı olarak doğa karşısında kendisi ile bütünleşmiş eserler vermiş ve hayatının son iki yılı çok çalkantılı geçmiştir. Eserinde doğadaki birçok şeyi konu edinmiş ve kendi tavrını hissettirmiştir (Bkz: Resim 3.18). 1885 yılında “Nuenen’de Eski Mezarlık Kulesi”ni çalışmış olan sanatçı, 1890 yılında hayatını kaybetmiştir. Tek bir mezarlık kulesini ele alan sanatçının resmi Vincent’in yaşamının son yıllarında verdiği başyapıtların temeli niteliğindedir. Yaşamının son iki yılındaki ürettiği eserler günümüzde hala büyümlü bir şekilde izlenmektedir. Yaşamının son dönemini Fransa’da geçiren sanatçı burada iyice kendini bulmuştur. Zeytin bahçeleri, köy evleri, tarlalar, portreler ve gece resimleriyle birçok konuda eserler bırakmıştır. Eserlerinin genelini doğa karşısında ve güçlü boya tekniği ile aktarmış olup boyasındaki güçlü tavrı son çalışmalarında fazlaca hissedilmiştir. Günümüz sanatında onun sanatçı kişiliği ve kendine özgü tavrı dikkat çekmektedir. Vincent’in resimleri bir geleneğin devamı olmayışı ve yüzeysel anlamda sahte olmayışı açısından modern sanatı etkisi altında bırakmıştır.



Resim 3.18: Vincent Van Gogh, “ Nuenen’de Eski Mezarlık Kulesi”, TüYB, 63 x 79 cm, 1885, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda (Özükan, 2007: 20).

Vincent Van Gogh’un sistem hakkında kendi tekniğini açıklayacak bir söylemi vardır. Vincent Van Gogh’a göre “Tekniğim öyle sinir bozucudur ki önceden

belirlenmiş fikirleri onların suratına fırlatılmış bir hediye olduğunu düşünüyorum.” demiştir (Antmen, 2009: 29).

Dönemin bir diğer empresyonist ressamı ise doğaya bakışıyla ve resim sanatını yeni bir seyre girmesini sağlamasıyla döneme damga vuran Cezanne’dır. Batı resminin yönünü başka mecralara getiren Cezanne, çizgi perspektifi gibi alışılmış yöntemleri bir kenarı bırakmıştır. Cezanne’nın resimlerine bakarken gözümüz geometrik parçalar üzerinde gezer ve bu durum resmi hareketli bir hale getirir (Tansuğ, 1999: 235).

Cezanne resim tavırlarıyla bir şekilde empresyonistlerden ayrılmıştır. Postempresyonist olarak da anılan sanatçı, 1885-1895 yılları arasında en olgun dönemini yaşamıştır. Doğadaki nesneleri sadece kendine rehber olacak şekilde esere dönüştürmüştür. Nesne haricinde tamamen kendi istediği gibi resmi yönlendirmiştir. Cezanne resimlerinde ön arka ilişkisinde hava perspektifini kullanmaz ve renk şiddetini aynı kullanır (Bkz: Resim 3.19). Cezanne’nın sanatsal tavrı yirminci yüzyılda ortaya çıkan kübizm akımının temeli niteliğindedir. Resminde ön planda kullandığı ağaç, mimari yapı ve en arkada resmin büyük kısmını kapayan dağın şiddeti aynı ölçüde yapılmıştır. Resimdeki nesneler plan olarak görülmüş ve geometriksel resmedilmiştir. Kübizme olan bağı da onu modern sanatta da önemli bir yere sahip olmasını sağlamıştır.



Resim 3.19: Paul Cezanne, “Mont Sainte-Victoire Yolu”, TÜYB, 31,7 x 12,5 cm, 1898-1902, Hermitage Müzesi, Sankt Peterburg, Rusya www.alamy.com (20 12 2018).

Cezanne göre “Dünyanın yaşamından bir an geçer! O anı gerçekliğiyle yakalayıp resme geçirmek, bunu yaparken her şeyi unutmak! O anı yaşamak, duyarlı bir levha olmak... Zamanımızdan önce olan her şeyi unutarak gördüklerimizin imgesini yansıtmaktır” (Berger, 1993: 31).

Söyledikleri ile ve sanatsal tavrıyla eserlerine farklı bir anlayış ve bakış getiren sanatçı, eserindeki özgünlüğü bir yerde eski resimsel geleneklere bağlı kalmamaya bağlamıştır. İmge oluşturma o an geçmişe dair her şeyi unutmak ve hiç yapmamış gibi resim yapmak olduğunu savunmuştur.

Artık Cezanne olgun dönemleri ile birlikte kübizmin temellerini atmaktadır. Cezanne empresyonist akımını yeni bir oluşuma itmiş, Picasso ve Braque’ın sanatsal tavırlarıyla birlikte de kübizm akımı ortaya çıkmıştır. Cezanne resimlerinde incelik ve yumuşak hatlar görülmemektedir. Resimlerinde önem verdiği şey doğanın o karmaşık durumunu açık hale getirmektir. Kübizmin de ana düşüncesinde olacağı gibi bir nesneyi bütün planlarıyla görmek akımın eğilimi olacaktır. Bu bağlamda perspektif kaybolmaya başlamış ve plastik anlamda başka yönlere gidilmiştir.

3.1.1.3. Modern Sanat ve Sonrası Mimari ve Peyzaj

1900’lü yılların başından itibaren modern sanatın doğuşuyla birlikte bazı sanatsal tavırlar oluşmuştur. Bunun yanı sıra her yeni çıkan sanatsal tavra tepki olduğu gibi modern sanatın getirilerine de tepki gecikmemiştir. Sanatın artık son bulduğu düşünülmeyle birlikte eski her şeyin yerini yeni şeyler almaya başlamıştır. Eski arabanın yerini yeni araba, eski evlerin yerini yeni evler, eski eşyaların yerini modern dekorasyonlar almıştır. Modern sanatın toplum tarafından kabul görmeye başladığı nokta ise hiçbir gruba ve ya topluma yönelik olmaması gerçeğidir.

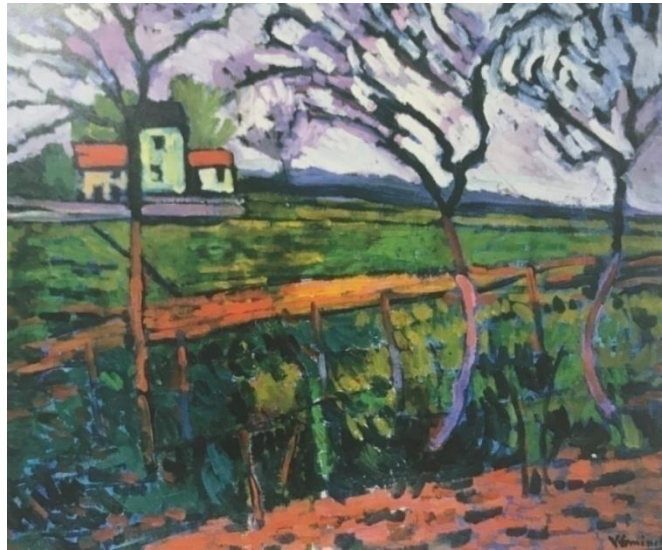
3.1.1.3.1. Fov Resimde Mimari ve Peyzaj

Fovizm modern sanatın da etkileri ile birlikte 19. yüzyılın sonları, 20. yüzyılın başlarında Fransa’da Matisse tarafından geliştirilmiştir. Bu akım genel olarak yabanilik ve vahşilik olarak kendine tanım bulmaktadır. Renk kullanımı açısından düşünüldüğünde tüpten çıkan renkler olduğu gibi sürülür ve diri boya kullanım şekli ile ön plana çıkar. Fovlara yön bulmalarında yardımcı olan sanatçılar Gauguin, Van Gogh ve Cezannedir. Bununla birlikte fov akımının öncüsü Matisse olarak bilinmektedir. Matisse

ile birlikte Van Dongen, Dufy, Vlaminck, Manguin ve genç Brague bu bağlamda resimler yapmıştır. Akım resimlerinde renk, yüzey ve kontur plastik anlamda önemli bir yer tutmuştur. Onlar klişe olan resimlere karşı olmakla birlikte önemli eserler vermişlerdir (Turani, 2015: 571).

Fov sanatçısı Vlaminck, resimlerinde dönemin bazı sanatçıları gibi renkleri aşırı şekilde yoğun kullanmıştır (Bkz: Resim 3.20). Renklerdeki bu aşırılık duyguların yansıtılması bağlamında önemli bir yere sahiptir. Boyayı sürüşündeki rahatlık ve etli boya kullanımı onun resimde önemli bir üsluptur. Vlaminck, Vincent Van Gogh'u kendine örnek almış, eserlerindeki boya kullanım şekli ile Van Gogh'u anımsatmıştır. Esere bakıldığında yüzey açısından büyük planlar görülmekte birlikte renk zenginliği ve espası vermesi ön plandadır. Eserde de olduğu gibi Vlaminck'in resimlerinin genelinde bir tuş tekniği izlenmektedir. Genel olarak bakıldığında tek mimari yapı ağaçların arasından görülmektedir. Ağaçların arkasında yapılan ev resme derinlik açısından hizmet etmektedir. Resmi yüzeye çeken tuş tekniği resmin genelinde renk şiddeti ile beraber izlenmektedir. Fırça vuruşlarının yönsüz oluşu resme hareketlilik kazandırmış ve doğa açısından akıcılık sağlamıştır (Bkz: Resim 3.20).

Fovlar genellikle cansız doğa resimlerinden vazgeçmemiştir. Onlar bir nakış işçisi gibi eserlerini yapmış olup, eserler üzerindeki bu işçilik bir süre sonra motiflere dönüşmeye başlamıştır. Batı sanatını da etkileyen bu dönem, resim anlamında Avrupa resmini süslemeciliğe düşme tehlikesi ile baş başa bırakmıştır (İpşiroğlu, N., M., İpşiroğlu, 2012: 26).



Resim 3.20: Maurice de Vlaminck, “Rueil Tarlaları”, TÜYB, 55 x 65 cm, 1906, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya(Farthing, 2007: 565).

Fovların resimlerine bakıldığında; plastik açıdan biçim bozmaları, renklerin diriliği ve yüzey hareketlerinin hâkim olduğu görülmektedir. Biçimden yavaş yavaş uzaklaşmaya başlayan bir tavır izlenmektedir. Fov sanat akımı sanatçının doğadaki rengi duyumsadığı gibi yansıtmasını öngörmüştür. Dönem açısından önemli eserler yapılmıştır. Batı resmi süslemeciliğe düşmemiş ve yeni akımlara kaynaklık etmiştir.

3.1.1.3.2. Ekspresyonist Resimde Mimari ve Peyzaj

20. yüzyıl Almanya’ında yaşanan politik olaylar, ekonomik sıkıntılar ile birlikte toplumsal bilinci yüksek sanatçılar dönemi ekspresyonizme doğru itmiştir. Ekspresyonizm akımındaki dışavurum biçimini Fovların bir şekilde etkilediği düşünülmektedir. Fovların resimlerinde hissedilen o istedikleri gibi rengi kullanma ve renklerin genelde şiddetli oluşu dışavurum özelliği göstermektedir. Doğaya bağlı kalmayışları fov resminin önemli bir özelliğidir. Ekspresyonizm akımı dışavurum anlamında kullanılsa da aynı zamanda Germen ülkelerinin sosyal krizler ve düşsel gelişme dönemlerinde çıkmış bir yaşayış şeklidir. Ekspresyonist sanatçılar doğaya gözlerini kapamış ve tamamen hayali bir şekilde hissettiklerini imgeleyip boyamışlardır. Doğaya gözlerini yuman sanatçı, içselleştirdiği olayları, yaşadığı ruhsal durumu en iyi yansıtan resimler yapmaya çalışmıştır. Sanatçıların eserlerindeki zenginlik artmış ve herkes kendini başka teknik ve tavırla ifade etmeye çalışmıştır. Resimlerdeki ifade biçimlerinin teknik ve anlatım şekli olarak çeşitlendiği görülmüştür. Ekspresyonizm akımı Alman “Brücke” gurubunca bulunmuş “Der Blaue Reiter” gurubu ile geliştirilmiştir. Günümüzde etkileri devam etmekte ve bu düşüncede eserler yapan sanatçılar yaşamaktadır (Turani, 2015: 577).

Ekspresyonizmde görme, yaşama, düşünme ve hissetme gibi duyuların önemli bir yeri vardır. Bu duygularla sanatçı resimlerini bireyselleştirip kişisel üslubuyla yansıttığı düşünülmektedir (Lynton, 2004: 38). Ekspresyonizmi keşfeden Brücke grubu 1913’te dağılmıştır. Gurubun dağılmasına rağmen Ekspresyonist tavır ile eserler yapılmaya devam edilmiştir. Alman sanatçılar dışavurum resmini önemli noktalara taşımıştır.



Resim 3.21: Emil Nolde, “Bauernhof, Gewitterwolken”, Suluboya, 30,3 x 45,8 cm, 1935, Özel Koleksiyon, Berlin, Almanya www.kettererkunst.com (22 12 2018).

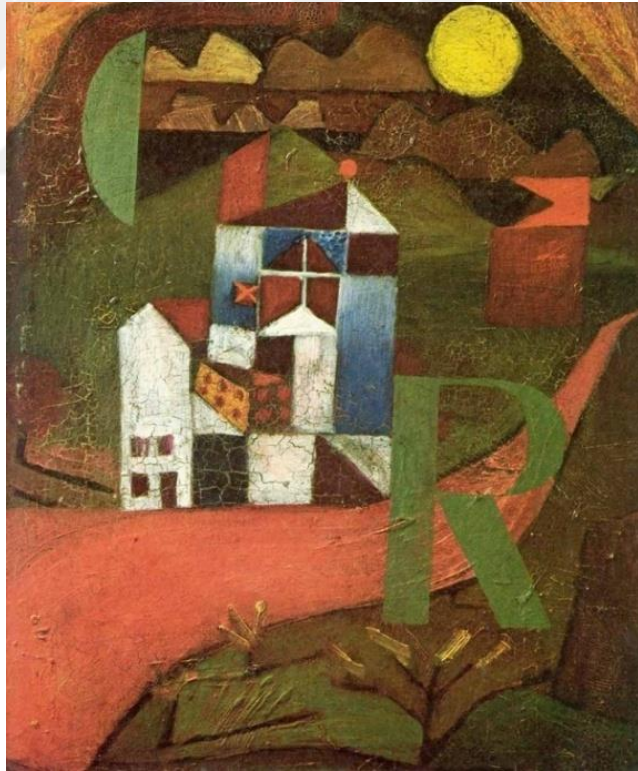
Alman Ekspresyonizminin aynı zaman da Bürke grubunun bir üyesi olan Emil Nolde Avrupa sanatına birçok eser kazandırmıştır. Bu dönemde düşünülerek yapılan resimler ekspresyonizmin başlıca kullanım şeklidir. Nolde’ın en sevdiği teknik sulu boya olmakla birlikte birçok eser yapmıştır (Bkz: Resim 3.21). Doğadaki birçok yalnız nesneyi resmetmiş, ayrıca gökyüzündeki boya hareketleri ile önemli etkiler oluşturmuştur. Sanatçı bir renk ustası olarak döneminde önemli bir yere sahip olup sanat tarihinde yerini almıştır. Yağlı boya ile yaptığı eserlerin genelini figürler oluştursa da çalıştığı sulu boyaların tamamı manzara temalı olup, sandal imgesini ya da ev imgesini resimlerinde kullanmıştır. Rengi iyi kullanan sanatçı sulu boya tekniği ile kendine özgün renk armonileri ile eserler vermiştir.

Alman Ekspresyonistleri’nin geleneksel biçim diliyle bir ilişkileri olmamıştır. Onlar konularının etkisini güçlendirmek istedikleri durumlarda, hareketli değişken renklerle, çizgilerle bu işi halletmişlerdir. Emil Nolde de diğer Alman sanatçılar gibi yeniliği konu üzerinde aramıştır (İpşiroğlu, N., M., İpşiroğlu, 2012: 23).

Birçok sanat akımına şahitlik eden 20. yüzyıl, net olarak bir akıma bağlanmayan bir sanatçı da yetiştirmiştir. İsveçli sanatçı Paul Klee çeşitli eserler verse de soyut resme önemli etkileri olmuştur. Resimleriyle aynı zamanda sürrealizm akımına da katkısı olmuştur. Ancak net olarak bir akıma hizmet etmemiştir.

Paul Klee'nin Der Blaue Reiter grubu ile ilişkisi sonucunda Picasso ve Braque ile tanışma fırsatı olmuştur. Cezanne'nin "Doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir" sözü anısına onun olgunluk döneminde yaptığı eserler sergilenmiştir. Sanatçılar açılan bu sergiden etkilenmiş ve dönemin sanatı yön bulmaya başlamıştır. Bununla birlikte kübizm fikri ortaya çıkmıştır. Paris'te açılan bu sergi Braque ve Picasso'nun sanatsal ifadesi açısından önemli sonuçlar vermiştir (Turani, 2015: 587).

Paul Klee renk hakkında birçok bilgiye sahip bir sanatçı olarak bilinmektedir. Klee, başlarda renk ile çok problem yaşasa da bu durumu geliştirmiş ve birçok tavırda eserler üretmiştir (Bkz: Resim 3.22). Eserde kübist bir tavır izlenmektedir. Renk olarak kırmızı ve yeşilin tonları kullanılmış, resmin merkezine bir villa yerleştirmiştir. "Villa R" resmi incelendiğinde de tipografik bir unsur olan harfi resminde kullanmıştır. Bu kullanım şekli ve tekniği ile resmi yüzeye çekmiştir. Sanatının zirvesine yaşamının son yıllarında varacak olan sanatçının Modern sanata büyük etkisi olmuştur.



Resim 3.22: Paul Klee, "Villa R", TüYB, 26,5 x 22 cm, 1919, Kunstmuseum, Basel, İsviçre
www.istanbulsanatevi.com (21 12 2018).

Kübist ve fov sanatçıların genel düşünceleri sanat eseri yaratmaktır. Eserlerini sanat kaygısıyla yapmış ve bir eser ortaya koyup sanat için kalıcı eserler sunmak

istemişlerdir. Sanatçılar yaptıkları eserlerin bir şeye hizmet etmemesi ve plastik açıdan değerli olması düşüncesindedirler.

3.1.1.3.3. Kübizm

Kübizm sanat akımı, Rönesans resminden bu yana olan sürece bakıldığında önemli bir yere sahip olmuştur. 20. yüzyılın en önemli ve etkinliği güçlü olan akımı olarak tanımlanabilmektedir. Artık kübist sanatçılar için amaç düz bir zemin üzerine üç boyutluluk hissi vermek değildir. Bu dönem derinlik gibi geleneksel bakışlara son verildiği bir dönem olarak bilinir (Erden, 2016: 159).

1881’de dünyaya gelen İspanyol sanatçı Picasso, eserleri ile sanatta farklı bir üslup getirecektir. Brague ile birlikte geliştirecekleri kübist resmi modern sanata kazandırmışlardır. Picasso, çalıştığı verimli döneminde gelecek nesillere aktarabilecek evrensel eserler ortaya koymuştur. Eserlerinde önemli başyapıtlar üretmiş olan sanatçı, toplumsal olaylara da duyarlı bir sanatçı olarak da bilinmektedir.

20. yüzyıl çağın getirileri üzerine sanatçılar kendilerine çıkar yollar aramıştır. Akımlar çoğalmış ve herkes bir arayış içine girmiştir. Kısa süre zarfında birçok dönem yaşanmıştır. Bununla birlikte birçok akım ortaya çıkmıştır. Kübizm bu çıkan akımlar arasında Batı resmi açısından bir dönüm noktası olmuştur. Sanatın o yıllardan beri süregelen natüralist tavrı son bulmuş ve soyut sanat dönemi başlamıştır (İpşiroğlu, N., M., İpşiroğlu, 2012: 16).

20. yüzyıl başında Picasso’yu tamamen kübik bir sanatçı olarak da göremeyiz. Çünkü o aynı zamanda Ekspresyonist eserler veren bir sanatçıdır. Ünlü eseri “Guernica” savaşın o acısını ve yaşama etkilerinin dışavurumunun gerçekleştiği önemli bir yapıttır (Bkz: Resim 3.23). Picasso, resimlerinin doğadan çok başka bir şey olduğunu söylemiştir. İlk kübist tabloları konu olarak birbirine benzemektedir. Bunlar gitar, mandolin, palyaço ve pipo gibi biçimler olarak bilinmektedir. Her nesne kendi içinde bir düzene göre parçalanmış ve nesnenin çevresini dolaşıyormuş etkisi verecek şekilde resmedilmiştir. İlk defa doğa biçimi resmin biçiminden ayrılmıştır.



Resim 3.23: Pablo Picasso, “Guernica”, TÜYB, 3,49 x 7,77 m, 1937, Museo del Prado, Madrid, İspanya
www.istanbulsanatevi.com (23.12.2018).

Kübizm düşüncesi sanatçının doğayı resmederken onu taklit etmemesi gerektiğini savunmuştur. Bu durum ele alındığında taklidin anlamsız olacağı d    n  lm    tur. Eserler   zerindeki kübizm düşüncesinin etkisi açıklanamayan resimler olmuştur.

3.1.1.4. Çağdaş Sanat ve Sonrası Resimde Mimari ve Peyzaj

Çağdaş sanat, günümüze dek önüne geçilemeyecek kadar çeşitlenmiştir. Bununla birlikte birçok akım, eser, teknik ortaya çıkmıştır. Sanatın yayılımı sadece tuval üzerinde değil, birçok alanda da kendini göstermiştir. Tabi ki bu eserlerin geçmişten tamamen bağımsız olmaması da normal olarak karşılanmaktadır.

1882’de doğan Edward Hopper 20. yüzyıl Amerika’sının en önemli ressamı olarak gösterilmiştir. Hopper,   ehir mimarisi ve ışıklı kompozisyonları ile önemli eserler üretmiştir istanbulsanatevi.com (15.02.2019). Dönemin Avrupa’ında başlayan kübizm akımının biçimselliği onu etkilememiş olmasına rağmen resimlerinin genelinde empresyonistlerden etkilendiği görülmektedir. Resimlerindeki doğaya olan tavrı ve ışığı kullanım şekli ile döneminde başarılı kabul edilebilecek eserler ortaya koymuştur. Eserlerinin geneli i   mek  nlerde geçen konular olmuş ve manzaraları ile farklı bir bakış yakalamıştır. Eserleri izlenen sanatçının mimariye ilgi duyduğu g  r  lm    tur. Eserlerinde kent hayatındaki figürleri ve onlara bakışıyla ilgili birçok eser verse de kırdaki yalnız mimarileri güçlü ışık anlayışıyla resmetmiştir (Bkz: Resim 3.24). Kırdaki evlerde kullandığı güçlü ışık tasvirleri, peyzajı ele alı  ı izlenimci bir tavırdaki fakat daha keskin bir kullanım şekli ile izlenmektedir. İzlenimcilerden ayrılan özelliği ışığı daha

sert bir şekilde ele alması ve resimde kontur diyebileceğimiz keskinliklerin olmasıdır. Eserde izlenen bir diğer durum ise yalın bir şekilde küçük ayrıntılara yer vermesidir.

Dünya sanatında Batı sanatı önemli bir gelişim göstermiş olmasıyla birlikte çeşitliliğini hemen hemen hiç kaybetmemiştir. Batı sanatının gelişimi devam etmiş ve dünya sanatı açısından öncü olarak birçok akımı başlatmıştır. Bu akımlardan düşsel olarak anlatım şeklini bulan sanat akımı sürrealizm'dir.



Resim 3.24: Edward Hopper, “Sahil Karakolu”, TÜYB, 73,7 x 109,2 cm, 1927, Montclair Art Museum, New Jersey, ABD www.istanbulsanatevi.com (23.12.2018).

Sürrealizm tamamen kendine imge oluşturmak üzerine kurulmuş bir sanat akımı olarak bilinmektedir. Batı resminde önemli bir yere sahip olan sanat anlayışı imgeleştirme ile ilişkilidir. Eserlerde imgelere yüklenen ifadelerin yanında resimler plastik anlamda bir nebze ihmal edilmiştir. Rönesans sonrası dinin etkisinden kurtulmaya başlayan sanatın konu dağarcığı gittikçe genişlemiş olup bu akımla birlikte sanatçılar duyarlı oldukları herhangi bir konu hakkında soyutlamalara gitmiştir. Sürrealizm akımının getirilerinden bir tanesi de Avrupa sanatının her kesiminden ilgi görmesi ve birçok sanatçı tarafından eser verilmesidir. Bu sanatçılar; İsviçreli Paul Klee, Fransız Marcel Duchamp, İspanyol Salvador Dali, Belçikalı Rene Magritte ve İspanyol Joan Miro'dur (Bazin, 1998: 531).

Avrupa'nın birçok yerinde eserler üretilen bu dönem, ifadenin anlamla bütünleştiği bir dönemdir. Dönemin önemli sanatçısı Rene Magrite tarafından yapılan “Işık İmparatorluğu” eser seri halinde birçok çalışmadan oluşmaktadır. İmge konusunda önemli bir ressam olan Rene Magrite, Sürrealist resimde en önde gelen sanatçılarından bir tanesidir. (Bkz: Resim 3.25). Eserde kullandığı ışık kaynağının yanında gökyüzünün gündüz olması ve doğal ışığında yer alması düşsel bir tavrı hissettirmektedir. Gökyüzünde güzel bir gündüz havası varken ev ve çevresindeki ağaçlar gece etkisinde resmedilmiştir. Resmi gizemli kılan durum, bu iki parçanın zıtlığıdır. Bireyi gece ve gündüzün aynı sahnede verilmesiyle oluşan çelişkinin gerçeklik bağlamında sorgulamaya yöneltmiştir. Gece ile gündüz Rene Magrite tarafından ışıkla öyle bir dengelenmiştir ki insanlar kendi imgelerindeki bir duruma dönüştürmedikleri sürece resim sorgulanacaktır.

Rene Magrite “İnsanlar resme bakarken yaslanacak bir şeyler olsun rahatlayalım istiyorlar. O boşluk duygusunda dayanacak bir dal arıyorlar” demiştir. Resimlerin gizemli oluşunu, onun bu sözüyle de desteklediği görülmektedir (Antmen, 2009: 139).



Resim 3.25: Rene Magrite, “Işık İmparatorluğu”, TÜYB, 195,4 x 131,2 cm, 1953-1954 Solomon R. Guggenheim Vakfı Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik, İtalya www.guggenheim.org (01.01.2019).

Resim sanatının son zamanlardaki önemli iki akımı pop art ve op art olduğu bilinmektedir. Amerika kökenli olan pop art’ın günümüze kadar ulaşmış etkileşimi hiperrealizm ve fotografik realizm akımları ile de izlenmektedir. 1970’li yıllarda tuval resmine karşı başlayan bu hareketler Marcel Duchamp ve çevresinde gelişen vurucu sanat hareketleridir. Avrupa’da devam eden 1980’li yıllarda özellikle Almanya’da sanatçılar tarafından çalışılan eserlerin Amerika’da rağbet görmesi yeni Ekspresyonist sanatçıları var etmiştir. Bunlar arasında Kiefer, Baselitz ve Lüpertz isimleri öne planda olan sanatçılar olarak bilinmektedir (Tansuğ, 1999: 253).

Pop art 1954-1957 yılları arasında İngiltere’de ortaya çıkmış bir hareket olup gelişimini ABD’de devam ettirmiştir. İngiliz pop sanatçısı Richard Hamilton (1922-2011) “teknik gelişmenin, kurgu bilime özgü istek ve düşleri en sonunda nasıl yakalayıp giderdiğini” algılanabilir bir hale getirmek istemiştir. Richard “İşte Yarın” (Bkz: Resim 3.26) adlı sergisinde kentteki yuvalarımızın, popüler kültürle birlikte düşünsel ve fiziksel açıdan anlatımını hissettirmeye çalışmıştır. Eser, Richard’ın cam elyafı ve selülozdan yaptığı seriden bir tanesidir. Serinin 6 çalışmadan oluştuğu bilinmektedir. Mimariye resimsel yüzeyde kabartma tekniği ile farklı yorumlar getirmiştir. Richard çalışmasında Pop art’ın ekran izleri, katları ve seri kombinasyonlarla oluşturduğu çalışmalar, pop sanat açısından da tutarlı bir bakış açısı oluşturmuştur. Pop sanatının getirileri açısından bakıldığında sanatsal teknik ve sanatın ufku değişmiş ve gelişmiştir istanbulsanatevi.com (15.3.2019).

Sanatçı “Solomon Guggenheim Mimarisi” adlı seri çalışmasında bir mimarinin günümüzde tasarımı olanın yanında bu mimarinin sanatsal bir değer oluşturabileceğini de göstermiştir. Sanatçı çarpıcı görünümlü binayı farklı biçimlerde ele almış ve yeni bir eser ortaya koymuştur. Eser pop art’ın getirisi olarak tuval resminin dışına çıkmış ve kabartma tekniği ile yapılmıştır.



Resim 3.26: Richard Hamilton, “Solomon Guggenheim Mimarisi” Cam Elyafı ve Selüloz, 121,9 x 121,9 x 17,8 cm, 1965, Museum of Modern Art, New York, ABD www.tate.org (08.01.2019).

1960’lı yıllardan sonra sanat ortamı yapıtlar üzerinde malzeme ve biçim olarak önemli bir dönem yaşamaktadır. Sanatçının eser üretiminde nesneye olan ihtiyacı tartışılmaya başlanmıştır. Resim ve heykel gibi geleneksel sanatların daha ilerisine gidilerek enstalasyonlar, galeri ve iç mekan düzenlemelerinin aşıp doğada oluşturulan arazi, toprak ve çevre sanatı türlerinde eserler üretilmiştir. Bu gibi çalışmalar ile estetik düşünceden farklı olarak, bir şekilde izleyici üzerinde zihinsel bir süreç oluşturmak amaçlanmıştır (Antmen, 2009: 193).

20. yy’ın ortalarına gelindiğinde anlatım yoluyla ortaya çıkarılan eserler geri plana itilmiştir. Aynı zamanda böyle bir anlatım şeklinin sanatta yeri olmadığı düşüncesi ön plana çıkmıştır (Heartney, 2008: 122).

1960’lı yıllarda görülmeye başlayan arazi sanatı ABD’de “ kuş uçmaz kervan geçmez” geniş arazilerde uygulanmaya başlamıştır. Bu enstalasyon projeleri sanatın önemli bir türü olan “manzara” tanımlamasının uygulanabilirlik alanını büyük oranda geliştirmiştir (Antmen, 2009: 251). Manzara türünde tuval üzerinde olan eserler ve asırlar boyu görülen geleneksel teknikler yerini doğaya direkt olarak müdahale ile yapılan arazi sanatına bırakmıştır. Doğada uygulamalar yapan sanatçılar geçici de olsa direkt olarak iş makineleri ile eserler üretmiştir. Eserin kalıcılığı ise fotoğrafı ile gerçekleştirilmiştir. Bu gibi çalışmalarla aslında bozulan ve yok edilen doğanın olduğu bilincini kazandırmak da amaçlanmıştır. Dönemin gelişen teknolojisi, artan nüfus ve bunun gibi bir sürü etken sebebiyle sanatçıların arazi sanatı arayışları sanat tarihinde

kendine yer edinmiştir. Bu eserler doğanın bilinçsiz kullanımına bir atıf olarak görülmektedir. Bu anlatım şeklini kendine benimseyen sanatçılardan bir tanesi olan Robert Smithson akımın öncü sanatçılarından biri olarak bilinmektedir. Onun doğadaki çalışmalarından bir tanesi olan (Bkz: Resim 3.27) eser doğaya uyumlu sanatsal kaygı ile yapılmış bir uygulamadır.



Resim 3.27: Robert Smithson, "Sipiral Jetty", 1970, Utah Büyük Tuz Gölü, ABD www.cbcurtis.net (21.01.2019).

1970'lere kadar sanatın malzemesi gelişimini birçok farklı alanda göstermiştir. Bu gelişim ne kadar çeşitlense de geleneksel olarak boya, tuval, renk yeniden aranan malzeme haline gelmiştir. Bu gelişim dönem içinde kavramsal sanat gibi bir tavırla gelişse de tuval resmi kendine hep yer bulmuştur. Sanatsal ifade biçimi değişse de kaygılar ve sanatçı duyarlılığı hep ön plana çıkmıştır.

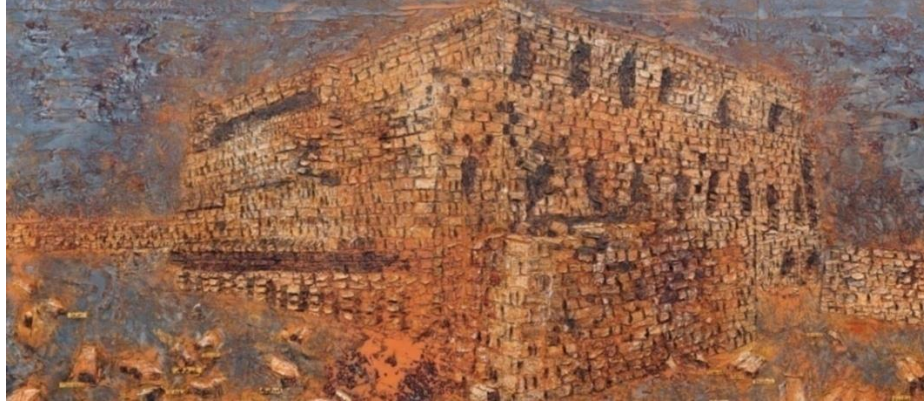
Sanatçılar galerilerin dışına taşmış ve enstalasyonlar yapmış bu yansıtma biçimini günümüze dek çeşitli eserlerle sürdürmüşlerdir. Günümüz sanatında kendine bir bölümde yer bulmuştur. Teknoloji ve insan kaygılarının arttığı son yıllarda sanatsal faaliyetlerin bu kadar çeşitlenmesi normal olarak değerlendirilmektedir. 1980'lerde ve 1990'ların başında sanatçıların eserlerindeki yorumlamalar eski ile bağlantı içinde kabul edilmiştir. Bu dönemde soyut bir resim yapıldığında eskiden yapılan modern bir soyutlama ile bağlantı kurulduğu ve onların bir temsili niteliğinde olduğu görülmüştür. Yapılan eserler gerçek eserler olarak kabul edilmemiştir (Fleming, Honour, 2016: 910).

3.1.1.5. Günümüz Sanatında Mimari ve Peyzaj

Doğada var olanı gerçekçi bir tavırla yaparak gerçekliğin elde edilemeyeceği düşünülmektedir. Gerçekten, gerçekliğini söküp almak gerekmektedir. İmge oluşumunda önemli olan bu unsur bilinmelidir. Her imge gerçek olandan bir şeyler almalı ve imgede bir şeyler kaybolmalıdır. Kaybetmek anlamında tamamen silmek yoktur (Baudrillard, 2010: 35).

Günümüzde Avrupa geçmişte olduğu gibi birçok sanat akımına ev sahipliği yapmaktadır. Avrupa'nın bu gelişimi birçok farklı ülkede çeşitli topluluklar, okullar, ekoller eşliğinde devam ettirilmiştir. Herkes kendi inandığı işin kural ve kaideleri için çalışmıştır. Çağımıza yakın olan bu sanat akımları teknolojik gelişmeler, toplumsal olaylar, kültürel veriler, milletler, fikirler ve bunalımlar eşliğinde çeşitlenmiştir. Makineleşme ve teknolojinin ilerleyişinin durdurulamayacağı gibi insanların ve toplumların yaratıcılık düzeylerinin de sınırlı hale gelmesi söz konusu olmayacaktır. Bunun sebebi ise bir şeyler ortaya koymanın belli bir ihtiyaçtan doğuyor olması gerçeğidir. Her yeni verinin insan üzerinde bıraktığı belli veya belirsiz etkilerle, yeni ihtiyaçlar eşliğinde, yani buluşlar getirdiği görülmüştür. Resimde ve sanatın birçok tekniğinde bu gibi konular sanatçılar üzerinde etkili olmuştur.

Bugün dünya sanatında işlenen konulardan biri de kentlerden kaçma ve monotonlaşmış hayatların yansımaları üzerinedir. İnsanoğlu fitratı gereği doğal olanı, doğadan geleni arzu etmekte ve aynı düzenden sıkılmaktadır. Bu duygusal durumu günümüzde güçlü bir biçimde eserlerine yansıtan ve yaşamakta olan Alman sanatçı örneklerinden biri de Anselm Kiefer'dir. Alman sanatının ve Avrupa'nın önde gelen sanatçısı neoekspresyonizmin en büyük temsilcisi olarak da bilinmektedir. İfade biçimini güçlü şekilde kullanan sanatçı, birçok teknikte sayısız eserler vermiştir. Kiefer'in çalışmalarında genelde imge kullanımı görülmektedir. Karışık teknik kullanan sanatçının tuvaleri de büyük boyutlardadır. Eserlerinin birçoğu doğal ortamlardaki peyzaj resimleridir.



Resim 3.28: Anselm Kiefer, “The Fertile Crescent”, TÜKT, 330x762x7 cm, 2009, ESSL Koleksiyonundan Eserler, Salzburg, Avusturya issue.com (12.02.2019).

Kiefer ülkesinde savaşı, tarihi ve mitolojiyi sanat hayatı süresince anlatmaya çabalayan bir sanatçı olarak bilinmektedir. Sanatçının birçok alanda eseri olmakla birlikte bu eserlerin genelini enstalasyon, heykel ve resim tekniklerinden oluşmaktadır. Kiefer'in sanat uygulamasında farklı malzeme büyük önem taşımaktadır. Avrupa da birçok galeri ve müzede eserleri bulunan sanatçı “Kalıntılar, benim için başlangıç” sözüyle sanatını bir nebze olsun özetlemiştir www.artnet.com (24.01.2019). Eserinde yıkıntı bir görüntüyü resmeden sanatçı karakteristik bir özellik göstermektedir (Bkz: Resim 3.28). Karışık tekniğin bütün olanaklarını hemen hemen kullanmaktadır. Sözüde de bahsettiği gibi kalıntılardan ve eski nesnelerden çokça yararlanmıştır.

Günümüzde eser üreten ve çevre konuları ile dikkat çeken diğer bir sanatçı ise 20. yüzyılda doğup 21. yüzyılda sanat hayatına devam eden Finlandiyalı Tea Makipaa'dır. Makipaa videolar ve enstalasyonlar üzerine birçok eseri bulunmaktadır Sanatçı yaptığı eserle bir mesaj iletmek ve endişe yaratmak istemiştir. 1973'te doğan Finlandiyalı sanatçı ev imgesini çalışmalarında kullanmıştır. Yaptığı heykelsi eserler bir gölde veya nehrin ortasında kendine yer bulmuştur. Kullandığı ev biçimi (Bkz: Resim 3.29) yarısı batık biçimdedir. Batmış durumda olan bu konuttan içinde bir aile yaşarmışçasına sesler gelmektedir. İnsanlar üzerinde oluşturmak istediği konu, gelecekteki kaderleri yani ekolojik dengenin bozulması, sanayileşmenin ileri safhalara gelip önüne geçilemeyecek doğal felaketlere sebebiyet vermesinin etkilerini yansıtmaktır (Brown, 2014: 54).

Ev imgesini birçok çalışmasında kullanan sanatçı mekân olarak farklı yerlerde eserler üretmiştir. Günümüzde yaşayan sanatçı ev imgesini güçlü bir biçimde kullanmıştır.



Resim 3.29: Tea Makipaa “Ev” Enstalasyon, 2014, Rostock Kunsthalle, Almanya www.google.com.tr (27.1.2019)

Günümüzde kültürel açıdan değerlendirmelerde bulunan bir diğer sanatçı Rachel Whitread’dır. İngiliz kökenli olan sanatçı eserleri ile düşündürmüştür. Beton malzeme ile yaptığı eserler, günümüzde önemli çalışmalar olarak görülmektedir. Eseri hakkında eleştirmen Kimmelman “duygusuz bir kopukluk” yorumunu yapmıştır (Fleming, Honour, 2016: 914).



Resim 3.30: Rachel Whitread, “Tavuk Kümesi” , Concrete, 216 × 229 × 278 cm, 2017, Roma www.google.com.tr (27. 1. 2019)

Güçlü anıtsal heykelleri ile ünlü sanatçı, insan üzerinde günlük yaşamımızdaki nesneleri ve onların anılarını uyandırmıştır. Mimari unsurları ele alan sanatçı; evin

içindeki eşyalar, nesneler ve bireylerden ziyade evin iç biçimini negatif pozitif bir sunuş şekli ile yapmıştır. Birçok eserinde kullanım malzemesi olarak beton kullanmış ve yıllarca bu tarz biçimleri ele almıştır. (Bkz: Resim 3.30). Eserinde malzemenin beton oluşu ve onun renginden ötürü insanda uyandırdığı soğuk etkiyi kullanmıştır. Böyle olmasına karşın biçiminin uyandırdığı samimi his eser hakkında düşünceye yol açmaktadır. Günümüzün kentlerinin sık kullanılan malzemesini, bize sanatsal bir biçim içerisinde tekrar yüzleştirme ile sunmuştur (Alp, 2018: 1221).

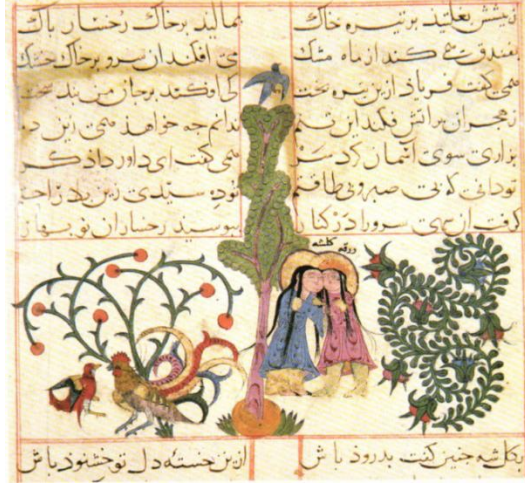
3.1.2. Türk Resim Sanatının Gelişimi

Kırsal alanlardan etkilenerek resimlerinde bunları kullanan Türk toplumu, batı sanatının modern üsluplarından çıkarımlar yapmış, bazen benzerlikler ortaya koysa da birçok alanda farklı eserler üretmiştir. Türk resim sanatının gelişimi açısından inceleyecek olursak 19. yüzyıla kadar yaygın olarak yapılan resim tekniğinin minyatür resmi ve daha sonrasında gelişecek olan duvar resmi örnekleri ile görürüz. Türk-İslam ilişkilerinin kuvvetli olması nedeni ile uzun yıllar kitap yazmaları üzerinde açıklayıcı resimlerle Türk sanatı devam etmiştir. Minyatür sanatı, son zamanlarında Türk toplumunun Batı ile etkileşimi yoğun bir şekilde olup değişim süreci içine girmiştir. Bu değişimler sadece bir alanı etkilememiş günlük olayları ve yaşam tarzını da etkilemiştir. Bu değişim hareketliliği resim sanatında da kendine yer bulmuştur. Türk resminin 19. yüzyıla kadar olan eserlerin genelini oluşturan duvar resmi ve minyatürler birçok örneği ile günümüzdeki sanatsal anlayışlara ışık tutmaktadır. 19. yüzyıla gelindiğinde ise tuval üzerine resim yapımı başlamış ve günümüzde de bu etki gelişimiyle kendini göstermiştir. Türk resminin yansıtmacı eğilimleri uzun yıllar sürmüş ve batı ile etkileşimi Avrupa ya giden bazı ressamımlarca canlı tutulmuştur (Aydoğan, 2015: 55).

Bazı sanatsal çalışmalar doğuşunda dinsel olup toplumların dinleri doğrultusunda çeşitli yazmalarda ifade bulmuştur. Buna karşın dinin etkisinde gelişen sanatsal çalışmalar bir toplumun ya da milletin sanatını tek başına yönetmesi ve yönlendirmesi düşünülemez (Renda, Erol, 1980: 10). Bu süreçler böyle başlasa da bir süre sonra kendi yolunu bulmuştur. Türk sanatında da bu durum uzun yıllar boyunca belli sınırlılıklar içerisinde ve çağa yetişme kaygısı ile geçse de zamanla kendi yolunu çizmeye başlamıştır.

3.1.2.1. Minyatür Resminde Mimari ve Peyzaj

Minyatürlere bir açıklama getirecek olunursa; yazmaları resimsel ifade eden derinlikleri olmayan resimler olarak ifade edilebilir. Minyatürler kitap resimlemede önemli eserler olup belge niteliğinde çalışmalardır. Ortaçağ'da yaygınlaşmaya başlayan minyatür sanatı Batı'da, Doğuda genellikle de İslam coğrafyasında kendine yer bulmuş bir resimleme şekli olarak bilinmektedir. Minyatür eserler kitaplarla birlikte günümüze kadar ulaşmış tarihi belgelerdir. İslam coğrafyasındaki minyatür sanatının hâkimiyeti yazı (hat) sanatı ile birlikte gelişmiştir. Minyatür tekniğinin konuları genel olarak bilim, edebiyat, tarihsel olay ve topografik haritaların resimlenmesidir. Avrupa resminde temel öğelerden olan ışık, gölge ve perspektif arayışına çoğunlukla girilmemiştir. Batı sanatında da uzun yıllar görülen ve yansıtma eğiliminin güçlü bir ifade şekli olmasının aksine, minyatür ustaları doğadan bağımsız bir şekilde içsel gerçekler peşine de düşmüşlerdir. Daha çok düşündüklerini resmeden ustalar birçok form tasarlamışlar ve simgeler oluşturmuşlardır. Minyatür sanatında aynı tip nesnelerin birçok yerde tekrarlandığına rastlamak mümkündür. Bunun sebebinin ise simgeleştirme olduğu söylenebilmektedir. Türk toplumunun minyatür sanatının gelişiminde, hem kendi içinde hem de İslam coğrafyasında payının büyük olduğu bilinmektedir. Konya'da resmedilen "Varka ile Gülşah" eseri canlı hayvan ve insan figürleri ile önemli bir eserdir (Bkz. Resim 3.31). Eserdeki bitkisel formlar, işlemler kendi içinde tasarlanmış ve simgeleşmiş öğelerdir. Tasvirler gerçeklerine yeterince yakın olmasına rağmen, boyut ve mekân açısından düşünülmemiş olup hem olayı anlatmak hem de yazma süslemesi niteliğinde yapılmıştır. Minyatür tasvirinde daha çok amaca hizmet söz konusudur. Olayı açıklamak adına yapılan bu minyatür resmi, yazının bir ögesi olarak görmek doğru olacaktır. Doğa tasviri açısından aslına yakın bitkisel formlar tasarlanmıştır (Renda, 2001: 2-3). Bitkisel formların kitap yazmalarında kullanımının çok uzun bir sürecin sonunda manzara resimlerine kaynaklık edeceği düşünülmektedir.



Resim 3.31: Abdülmümin bin Muhammed el Hoyi, “Varka ve Gülşahın Vedalaşmaları”, Kitap Üzerine Resim, 1250’li yıllar, KONYA, Türkiye (Renda, 2001: 3).

Kitap yazmaları ile birlikte gelişiminde duraklama yaşayan ve bir süre aynı doğrultuda ilerleyen kitap resimleri 16. yüzyılın başlarına kadar bu doğrultuda ilerlemiştir. 16. yüzyıla kadar benzer semboller ve imgelerle kitap resimleri yapılmıştır. Sembolik olan bu resimsel ifadeler genellikle bir olayı anlatmak için kullanılmıştır.

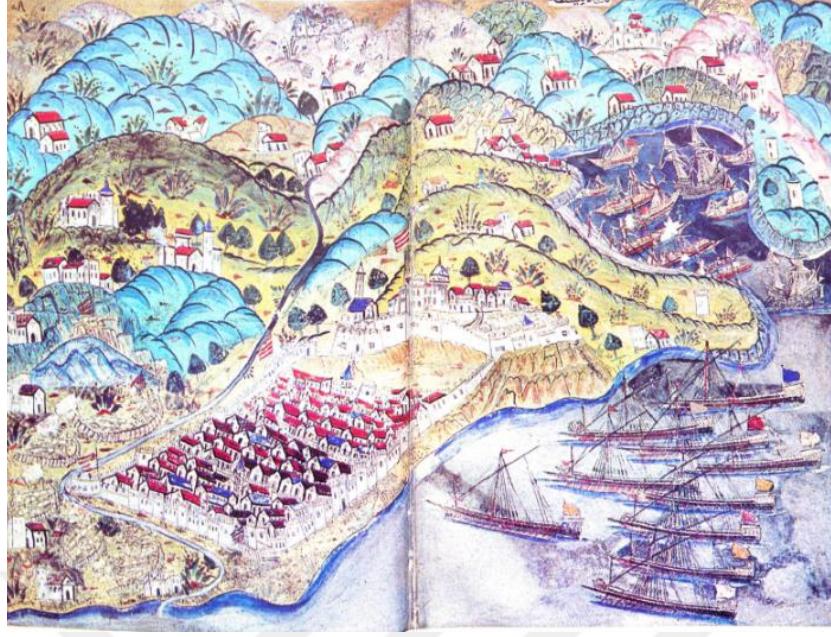
Osmanlı Devri nakkaşlık örneklerinin başlangıcına bakacak olursak 15. yüzyılın başlarına kadar gitmemiz gerekmektedir. Minyatür sanatının 1451-1521 yılları arasındaki süreci oluşum evresi olarak düşünülmektedir. Ancak minyatürde Osmanlı kültürel açıdan daha önceleri İznik ve Bursa gibi yerlerde Sultan Orhan (1326-1359) döneminde ilk gelişimine başlamıştır. Osmanlı’nın bu dönemde başlayan ve daha sonra gelişerek devam eden kitap süslemelerinde renk, teknik ve biçim açısından muntazam işlere rastlanmaktadır. II. Murad (1421-1451) ile birlikte kitap çizimleri Amasya ve Edirne’de artmış; bu dönemde İskendernâme, Dilsuznâme, Külliyyat-ı Kâtibi eserleri kaleme alınmıştır. Eserlerin öneminin anlaşılması açısından bakılacak olursa Ahmedi’nin İskendernâme’sinin tarihte bilinen ilk resimli el yazması eserlerden olduğu ve 1416’da Amasya ‘da yapıldığı dikkat çekmektedir (Soyer, Öçal, 2018: 55).

16. yüzyılın başlarına gelindiğinde ise minyatür resimleri çeşitlenerek uzun yıllar farklı gelişim çizgileri göstermiştir. 16. yy ile birlikte Osmanlı Döneminde ilk manzara resmi denilebilecek eserlere rastlanmaktadır. Ancak bunlar manzara resmi mantığında resimlenmemiştir. Dönemin sultanı Kanuni’nin yaptığı seferlerdeki yolları ve menzillerini belgeleyen yazma resimlere rastlanmaktadır. Dönemin el yazmaları 1558

yılında nakkaş olan aynı zamanda da orduda görevli olan Matrakçı Nasuh tarafından resimlenmiştir. Osmanlı hükümdarının Belgrat ve Bağdat'a düzenlediği seferler resimleştirilmiştir. 16. yüzyıl ile birlikte sarayda önemli bir gelişme yaşanmış ve resimde batılılaşma aşamasının ilk kıpırtıları da bu dönemde başlamıştır. Sarayın nakkaşhanesinde batılı sanat adamları ile birlikte eserler üretilmiştir. Dönemin önemli gelişmelerinden biri de menzil resimleri ile birlikte gelişen topografik resim geleneğinin daha da ileri seviyeye gelmesi olarak görülmektedir. Osmanlılar bu dönemde İspanyol ve Portekiz harita resimlerinden yararlanarak bu bağlamda haritalar oluşturmuşlardır. Harita resimlerinin önemli bir özelliği de aynı anda birçok ayrıntı verebilen özelliğe sahip olmalarıdır (Kılıç, 2008: 127).

Matrakçı Nasuh'un bu dönemde yaptığı harita amaçlı resimlerde önemli bir üslup ortaya çıkmıştır. Yeşil tepeler ve renkli bitki örtüsü resimlerinde ön plana çıkmış ve önemli bir gelişme sağlamıştır. Matrakçı Nasuh bu dönemde manzara resmi tavrında eserler ortaya çıkarmıştır. Bu minyatür çalışmaları ile manzara resmi yapma amacı gütmese de manzara resmine eğilmiş olduğu düşünülmektedir (Renda, 2001: 25).

Matrakçı Nasuh nakkaşlığının yanında matematikçi, tarihçi olarak da dönemine damgasını vurmuştur. Eserler üreten nakkaş resimsel tavrı ile diğer nakkaşlardan daha ileri bir konumdadır. Nakkaşın üç eseri kendi eserleri arasında da farklı bir yere sahiptir. Birinci eseri kısmi oranda harita özelliği de gösteren "Tarih-i Sultan Beyazıd" adlı minyatür, ikinci eseri Kanuni'nin Irak Seferi'ni anlatan "Beyan-ı Menazil" adlı minyatür, üçüncü eseri ise Kanuni'nin 2. Macaristan Seferi'ni ve aynı zamanda Barbaros Hayreddin'i anlatan "Süleymanname" (Bkz. Resim 3.32) adlı minyatürü önemli bir yere sahiptir. Liman şehirleri kompozisyonları muazzam bir duyarlılık ile resimlenmiştir (Arık, 1988: 59).



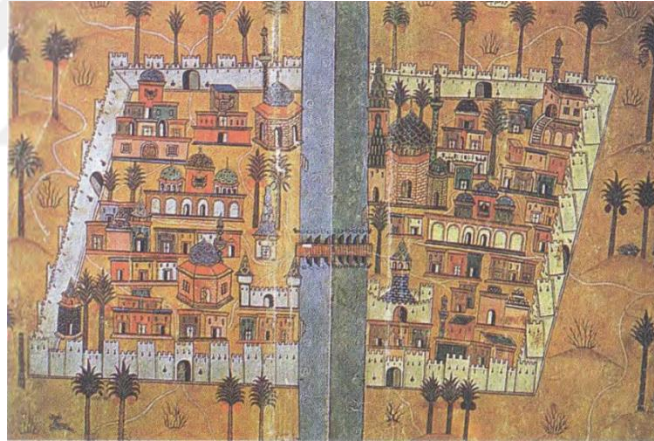
Resim 3.32: “Nis Limanı”, Minyatür, Süleymanname, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul. Türkiye (Renda, 2001: 20-21).

Eserde sanatçı evler, camiler, köprüler ve benzer mimari öğeleri kullanmıştır (Bkz. Resim 3.32) Sanatçının eserde mimari yapılara genel olarak bakış açısı iki yüzeyini görecektir biçimde ve boyutsuz bir şekildedir. Topografik açıdan yapılan Minyatürlerin geleneksel kalıplarla devam eden insansız manzara resimleri olduğu bilinmektedir. Osmanlı minyatür sanatını kalıplarından bir nebze çıkararak yeni bir alan olarak resimlenmeye başlanmıştır (Arık, 1988: 5-6).

Manzara temalı resim geleneğinin çağdaş kitap ressamı açısından önemli bir boyutu vardır. 18. yüzyılın ilk yıllarında yaygınlaşmaya başlayan ve 19. yüzyıl boyunca gelişimini devam ettiren “duvar manzara resimlerinin” 16. yüzyıl hatta 15. yüzyıla kadar giden eski örneklerden esinlendiği görülmektedir (Özkan, 2007).

Osmanlı minyatür resmini konu olarak ele aldığımızda beş başlık altında incelemek mümkündür. Bunlar; olayları bir hikâye gibi anlatan resimler, peyzaj denebilecek eserler, portreler, edebi yapıtlardan alınmış öyküler ve bilimsel konulu eserlerdir. Olayları hikâye eden eserlerde sultan ve vezirlerin yaşantılarından kesitler ele alınmaktadır. Peyzajlarda doğadaki öğelerin ele alındığı görülmektedir. Portreler sultanların veya yüksek kademe saray adamlarının portreleri olabilmektedir. Edebi metinlerin resimlenmesi, olayı hikâye eden eserlere benzemektedir. Bilimsel

kitaplardaki resimler ise bilgiler eşiğinde bilim konusunda çizimlerdir (Akgül, 2014: 15). Doğadaki öğelerin ele alındığı eserlerden bir tanesi tam adı ile “Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultan Süleyman Han” olan eser Matrakçı Nasuh’un Kanuni dönemindeki ilk Irak seferini konu olarak ele aldığı resimdir (Bkz: Resim 2. 40). Matrakçı Nasuh bu çizimlerinde Irakeyn seferi sırasında yol üzerindeki konaklanan ve göç edilen yerlerin resimlerini yapmıştır. Bu yaptığı eserlerde menzillerinin adlarını eserlerin uygun yerlerine yazmış ve bu eserleri bir kitapta toplamıştır. Menzil resimlerinin toplandığı yazmanında adı da “Menzilname” olmuştur (Tanındı, 1996: 23). Surlarla çevrili olan bir yerleşim yerinin resmi yapılmış ve şehrin etrafındaki doğal ortam da resme dâhil edilmiştir (Resim 3.33). Eserin mimari yapılarının cepheden resmedildiği görülmektedir. Yapılan mimari yapılar ve ağaçlar şablon şeklindedir. Renk ve ayrıntılı işçilik anlamında iyi olan çalışma, doğallık anlamında zayıf kalmıştır. Minyatürde şehrin bütününün haritası çıkarılmış ve bir haritadan daha ayrıntılı izlenimler verilmiştir.



Resim 3.33: Matrakçı Nasuh, “Hille Şehri”, Minyatür, Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultan Süleyman Han, 1533-1536, (Tanındı, 1996: 23)

Geçiş evresi olarak adlandıracağımız 1550-1574 yılları arasında elliye yakın minyatür resmi uygulanmış ve bu eserler kitap haline getirilmiştir. Büyük bir bölümünün Kanuni Dönemi’nde yapıldığı saptanmıştır. II. Selim’in (1566-1574) sanatla ilişkisi iyi olmuş ve kendisi babasından aldığı sanat anlayışını devam ettirmiştir. Sanatçıya desteğini esirgemeyen II. Selim bu desteğinin sonuçlarını almıştır. Minyatür sanatı 1570’li yıllarda altın çağını onun sayesinde yaşamıştır. Günümüzde Matrakçı’nın yaptığı kent tasvirleri 16. yüzyılın gerçek görüntülerinin zihnimize canlandırılmasında

önemli kaynaklardır. Bu eşsiz belgelerin sefer bölgelerini tanımlayan belge niteliğinde resimler olduğu görülür. 1603 yılı ile birlikte devletin zayıflayan gücüne aynı doğrultuda ilerleyen minyatür sanatı da güçlü gelişimini, niceliğini, konumunu ve niteliğini yitirmeye başlamıştır. Devletin kötüye gitmesi minyatür sanatını da etkilemiştir. Bu durum minyatür sanatının 1703 yılına kadar düşüşünü devam ettirmiştir (Soyer, Öçal, 2018: 55 – 56).

17. yüzyıl ile birlikte devlet tekrar güçlenme yolunda ilerleme göstermiş fakat bu gelişimin durağan bir gelişim olduğu görülmüştür. Yeniden önemli isimler ortaya çıkmaya başlamış ve dönemin minyatür sanatçısı Nakşi minyatür sanatının gelişimine ivme kazandırmıştır. Sanatçı minyatür resimlerinde zemin olarak kullandığı mimari elamanlarla resimler üzerinde ilkel de olsa perspektif denemeleri yapmıştır. Nakşi resminde kullandığı gölgelerle de ifadeyi güçlendirmiş ve etkiyi arttırmıştır (Akgül, 2014: 23).

17. yüzyıl'da devlet ne kadar güçlenme yolunda ilerlemiş olsa bile yapılan minyatür resimleri denemelerin ötesine geçememiştir. Minyatür açısından verimsiz bir dönem olarak bilinmektedir. Nakkaşların genel olarak ilgilendikleri durum mimari öğelere derinlik kazandırmak ve bununla birlikte daha gerçekçi resimler oluşturmak olmuştur. Oluşturmak istenilen derinlik örneği olarak, topkapı albümünde bulunan bu resimde etki ile verilmiş perspektif önemli bir yere sahiptir (Bkz. Resim 3.34) (Renda, 2001: 32).

Minyatür resmi incelendiğinde mekân düzenlemesi açısından ön-arka, renkler ve oran-orantı bağlamında gelişim gösterdiği açık şekilde görülmektedir (Bkz. Resim3.34). Derinlik sağlamak için resimde birçok öğe kullanılmıştır. Derenin uzaktan gelen ve resmin en alt kısmından da derenin devam etmesi uzaklık etkisini güçlendirmiştir. Resimde derinliğe geçişin doğal yolu olarak farklı zeminler görülmeye başlanmış ve nesneler boyut bakımından sorgulanmıştır. Ağaç formları benzerlik gösterse bile belli bir karakterde ve oranları göz önünde bulundurularak yapılmıştır.



Resim 3.34: “Konaklayan Yolcular”, Minyatür, 17. yüzyılın 2. Yarısı, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul, Türkiye <https://i.pinimg.com> (19.05.2019)

18. yy başladığında tahta geçen Sultan III. Ahmed (1703-1730) sanat alanını büyük ölçüde etkilemiştir. Sultan Türk minyatür sanatı açısından önemli bir devir yaşatmıştır. Saraya topladığı, sahiplendiği sanat ve sanatçıyı parlak bir devre sokmuştur. Sanat alanındaki bu hareketlilik onun saltanatının son 12 yılı olan özel süreçte anlaşılmaktadır. Lale Devri diye adlandırılan bu süreçte minyatür sanatı yüzyılın altın dönemine şahitlik etmiştir (Arık, 1988: 18).

Lale Devri’nin nakkaşları arasından Levni önemli bir yere sahiptir. Levni’nin Osmanlı minyatür sanatına önemli bir katkısı da natüralist gözlem olarak bilinmektedir. Osmanlı minyatür resminin son büyük temsilcisi olan Levni renkleri ile önemli eserler üretmiştir. Genel olarak eserleri incelendiğinde yoğunluktaki eser teması eğlence sahneleri olarak görülmüştür. Renkleri doğal kullanışı, onun büyük bir nakkaş olmasında önemli bir ayırım niteliğindedir.

Türk resmi açısından 1730 tarihi ile birlikte, Avrupa resmi ve Türk resmi arasında ilişkiler devam etmiştir. 1730 tarihinin öncesindeki III. Ahmet saltanatı kötü bir şekilde sonuçlanmasına rağmen dönemin sultanı önemli işlere vesile olmuştur. Türk resmi iyiden iyiye Avrupa resminden beslenmeye başlamış ve bu yol bilinçli bir şekilde izlemiştir. Avrupa resmi etkileri ile birlikte Türk minyatür sanatı gelişimini devam ettirmiştir. Avrupa resminin önemli bir kullanımı olan manzara fonu önünde figür

tasvirleri Osmanlı sanat görüşünü etkilenmiş ve birçok şekilde portrelerde kullanılmıştır (Arık, 1988: 21).

Osmanlı sanatçıları açısından doğa yaratılışın bir tezahürü olduğu için kutsal olarak görülmektedir. Kutsal olduğu kadar da güzel olan doğa için Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi yazarlarından Kemal Emin şöyle der; “Doğa, yaratılışın bütünlüğünü hatırlatır; doğayı sayısız güzellikleri ortaya koyan yaratılışın bir tezahürü olarak gördüğünü ve bu nedenle güzel sanatların en yetkin hocasının doğa olduğunu ifade etmiştir (Öndin, 2011: 45).

Osmanlı’da değişen saltanat ile birlikte sanatsal faaliyetler gelişimini sürdürmüştür. Sultan I. Mahmud tarafından yönetilen devlet (1730-1754) manzara resmi adına önemli gelişme göstermiştir. Bu sürecin saraydaki en önemli nakkaşlarından birisi Abdullah Buhari olarak bilinmektedir. Buhari kitap kapaklarında yaptığı manzara kompozisyonları ile döneminin manzara resmi açısından gelişimini hızlandırmıştır. Manzara resimlerinde yaptığı ince ayrıntılar, yumuşak fırça hareketleri ve mimari yapılarda boyut kazandırma onun gelişim sağladığı konulardır. Buhari’nin bu dönemde yaptığı eserler el yazmalarındaki manzara denemeleri olarak bilinmektedir (Akgül, 2014: 28).

Abdullah Buhari önemli eserleri olmasına rağmen iki eseri ile manzara resmi açısından Türk resmine katkısı büyüktür. Buhari’nin bu eserleri figürsüz manzara resmi adına en erken örnekler olarak bilinmektedir. “Bahçeli Köşk” eserinde köşkün meydanı resmedilmiş ve ayrıca derinlik açısından minyatür resminden uzaklaşmaya başlamıştır. (Bkz. Resim 2. 44). Topografik minyatür geleneğinin aksine isimlerinden de anlaşılacağı gibi “Bahçeli Köşk” (Bkz. Resim 3.35) ve “Dere Kenarında Evler” (Bkz. Resim 3.36) adlı resimler yapılmıştır. Bu resimler konu olarak seçilmiş ve manzara amacı ile resmedilmiştir (Renda, 2001: 37).



Resim 3.35: Abdullah Buhari, “Bahçeli Köşk”, Lake Cilt Kapağı Ön Yüzü, 1728-29, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul, Türkiye (Renda, 2001: 38)

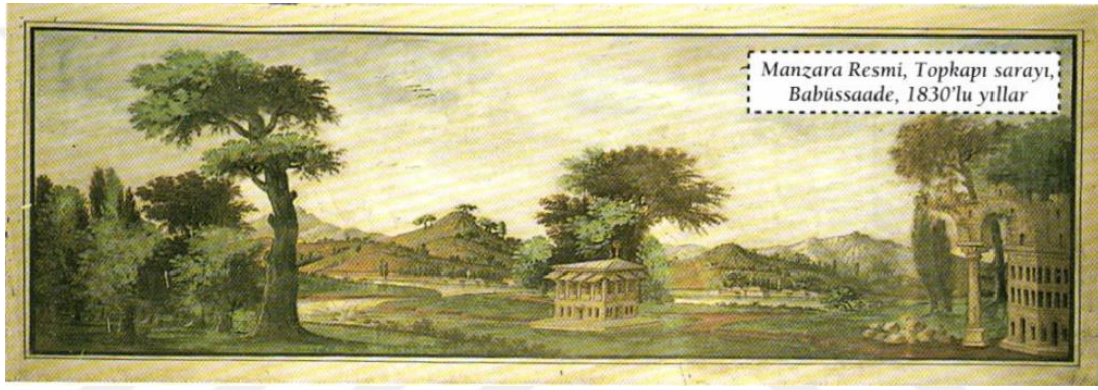


Resim 3.36: Abdullah Buhari, “Dere Kenarında Evler”, Lake Cilt Kapağı Arka Yüzü, 1728-29, Topkapı Sarayı Kitaplığı, , İstanbul, Türkiye (Renda, 2001: 38)

Minyatür resmi 18. yüzyılın ikinci yarısına girildiğinde ve devam eden süreçte önemini yitirmiştir. Bunun başlıca sebeplerinden biri Avrupa sanatını etkilerinin Anadolu üzerinde yoğunlaşması ile olmuştur. Avrupa sanatının Osmanlı sanatına etkisi saray ve çevresindeki mimari yapılarda da görülmektedir. Duyulan ilgi ve değişen beğeniler Osmanlı saray ve çevresini etkilediği gibi Hristiyan azınlığa mensup sanatçılara destek verilmesi ile de bu etkileşim hız kazanmıştır. Gelişmeler Osmanlı minyatür resimlerinin son örneklerinin verildiği döneme (III Selim dönemi) rast gelmektedir. III. Selim’in (1789-1807) şiirlerinin olduğu Divan-ı İlhami kitabındaki manzara resimleri bahsedilen son minyatür eserlerdir. Osmanlı dışında gelişen Batı sanatı etki alanını büyütmüş, yenileşme hareketleri ile birlikte tuval resmi

yaygınlaşmıştır. Buna paralel olarak da Osmanlı minyatürü sona ermiştir (Soyer, Öçal, 2018: 57).

Minyatür resmi tekniğinin kullanımı azalırken onun yerini bir başka resim tekniği olan duvar resmi almıştır. Avrupa sanatının etkileşimleri ile birlikte, Avrupa mimarisinin iç süslemelerine duyulan ilgi bir süre sonra Osmanlı iç süslemesinde de görülmüştür. 18. yüzyılın ikinci yarısında yok olamaya başlayan minyatür 18.yüzyıl'ın son çeyreğinde I. Abdulhamit ve III. Selim dönemlerinden sonra mimari süsleme şeklinde, duvar resmi olarak bir ifade olmuştur. Anadolu ve İstanbul da yeni bir gelenek olarak yapılmaya başlanmıştır (Arık, 1988: 22).



Resim 3.37: “Babüssade”, Duvar Resmi, 1830’lu yıllar, Topkapı Sarayı, İstanbul, Türkiye (Renda, 2001: 42)

Duvar resimlerinin genel çoğunluğu manzara temalı olduğu bilinmektedir. Manzara temalı bu eserlerde çoğunlukla İstanbul görünümüleri resmedilmiştir. İç süsleme amaçlı yapılan bu resimler, iç mekânda iki farklı şekilde izlenilmektedir. Birincisi tavan eteklerini çevreleyen dar şeritler halinde yapılan resimler, ikinci olarak ise duvarların üst kısımlarındaki barok ve rokoko işlemelerin içine pano üzerine yapılan resimlerdir. Duvarlardaki manzara kompozisyonları incelendiğinde bu eserlerde belli tekrarlar üzerinde durulduğu ve bunların kompozisyon olarak benzerlik gösterdikleri görülür. Duvar resimlerinde kıyı kenarına yapılmış mimariler, deniz ve nehirler üzerindeki köprüler, çeşmeler, bahçe, havuz ve koruluklarla zenginleştirilmiş kompozisyonlar görülmektedir. Aynı zamanda bu eserlerde genellikle kompozisyon, resmin iki tarafına yerleştirilen ağaçlarla desteklenmiştir (Kılıç, 2008: 129).

Duvar üzerine yapılan bu dönemdeki resimler incelendiğinde manzara resimlerinin figürsüz olduğu görülmektedir. Manzara resimlerinde genellikle ince işçilik

ön planda olmuştur. Ancak renk çeşitliliği tam anlamıyla yakalanamamıştır. Duvar resimlerine, Topkapı Saray'ındaki örneği gibi, İstanbul'da ve haricindeki birçok yerde rastlanabilmektedir (Bkz. Resim 3.37). Resmin genelinde ayrıntılara verilen önem renk açısından görülmemektedir. Manzara artık fon olarak değil başlı başına bir resmin amacı olma yolunda ilerlemeye başlamıştır. İzlenen resimde enine bir kompozisyon kurulmuş olup resim yeşil ağırlıklı olarak yapılmıştır. Resimde uzak yakın ilişkisinde gelişmeler görülmektedir. Resimde renk zenginliği olamamasına rağmen hava perspektifi ile ele alınmıştır.

Bu dönemde duvar resimleri yaygınlaşmaya başlamıştır. Kullanım alanı olarak zenginleşen bu duvar resimlerinden bir tanesi de Safranbolu evi içerisindeki “Kale Tasviri” adlı resimdir. Evin sofasında bulunan bu duvar resmi dönemin geleneğini ve güçlü yönlerini açıklamaktadır (Bkz. Resim 3.38). Ev içlerinde görülen bu insansız manzara ve mimari resimleri, toplumun resimsel anlayışını da gözler önüne sermektedir. Resimdeki kale tasviri görünüm olarak devleti temsil etmektedir. Renk ve ayrıntı anlamında amatör bir resim niteliğindedir. Tek bir mimari unsur ele alınmış ve açık kompozisyon kullanılmıştır.



Resim 3.38: “Kale Tasviri”, Duvar Resmi, 1841, Mustafa Kavsas Evi Sofasında, Safranbolu, Türkiye
(Arık, 1988: 129)

Avrupa etkileşimleri sanatsal olarak tuval resminin başlamasına da vesile olmuştur. Yenileşerek devam eden sanatsal çalışmalar tuval resimlerinin ilk örneklerini bize kazandırmıştır. İlk tuval resmi örneği 1835 yıllarından itibaren Mühendishane çıkışlı asker ressamlarca yapılmıştır. 19. yüzyılın ilk yarısının sonlarına doğru çıkan tuval resmi asker ressamlarca uygulanmıştır. Bu ressamlarımız Osman Nuri, Ahmet Ali,

Süleyman Seyyid, Cihangirli Mustafa, Eyüplü Cemal, Ferik Tevfik Paşa ve Ferik İbrahim Paşa'dır (Kılıç, 2008: 129).

3.1.2.2. Tuval Resmi ile Birlikte Türk Resminde Mimari ve Peyzaj

Türk resminin tuval üzerindeki ilk uygulamalarında toplumun yapısı ile bakış açısı gereği başlarda figürsüz manzara ve mimari yapılar görülmektedir. Figürsüz yapılan bu eserler belli konularda yetkinlik göstermektedir. Tuval resminin Türk sanatına girişi ile birlikte çeşitli gelişmeler ortaya çıkmıştır. Bu gelişim Tanzimat'a denk gelmektedir.

1839 yılı Tanzimat ile beraber yenileşme hareketleri sanat alanında da kendine yer bulmuştur. Saray ve çevresinde sanatsal eğitimler için kurum oluşumları başlamıştır. Bu yenileşme hareketleri ile birlikte sanat alanındaki yetenekli sanatçılarımız Avrupa'ya gönderilmiş ve Türk sanatının ivme kazanması sağlanmıştır.

15. yüzyıldan günümüze kadar uzanan “tarihi” konulu resimler mevcuttur. Türk resmindeki sanatçıların minyatürlerden başlayarak günümüze kadar gelen bölümde bu durumu iyi bir şekilde değerlendirdikleri gözlemlenmektedir. Batılı anlamda tuval resmindeki “tarihi” konulu resimleri ilk olarak asker ressamılar da yani Osmanlı sanatçısında rastlanmaktadır. Asker ressamılarından Osman Nuri Paşa ve Hüseyin Zekai Paşa bu konu üzerinde eserler yapmıştır. Askeri okul mezunu diğer ressamılar da genelde “tarihi” konulu resimler yapsalar da figüratif resme kontrollü bir şekilde yaklaşmışlardır. Ancak natüralist bakış açıları onları daha çok manzara ve natürmorta yakın tutmuştur (Başkan, 2007: 93).

İlk olarak Askeri okullarda başlayan resim dersleri ile eğitimli sanatçıları ortaya çıkmıştır. Asker ressamıların resimleri üslup olarak incelendiğinde duru bir şekilde doğayı resmettikleri ve bu bağlamda eserleri ortaya koydukları görülür. Gördüklerini yorumlama yapmadan fotoğraflık bir şekilde tuvallerine aktarmışlardır (Ünder, 2003: 33). Sanatçıları etkileyen etmenlerden biri de fotoğrafın Türkiye’de kullanılmaya başlanmasıdır. Fotoğraf Türkiye’ye 1840’li yıllarda girmiş ve sanatçıları da bu durumdan etkilenmiştir. 19. yüzyıl ressamlarımızın İstanbul’un çekilmiş fotoğraflarından resimler yaptıkları bilinmektedir (Kılıç, 2008: 130).

Askeri okullarda “resm-i hatti” ya da “menazır” adı ile anılan bu derslerin asıl konuları doğa görünümüleri ve arazi parçalarının resimlenmesi olarak bilinmektedir. Doğa görünümünün direkt olarak resmedilmeden önce ders amacı ile ilk başlarda yapılan kopya resimler usta-çırak ilişkisinin oluşmasını sağlamıştır. Birbirine benzer eserlerin bu dönemde yaygınlaşmasının sebeplerinden birisinin de bu kopyalar olduğu bilinmektedir. Askeri okullarda yapılan doğa resimlerinin konuları bazen kurgulanmış kompozisyonlar olup bazen de kasır ya da sarayların ıssız bahçeleri olmuştur. Yapılan eserler bir süre sonra aynı kompozisyon etrafında gelişen eserler olarak çoğalmaya başlamıştır. Ülkenin yeni manzara anlayışının gelişimindeki yabancı gezgin ressamların bakış açıları ve kompozisyonları önemli bir kaynaktır. Oryantalist sanatçılar kompozisyonları ile zenginleşmiş ve Türk sanatını etkilemişlerdir (Renda, 1980: 103).

Türk resminde de Batı sanatı ile örtüşen süreçler yaşanmıştır. Batı’da yaygınlaşan manzara resmi Türkiye’de yeni aranan konu olmaya başlamıştır. Türk sanatındaki Batılılaşma dönemi Türk resmi açısından problemlerin olduğu bir dönemdir. Yani Türk resmi bu dönemde Batı resmi ile kıyaslanacak bir durumda değildir. Türk resminde batı etkilerinin hissedilmesinin manzara resmi ile başladığı bilinmektedir. Batılılaşmanın manzara ile başlaması ve figüratif resimde daha sonra görülmesi dini açıdan bu sürecin uygun görülmediğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Gönül Gültekin bu konu hakkında;

19. yüzyıl Batılılaşma döneminde figür yasağı, sanatçıları bilinçaltından etkilediği içindir ki resmimizde figüre dayalı hızlı bir değişme görülmez. Batı kültür ve sanatını benimsemekle birlikte, İslam düşünce ve ahlak sistemine dayalı duyarlılık ve zihniyetleri olan sanatçıları insansız manzara resimlerini gerçek görünümüleriyle işlemeye yöneltmiştir (Kılıç, 2008: 125-126).

Türk resminin ilk yıllarında Primitifler diye adlandırılan bir grup ressam fotoğraftan yararlanarak resimler yapmıştır. Abdullah Biraderler’in çektiği fotoğraflardan yararlanan sanatçılar natüralist bir tavırla duru bir yansıtma ortaya çıkarmıştır (Özkan, 2007: 8).

1873’de Darüşşafakalı bir bölüm öğrencinin de fotoğraftan yararlanarak yaptığı resimler vardır. Perspektif olarak acemilik gösteren bu resimler merkezi kompozisyonlardan oluşmaktadır. Türk Resminde “Primitif” olarak bilinen bu

sanatçılar; Şefik, Eyüplü Cemal, Gedik paşalı Cemal, Ahmet Ragıp, Osman Nuri ve Vidinli Osman olup deniz ressamı olarak da Fahri Kaptan ve Emin olarak bilinmektedir. Batılılaşma hareketleri ile birlikte bu ressamların yetenekleri, teknik ve bakışları belli bir yeterliliğe ulaşabilmiştir e.kitap.kulturturizm.gov.tr (15.05.2019).

Bu ressamlardan biri olan Eyüplü Cemal'e ait eserde mimari bir öge merkezi bir şekilde kompoze edilmiştir. (Bkz. Resim 3.39). Mimari ögenin sağında ve resmin ön kısımlarında resmi çevreleyen ağaçlar, beyaz köşkün daha çok ön plana çıkmasını sağlamıştır. Resmin sol kısmında ince bir hat şeklinde bir şehir görünümü verilerek derinlik bir nebze hissettirilmiştir. Ancak resimdeki mimari yüzey üzerindeki boyut konusunda resim gelişim bakımından zayıf durumdadır. Dönemin fotoğrafik resimlerinde görülen özelliklerle örtüşmektedir.



Resim 3.39: Eyüplü Cemal , “Çinili Köşk”, TÜYB, 76 x 10cm, İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye (Kılıç, 2008: 139).

Bu sanatçılar Osman Hamdi gibi farklı fotoğraf karelerini kompozisyonlarında kullanmaktansa insan figürleri ve diğer ayrıntılardan ayıklayarak kullanmışlardır. Ressamlar duru ve sakin bir ifade biçimi ile düşsel bir hava oluşturmuşlardır. Bu durumda yapılan eserler düşünüldüğünde ön – arka ilişkisi arasında değer farkları oluşmamaktadır (Tansuğ, 1996: 87).

Sanatçılar ilerleyen yıllarda doğa resimleri adına daha farklı bir etki oluşturarak özgün ve özgür işler ortaya koymuşlardır. Bu sanatçılar Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Hüseyin Zekayi Paşa, Hoca Ali Rıza gibi sanatçılardır. Osman Hamdi Bey tarafından 1883 yılında Sanayi Nefise Mektebi kurularak Batılı anlamda önemli bir

akademik kurum açılmıştır. Resim eğitimi daha ciddi bir iş haline gelmiştir (Ünder, 2003: 33-37).

Dönemin önemli sanatçılarından Hoca Ali Rıza ise resimsel tavır olarak izlenimci esintide önemli eserler Türk sanatına kazandırmıştır. Eserlerinde doğaya bakışı ve renkli boya kullanımı onun önemli bir özelliği olarak bilinir. Yaptığı eserlerin geneli sulu boya ya da sulu boya kadar ince kullandığı yağlı boya tekniği ile yapılmıştır. Resimleri arasındaki Üsküdar semtini konu eden resimlerinde, tertemiz pembeler, yeşiller ve mavilerle yumuşak resimlerdir. Hoca Ali Rıza'nın birçok eseri ise kartpostal niteliğinde imgesel manzara tasvirleridir (Kılıç, 2008: 132).

Burhan Belge bu konu hakkında; “Herhangi bir plastik sanat eseri memleketin toprağını, havasını, renklerini, maddesini, duygularını, adetlerini ve folklorunu yani insanını verecek olursa böyle bir sanatın anlaşılmaması ve sevilmemesi için hiçbir sebep yoktur.” demiştir (Özsezgin, 1982: 26).

Yöresel olarak resim yapmanın Türk resmi açısından önemi sanatçının o yöre ve doğa ile ilişkisinin güçlü olmasıdır. Ayrıca doğa ile samimi bir ilişki içinde yurt insanını benimsemiş insanlar gereklidir (Özsezgin, 1982: 15).

Hoca Ali Rıza'da (1858-1930) yöresel temaları ve yurdun birçok görünümünü resimlerine taşımıştır. Hoca Ali Rıza'nın eserlerinde estetik anlamda bütünlük ve doğa ile ilişki önemli bir yerdedir. İstanbul ve çevresinde birçok yeri resimlerine sığdıran sanatçı bu konuda çokça eseri Türk resmine kazandırmıştır. Pitoresk manzaraları ile karşımıza çıkan sanatçı Osmanlı sanatçısı gibi İstanbul'u ilham kaynağı olarak seçmiştir. Bunun hakkında sanatçılardan bazıları “İstanbul'un büyüsel güzelliği olmasaydı belki de sanatçının ilham kaynağı olmayacaktı” demiştir. Hoca Ali Rıza'nın doğada resmettiği kompozisyonların el değmemiş görüntüsü büyümlü bir şekilde görölmektedir. Hoca Ali Rıza doğanın karmaşık duruma rağmen resimlerindeki ışık ve renk ile göze estetik gelen eserleri ile var olmuştur. Sami Yetik Hoca Ali Rıza'nın eserleri hakkında; “Bir kaya parçasının vaziyetinden bir estetik güzelliği bir fıstık ağacının silüetinden bin renk manzumesi, bir eski Türk evinin harap halinden bir şaheser yaratan bu fırça, sevdiğimiz vatanın göremediğimiz güzelliklerini sanat gözü ile en evvel o görmüş ve en çok o bize göstermiştir.” demiştir (Öndin, 2011: 64-71).



Resim 3.40: Hoca Ali Rıza, “Deniz Kıyısında Harabe”, MÜYB, 7,5x15,5, Baha Azer Çizen Koleksiyonu (Uğurlu, 2013: 190).

Eserlerinde renk ve kompozisyon doğallığı hissedilmektedir. İzlenen eserin renk, derinlik ve kompozisyon anlamında önemli bir eser olduğu görülmektedir (Bkz. Resim 3.40). Eserin boyutuna rağmen ayrıntılı işçilik göze çarpmaktadır. Yıkıntının üzerine güçlü bir ışık düşmekte ve yapının formunu güçlendirmektedir. Gezgin olarak birçok yerde resim yapan sanatçı fırça olarak güçlenmiştir. Gökyüzündeki fırça darbeleri yağmurlu bir hava izlenimi vermektedir.

Dönemin diğer sanatçıları Süleyman Seyyid gibi Avrupa’ya gitmiş ve sanat eğitimi almış sanatçıların dışında Avrupa’ya gitmemiş sanatçılardır. Hüseyin Zekayi Paşa Avrupa’ya çıkmadığı halde bu ressamlarla birlikte düşünülmektedir. Sanatçılar bu dönemde yaptığı ilk resimlerinde çekingen, saygılı ve doğaya saf yürek bakışları ile ayrıntılı bir iş ortaya koymuşlardır. 19. yüzyıl Türk sanatında Avrupa’da eğitim alan ya da yerli sanatçıları ayıran ortak düşünce bu topluluğun primitif olarak adlandırılmasıdır. Bu primitif ressamlar belli bir manzara idealinin temsilcileri olmuşlardır Renda G., T. Erol (1980: 91).

Hüseyin Zekayi Paşa küçük yaşta resme eğilimli olan ve resme ilgi duyan ressamlarımızdandır. Zekayi Paşa Harp okulunda aldığı resim derslerinin haricinde Avrupa’da hiçbir hocadan ders almamış ve Avrupa’ya gitmemiştir. Zekayi Paşa, doğaya bağlı bir ressam olarak bilinmektedir. Kendi döneminin önemli bir ressamı olan Hoca Ali Rıza ile iyi bir dostluk kurmuş ve onun teknik ve bakışından yararlanmıştır. Hüseyin Zekayi Paşa’nın resimlerinde derinlik etkisi önemli öğelerden bir tanesidir. Resimlerini

yaparken derinlik vermek amacıyla fırça darbelerini kullanmış ve farklı teknik yollarına başvurmuştur (Güvemli, 1984: 14).



Resim 3.41: Hüseyin Zekayi Paşa, “Eren Köyü’nde Köşk”, 1911, TÜYB, 60 x 46 cm, Zahir Güvemli Sabancı Resim Koleksiyonu <https://nalanyilmaz.blogspot.com> (19.05.2019).

Hüseyin Zekayi Paşa’nın resimlerinden biri olan “Eren Köyü’nde Köşk” isimli eserine bakıldığında, perspektif ve derinlik açısından önemli noktalar izlenmektedir. Resimlerindeki genel tavrı olarak görülen yumuşak tavrı bu resminde de önemli bir unsurdur. Resimde yeşiller ve köşk üzerindeki sarılar kendi içinde yumuşak geçişli olarak işlenmiştir. (Bkz. Resim 3.41).

Türk resminde, Avrupa’da resim eğitimi alan ressamlarımızdan Süleyman Seyyid önemli eserler yapmıştır. Kendi üslubu ile resimlerinde doğal bir etki yakalamış, manzara resminde uzun bir süre güncelliğini korumuştur. Sanatçının kendi renk beğenisi etrafında oluşan resimleri aynı zamanda da doğaya bağlılığını anlatan eserler olarak bilinir (Öndin, 2011: 61).

Sanatçı eserlerinde Anadolu’nun köylerinde yer alan ve savaştan çıkmış bir toplumun halini yansıtan çalışmalar yapmıştır. Ayrıca resimlerini gün ışığı ve genelde soğuk renklerin baskın olduğu bir etkiyle boyamıştır. Resimlerinde ışık gölge etkisi genellikle kullandığı bir resimsel tavidir. Sanatçının natüremortları onun eserleri arasında önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda sanatçının natüremortlarındaki gerçekçi tavrı onun eserlerini ön plana çıkarmıştır Geçen ve Kösem (2018: 61).

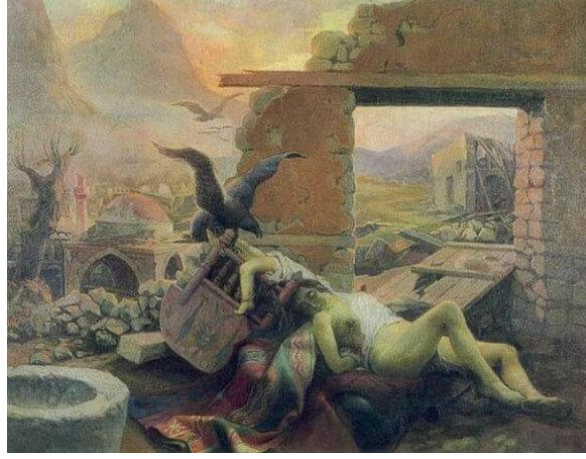


Resim 3.42: Süleyman Seyyid, “Köy Evi”, TÜYB, 43,5 x 61 cm, 1911, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye Geçen ve Kösem (2018: 62).

Eserinde kerpiç yapıyı ve evin malzemesini en iyi şekilde yansıtmaya çalışmıştır. (Bkz. Resim 3.42). Tam merkeze alınan iki katlı kerpiç yapı kompozisyon açısından direkt olarak mimari yapı odaklıdır. Kerpiç yapının etrafında yaşamsal olarak bir iz olmayışı, yüzeyinin dökülmesi ve ayrıca evin bakımsızlığı onun yalnızlığını da bir şekilde izleyiciye ifade etmektedir. Sanatçının eserlerinde renk kullanımı açısından doğadaki gerçek renklerin yanında samimi ve özgür bir fırça vuruşu da izlenmektedir.

Paris’e eğitime, Galip, İbrahim Çallı Sanayi Nefise’nin desteği ile Hikmet Onat, Avni Lifij, Nazmi Ziya ve Namık İsmail ise kendi imkânları ile gitmiştir. Batıya eğitim almak amacıyla giden sanatçılar I. Dünya Savaşının patlak vermesi ile birlikte yurda dönüş yapmıştır. Bu sanatçıların yurda dönüşü ile birlikte 20. yüzyıl’ın başlarında batının etkisi Türk sanatçıları üzerinde güçlü bir şekilde hissedilmiştir. 1914 Kuşağı veya Çallı Kuşağı diye adlandırılan bu gurubun önemli üyeleri Ruhi Arel, İbrahim Çallı, Feymahân Duran, Nazmi Ziya Güran ve Namık İsmail yurda dönüşleri ile birlikte izlenimci tavrı ülkeye getirmişlerdir. Ortak bir yapım şekli olan bu grupta Avni Lifij simgeci bir kullanım şekliyle diğerlerinden ayrılmıştır (Ünder, 2003: 38).

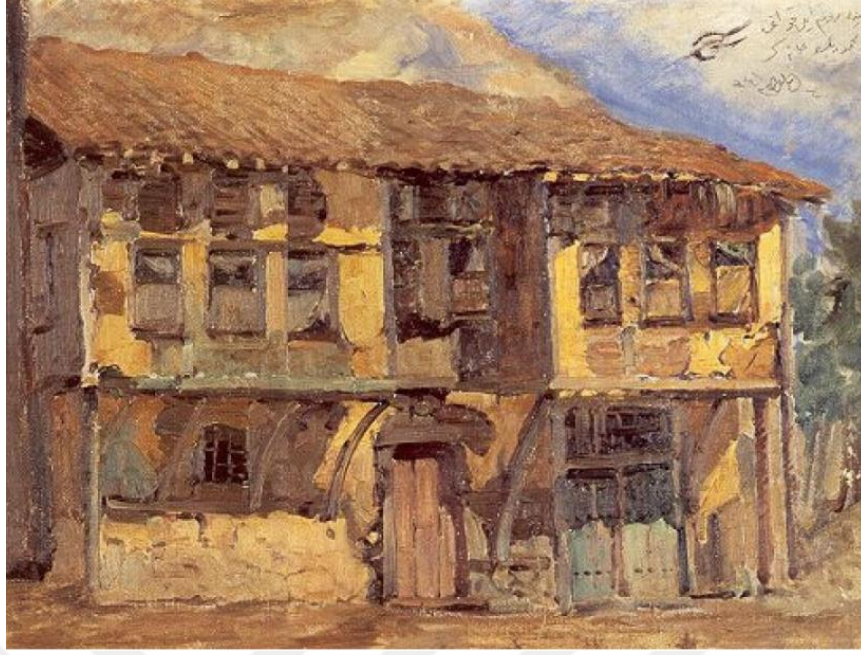
Avni Lifij’in simgeci tavrı ile yaptığı en önemli eserlerinden bir tanesi de “Karagün” adlı çalışmasıdır (Bkz. Resim 3.43). “Karagün” isimli eser dönemi, kültürel değerleri anlatan ve bu konuda farkındalık yaratan önemli bir eserdir. Avrupa’da resim eğitimi alan sanatçı Türk sanatında önemli bir yere sahiptir.



Resim 3.43: Hüseyin Avni Lifij, "Karagün", TÜYB, 93 x 118, 1923, <http://www.leblebitozu.com> (19.05.2019).

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ndeki "Karagün" adlı tablosunda Kurtuluş Savaş'nda düşmanların yakıp yıktığı k y n kalıntılarının yanında tecavüze uğramış ve yarı çıplak bir kadını resmetmiştir (Bkz. Resim 3.43). Arka planda izlenen k y kalıntısı kadının aciz durumuna fon niteliğinde resmedilmiştir. Eserde geleneksel dokunun yıpranmışlığı resmin her k  sesinde hissedilmektedir. Yıkık ev kalıntısının içinde sadece ayakları görünen figür ile savaş temasının ciddiyeti ifade edilmiştir. Kadının üzerinde olduğu kilimler, siyah kartal, beşik ve diğer nesneler simge konumundadır. Lifij tarafından esere alegorik anlamlar yüklenmiştir. Aile, namus ve varlık değerlerinin kaybeden bir toplumun durumunu farklı bir anlatım yolu ile ele almıştır (Başkan, 2007: 94).

Türk resim sanatında  evket Da , 1914 kuşağına geçişte önemli bir döneme eşlik etmiştir. San yi-i Nefise Mektebi mezunu olarak dönemin yetiştirdiği sanatçı, sanatı ile ön planda olan bir ressamdır. Resimlerinin genelinde izlenimci bir tavır gözlemlenmiştir. Eserlerinde birçok mimari yapıyı ele almış ve onun boya kullanma kabiliyeti saf ve doğal renkleri ile birlikte güçlü eserler çıkarmasını sağlamıştır ( im ek, 2007: 44).



Resim 3.44: Şevket Dağ, “Konak”, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 45 x 57 cm, 1923 (Şimşek, 2007: 94).

Dönemin başka bir sanatçısı Şevket Dağ ise eserinde (Bkz. Resim 3.44) geleneksel yapıyı resmin merkezine almış ve birkaç ağaç ile resmetmiştir. Eserde yer alan ev imgesi ahşap bir yapı olup kerpiç dolgu malzemesi ile desteklenmiş ve bu durum resimsel bir yüzeyde ifade bulmuştur. Resimlerinde kalın boya kullanmasıyla Şevket Dağ, kerpiç yüzeyleri ve ağaç dokusunu en doğal hali ile yansıtmıştır. Resmin merkezinde yapılan konak abidevi bir şekilde konumlandırılmıştır. Yapı üzerindeki güçlü ışık kullanımı ilk bakışta izleyicinin dikkatini çekmektedir.

Türk resminin önemli bir sanat oluşumu olan 1914 kuşağının, Türk resmindeki birçok soruna çözüm getirdiği görülmektedir. Kuşağın sanatçılarının genel özelliği yetkin bir boya kullanımına ulaşmış olmalarıdır. Ancak sanat ortamının beğenisi ve dönemin resme bakışı paralelinde izlenimci bir tavırla manzarayı bolca kompoze ettikleri görülmektedir. Türk sanatının ve kendi döneminin önemli sanatçılarından biri de Hikmet Onat olarak bilinmektedir. Hikmet Onat’ın bir sözü dönem hakkında kısa bir açıklama niteliğindedir. Hikmet Onat, kendisine yöneltilen “Neden empresyonist tarzda resim yapıyorsunuz” sorusuna “ülkemin şartları bunu gerektirdi” cevabı ile net bir şekilde açıklık getirmiştir. Bu ifade sanatçının işlediği konuların çerçevesini anlatan bir sözdür. Sanatçıların konularından birisi de İstanbul’un Boğaz görünümüleri olmuştur. Manzara teması ve bununla birlikte mimari yapılar bu dönemin sanatçısının başlıca

konusudur. 19. yüzyıl sanatçısı ile 1914 kuşağı sanatçısının manzaraya bakışı ve teknik yetkinliği arasında büyük farklar görülmektedir. Aralarındaki bu boya yetkinliğinde görülen farklılık bakış ve işleyişe de yansımıştır. 19. yüzyıl sanatçısı doğaya bakış anlamında güçlü bir işçilikle yoruma kapalı resimler yapmıştır. Bu sanatçıların titiz, dikkatli ve sabırlı ustalık eserleri oluşturdukları görülür. Bazı sanatçılar eserlerinde figürlere yer vermiş ancak büyük oranlarda figürler yapmamışlardır. Sanatçılar bu dönemdeki eserlerini izlenimsel bir biçimde yaptığı için yapıya tinsel ifade açısından sanatçının görüşlerini sezmek ve duygularını anlamak zorlaşmıştır. Bu çıkarımdan da anlaşılacağı gibi tuval resminde 1914 Kuşağına dek sanatçılar yorumdan kaçınmış ve doğayı kopya etmişlerdir (Kılıç, 2008: 124).

Sanatçı olma yolunda 1914 kuşağı sanatçıları bu yıllarda Türk sanatı resminde izlenimsel ifade açısından devrim niteliğinde gelişmeler gerçekleştirmiştir. Onların manzara resmine yaklaşımları bu konuyu açıklar niteliktedir. Avrupa eğitimlerinin dönüşünde ışık izlenimlerini resimlerde çok güçlü bir biçimde yansıtmışlardır. Batıda yayılımı yavaşlayan empresyonizm ve sembolizm Osmanlı genç sanatçılarının yorumlarında kendini bulmuştur (Özkan, 2007: 14). Hikmet Onat'ın eserlerinde de izlendiği gibi ışık kullanımı farklı bir boyut kazanmıştır. (Bkz. Resim 3.45). Mimari yapı üzerindeki bütün kerpiç ve ahşap doku hissedilmektedir. Dönemin güçlü ressamı geleneksel yapıları birçok resminde kullanmış olup kıyıdaki sandalları da çokça çalışmıştır. Geleneksel mimari yapıyı resmin merkezinde kullanan sanatçı eserlerini bütün doğallığıyla yapmış ve fırça tuşları ile onlara zenginlik kazandırmıştır. Resimde sağa doğru giden sokak ve evin çapraz bir açı ile resmedilmesi derinliği arttırmıştır.



Resim 3.45: Hikmet Onat, “Kuru Çeşmedeki Eski Ev”, TÜYB, 54 x 75, <https://www.pinterest.at> (19.05.2019).

Ülkemizde Cumhuriyet’in ilanından sonra 1929’da oluşan ilk sanat topluluğu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği olarak bilinmektedir. Grubun kurucu sanatçıları Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Nurullah Berk, Mahmut Cuda, Şeref Akdik, Hale Asaf, Muhittin Sebatî, Zeki Kocamemi, Refik Epikman, ve Fahrettin Arkunlar olarak bilinmektedir. Sanatçılar topluma sanatı sevdirmek amacıyla bir araya gelmiş ve çaba göstermişlerdir. Bu sanatçılar birçok akımın etkisinde kalmış Batı tarzında bir tavırla resim çalışmaları yapmışlardır. Ulusal ve çağdaş bir sanat yapma gayesiyle yola çıkmış olmalarına rağmen bu dönem ressamlarının manzara resminden kendilerini alamadıkları görülmektedir. Ancak 1914 Kuşağının manzaraya bakışından farklı olarak sadece izlenimi resmetmemişlerdir. Doğa resmi yapılırken bunlara anlamlar yüklenmeye başlanmıştır. Cemal Tollu ve Ali Avni Çelebi resimlerinde dışavurumcu bir tavırla çalışmışlardır. Sanatçılar resimlerini yaşadığı toplumun sosyal ve kültürel yaşamlarına göre uyarlamıştır. Böylelikle sanatçılar bilinçli bir şekilde resimlerinde yorumlamaya gitmişlerdir. Türk resminde doğa ilk defa Müstakil Ressamlar tarafından sorgulanmaya başlanmıştır. Manzara resmi yapılırken insan ve insanın yaşadığı çevre resmin yapılışında bir kıstas olmuştur. Müstakil ressamı 1914 Çallı kuşağına göre resimlerinde renk titreşimlerini aşmış ve renk kontrastlıklarını bilinçli bir şekilde kullanmışlardır. (Kılıç, 2008: 131).



Resim 3.46: Ali Avni Çelebi, “Muradiye Camisi”, TÜYB, 56 x 67 cm, Sarkıp Sabancı Müzesi, İstanbul, Türkiye (<https://defteriniz.com>).

Ali Avni Çelebi, eserini 1914 Çallı kuşağı sanatçılarına göre daha çizgisel ve rahat fırça vuruşları ile resmetmiştir (Bkz. Resim 3.46). Ağaçlarda ve gökyüzündeki savurgan ifade biçimi izlenimci olmadığının ve sorgulanan doğanın bir göstergesidir. Cami yapısını tek bir biçimde ele alan sanatçı, resimde ön planda, üç farklı türde ve boyda ağaç yapmıştır. Ağaçların karakter ve boyutları ile resim daha fazla zenginlik kazanmıştır.

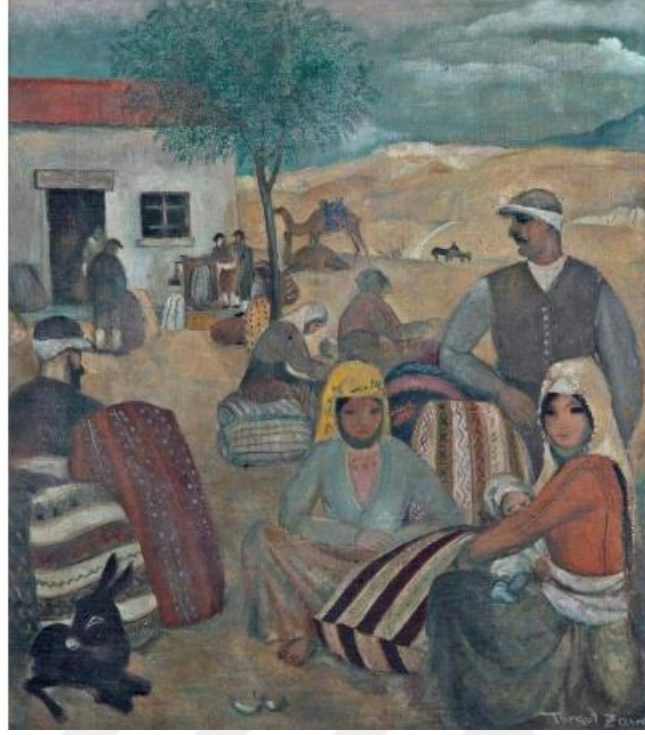
1933 yılı ile birlikte Türk sanatı yeni bir yola girme ihtiyacı hissetmiştir. Böylelikle Türkiye tarihinin dördüncü gurubu kurulmuş ve “D Gurubu” adını almıştır. Gurubun kurucuları Cemal Tollu, Nurullah Berk, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Abidin Dino ve bir de heykeltıraş olan Zühtü Müridoğlu olduğu bilinmektedir. Ressamların genel üslupları incelendiğinde kübist ve inşacı oldukları gözlemlenmiştir. Türk resmi bu ressamlarla birlikte bir seviye daha özgün bir hal alıp türk resminin tekniksel boyutu açısından çeşitlilik kazanmasını sağlamıştır. D Gurubu ressamları, Batı’yı daha yakından takip etmek istemiş ve bireysel olarak kendi özelliklerini yansıtan eserler ortaya koymak istemişlerdir. D Gurubu sanatçıları soyut kompozisyonlar yapıp biçimler üzerinde istedikleri gibi oynamaya başlamışlardır (Şerbetçi, 2008: 24-25).

Müstakil ressamalara eleştiride bulunan Elif Naci arkadaşlarına hitaben “Bu sergideki çalışmalar Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorlar.” demiştir. Ressamlara ayrıca “Türkiye’yi koruyalım değerlerimize sahip çıkalım” demiştir (Üstünipek, 2007: 56).

Türk toplumunun ulusallaşma süreci devam ederken Sanatçılar da bu konuda sanat aracılığıyla uğraşlar vermişlerdir. Bu uğraşlardan bir tanesi ise sanatçıların resimlerinde Türk insanını ve çevresini konu alan resimler yapmalarıdır. Sanatçıların halkı konu alan türde resim yapmaları halk ve sanatçı ayrımını kaldırıp bir araya gelmelerini sağlamıştır. Yönetim 1938 yılında bir kararla “Yurt Gezileri” başlıklı bir programla sanatçıları yurdun dört bir yanına göndermiştir. Sanatçılardan toplumun yaşadıkları yerlerdeki doğal durumları ile resmetmeleri istenmiştir. Programlı bir şekilde yürütülen bu gezilerde önemli eserler tuvaler üzerine dökülmüştür. Namık İsmail’in “Harman”, Mahmut Cuda’nın “Trabzon”, Refik Epikman’ın “Hasat”, Cemal Tollu’nun “Keçiler”, Malik Aksel’in “Köylü Kız”, Turgut Zaim’in “Yörükler”, Bedri Rahmi’nin “Köylü Kadın” çalışmaları bu çalışmalardan bir kaçıdır (Kılıç, 2008: 136).

Yurt gezi programları üç sene boyunca düzenlenecek ve her üç ayda bir sanatçılar yurda dağılarak eserler yapacaktır. Bu programlar ile sanatçılar tarafından yapılan resimler bir araya getirilip bu eserlerle bir devlet müzesi kurulmak istenmiştir. Bu sebeple sanatçılardan ülke gerçekleri ve görünümelerini resmetmeleri istenmiştir (Üstünipek, 2007: 46-48).

1939 yılının Ekim ayında yönetim amacına bir şekilde ulaşmaya başlamış ve Ankara’da ilk kez Devlet Resim Heykel Sergisi açılmıştır. Yönetim sanatçıların toplumsal değerini arttırmayı ve halk ile sanatçı arasındaki bağları güçlendirmeyi amaçlamıştır. Sanatçıların halkın gerçekleri ile bir araya gelip resimlerini o şekilde ifade etmeleri sağlanmıştır. D Gurubu sanatçısı Nurullah Berk, Turgut Zaim’i köylü yaşamını ele alan ve köylü tiplerini canlandıran akımın kurucusu olarak görmektedir. Onun hakkında Nurullah Berk “Türk ressamı ondan önce böylesine bir inanç ve canlılıkla resim dünyamıza Anadolu’yu getirmemiştir.” demiştir (Özsezgin, 1982: 13-17).

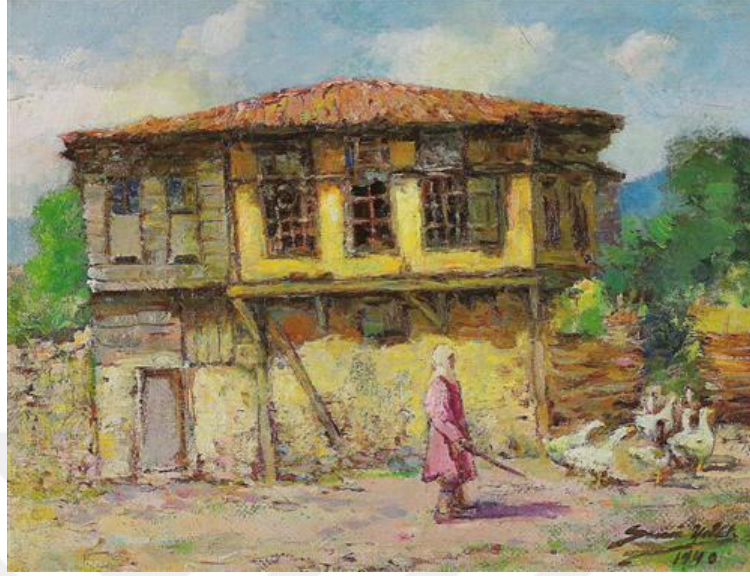


Resim 3.47: Turgut Zaim, “Köy Meydanı”, TÜYB, 80 x 80 cm, <http://www.artnet.com> (19.05. 2019).

Eserde de izlendiği gibi köy meydanı bütün doğallığı ile masalsı bir şekilde ifade bulmuştur (Bkz. Resim 3.47). Arka planda bir geleneksel köy evi bulunmaktadır. Sanatçı köylüyü resmedişi ve karakterize edişi bakımından özgün bir dil oluşturmuştur. Anadolu’nun günlük yaşam gerçekleri onun resimlerinde hayat bulmuştur. Yöresel olarak ele alınan köy meydanı Anadolu kültürünü yansıtmada bağlamında güçlü bir örnektir.

Türk resminde geleneksel yapılar ve doğa manzaraları birçok sanatçı tarafından konu olarak ele alınmıştır. Yurt dışı eğitimi alan ve Avrupa’yı takip eden ressamlarla daha da gelişim göstermiştir. Dönemin sanatçılarından asker ressam olarak da anılan Sami Yetik birçok eser yapmıştır. Sami Yetik resimlerindeki; ifade biçimini, rengi, tekniği ve konuyu önemli bir noktada tutmuştur. Sami Yetik, 1878 yılında İstanbul’da dünyaya gelmiş ve iki yıl Avrupa eğitiminden sonra 1912’de Anadolu’ya tekrar dönmüştür. Sanatçı geleneksel yapıları bolca resmetmiş ve 1914 kuşağı sanatçıları ile birlikte savaş konulu resimler de yapmıştır. Memlekette sergiler açılması gerektiğini söylemiş ve bu konuda ön ayak olmuştur. Eserlerindeki renkleri tamamen tabiattan aldığı hislerden yola çıkarak yapmıştır. Sanatçı eserlerinde doğayı olabildiğince

bozmadan resmetmiş ve evin geçici güzelliğini yıpranmış etkilerle izleyiciye hissettirmiştir (Uğurlu, 1997: 2-7).



Resim 3.48: Sami Yetik, “Zekeriya Köy”, DÜYB, 37 x 47 cm, 1940, <https://www.tarihnotlari.com> (19.05.2019).

Eserinde mimari yapıyı bütün yıpranmışlığı ile resminin merkezine yerleştirmiştir (Bkz. Resim 3.48). Resminde yer alan figür ise günlük bir iş ile uğraşan Anadolu kadını tasviridir. Yapının rengi, resmin genel sıcak havasını yansıtmaktadır. Çalışmanın ön planındaki toprak zeminle mimarinin kerpiç oluşu, ortama en doğal şekilde yerleştirilmesini sağlamıştır. Resim enine bir kompozisyon olarak resmedilmiştir.

1941’te kurulan Yeniler Gurubu Avrupa’da eğitime gitmeyen ilk ressam grubu olarak bilinmektedir. Tarihimizde toplumsal gerçeklik hareketini başlatmışlardır. Buna rağmen 1950’lerde henüz Anadolu insanı sanatsal bir öge olarak resimlerde yeterince tanınmamış ve tanıtılmamıştır. 1950’lerde sanatçılar geleneksel biçimlerden, minyatürden, kilimlerden ilham almaya çalışsalar da kısır bir döngü içine girmişlerdir (Duben, 2007: 17-18).

Türk sanatında, sanat görüşleri 1950’li yıllara kadar guruplar halinde yürütülmüştür. Ancak bu guruplar bir önceki gurubun karşısında sesini duyurmak için ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Batılı anlamda ön plana çıkan iki atölye vardır. Atölye eğitiminden sonra sanatçılar önce söylem anlamında daha sonra da bunu esere dönüştürme anlamında çalışmışlardır. Görüşleri geliştiren atölyelerden biri Léger

Atölyesi olup analitik kübizmin yansıtılmasında önemli bir atölye olmuştur. Lhote Atölyesi ise bu görüş oluşumu ve gelişmesinde dönemin ikinci önemli atölyesidir (Özkan, 2007: 18).

1960 sonrası, Türkiye’de guruplaşma yönündeki hareketlerin giderek azaldığı görülmektedir. Bu dönem oluşan guruplaşmaların Türk resim sanatını derinden etkilemediği bir dönemdir. Çağdaşlık ve yenilik kavramları, 1960 sonrası kuşakları için bir kimlik arayışına yol açabildiği ölçüde benimsenmiştir (Özsezgin, 1998: 63).

Türk sanatı gelişim göstermeye devam etmiş ve sanatçılar bireysel olarak eserler üretmiştir. Fethi Arda’da bu sanatçılardan bir tanesi olarak bilinmektedir. Teknik olarak çalışmalarında dışavurumcu bir tavır gözlemlenmektedir. Yağlı ve pastel boya ile çalışmalar yapan sanatçı resimlerinde şiirsel bir hava oluşturmuştur. Sanatçının ilk dönem resimleri incelendiğinde daha çok renkçi tavırdaki dışavurumcu resimleri dikkat çekmektedir. Peyzajlarında ev imgesini kullanmış ve Ankara bölgesi ressamı arasında kendisine yer bulmuştur. Avrupa’da eğitim alan sanatçının son dönemki resimleri “Ölü Doğa Resimleri” olarak bilinmektedir.



Resim 3.49: Fethi Arda, “Dikmende Sarı Ev”, TÜYB, 100 x 80 cm, 1976, (Özsezgin, 1997: 77).

Ankara’nın Dikmen semtindeki bir evi resmeden sanatçının ilk bakışta dışavurumcu bir tavır sergilediği görülmektedir (Bkz. Resim 3.49). Resmin genelinde sıcak renkler hâkim olup iki parçadan oluşan resimde bir ev imgesi kullanılmıştır. Hızlı fırça hareketleri ile dağ üzerinde çeşitli dokular oluşturulmuştur. Resimlerinde sanatçı,

kentsel ve geleneksel yapıların konumuna çokça değinmiştir. Sanatçı ülke gerçeklerini eleştirel bir biçimde ele almış olup bu bilincin oluşması için eserler üretmiştir.

Bireysel sanatçılardan bir diğeri ise Yaşar Yeniceli'dir. Eserlerinde manzara görünümlerini kullanmış ve doğanın ıssız köşelerini resimlerinde yorumlamıştır. Dönemin ressamı gibi Paris'te eğitim almış bir ressam olarak bilinmektedir.



Resim 3.50: Yaşar Yeniceli, “Eski Bağ Evi”, TÜYB, 40 x 55 cm, 1978, (Ersoy, 2004: 488).

Sanatçının eserlerinin geneli incelendiğinde, doğadan aldığı görünümleri soyut denebilecek kadar olmasa da soyutlama eğiliminde resmettiği görülmüştür. Doğaya bakış olarak yaşama sevgisi içinde sakin ve dingin ortamları resimlerine sığdırmıştır. Eserinde renk ve biçimlerin kullanışı açısından şiirsel bir durum gözlemlenmektedir (Bkz. Resim 3.50). Renk kullanımı bağlamında olgunluğa erişmiş olan sanatçı; görünen bu eserde küçük, beyaz bir evi resmetmiş ve şiirsel bir anlatıma ulaşmıştır. Çizgi ve yüzeyi resimlerinde kullanan sanatçı lirik ve romantik bir anlatım dili seçmiştir (Ersoy, 2004: 488).

Sanatçılar, sanat tarihinin birçok döneminde kültürel öğelerinden yararlanmış ve resimlerinde bu öğeleri kullanmıştır. Bu duruma örnek verecek olursak Kandisky kendi üslubunca önemli bir ressamdır. Ancak kültürel öğeleri ile birlikte Kandisky daha da güçlü bir görünüm kazanmıştır. Çağdaş Türk sanatı ile birlikte ulusallık – evrensellik önemli bir yer tutmuştur. Kültürel ve toplumsal düşünceler tartışmalarla ele alınmış ve bu durum önemli resim sanatçılarıyla bir tavır haline dönüşmüştür (Karaca, 2017: 42).

Türk sanatının son dönemlerinde önemli bir yeri olan diğer bir sanatçı da Lütfü Günay'dır. Sanatçı Lütfü Günay, Türk sanatı açısından soyut resmin başlamasında önemli sanatçılardan biri olarak görülmektedir. Anadolu peyzajlarına resimlerinde çokça yer vermiş ve soyutlamacı eğilimler göstermiştir. Orta Anadolu'da 1980'lerin sonlarına doğru yaptığı birçok tuvalde bu resimsel tavır görülmektedir. Sanatçının tuvalleri izlendiğinde doğa ile bağ içinde olduğu anlaşılır.



Resim 3.51: Lütfü Günay, “Eski Bağ Evi”, KÜKT, 40 x 55 cm, 1978, (Özsezgin, 2001: 190).

İzlenen resimde ve sanatçının resimlerinin genelinde renk değerlerine yoğunlaştığı görülmektedir (Bkz. Resim 3.51). Gökyüzündeki gri, mavi, ve açık tonlar doğadaki yaşanan havayı hissettirmektedir. Resimde sarı ve kahverengi toprak renklerini açığa çıkarmıştır. Kompozisyonda da olduğu gibi gerçekçi resmi soyutçu bir anlayışla yaptığı gözlemlenmektedir. Lütfü Günay'ın eserlerinin geneli Non Figüratif eserlerdir. Eserlerinde mimari yapıları genellikle kullanmış olan sanatçı, tek mimari yapıları resimlerinde merkeze almış aynı zamanda yoğunluk içindeki kalabalık mimarileri de resmetmiştir (Özsezgin, 2001: 191).

Son yıllarda Türk sanatı adına ulusal ve uluslararası önemli işlere imza atan ve birçok müzede eseri bulunan Rahmi Pehlivanlı'nın eserleri incelendiğinde daha çok portre resminde ön plana çıktığı görülmektedir. Çalışmayı seven ve yaşamı süresince yüzlerce eser üreten bir sanatçı olarak bilinmektedir. Sanatçı, başlarda portre temalı çalışmalar yapsa da son dönemlerinde Anadolu'nun birçok bölgesinde resimler yapmak için yollara düşmüştür. Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yaptığı resimlerle, ülkesine olan

sevgisini de anlatan sanatçı “Renk Renk Türkiyem” adındaki koleksiyonunu oluşturmuştur. Sanatçının yurt içi ve yurt dışında Türk sanatı açısından önemli işlere imza attığı bilinmektedir. Anadolu’nun yörelerini 1984 yılında gezmeye başlamış birçok il ve kasabaya gitmiş ve oralarda resimler yapmıştır (Pehlivanlı, 2001: 23).

Anadolu peyzajındaki eserlerinden biri de “Atatürk Evi” adlı eseridir. (Bkz. Resim 3.52). Eserinde mimari yapıyı resmin merkezine almıştır. Mimari yapının merkezi olması yapıyı daha da anıtsal görünmesine neden olmuştur. Eserde bitki örtüsü renkçi bir kullanım şekli ile yapılmış ve eserlerinde genellikle mimari yapıları bitki örtüsü içinde resmetmiştir. Çalışmasında doğal ortamları ele alan sanatçı renk ayrımlarıyla baskı tekniği etkisiyle oluşturmaktadır. Sulu boya tekniğini kullanması resimdeki plan ayrımlarını arttırmıştır. Resim ufuk çizgisiyle iki bölüme ayrılmaktadır. Resmin üst kesiminde kalan kısımda soğuk renklerin yoğunlukta olmasına rağmen alt kısımda sıcak renkler yoğunlaşmıştır. Geçmişte yurt gezileri düzenleyen ressamlara paralel olarak kendi başına böyle bir koleksiyon oluşturan sanatçı Anadolu’yu farklı bakışlar da resimlerine sığdırmıştır.



Resim 3.52: Rahmi Pehlivanlı, “Atatürk Evi“, Karton üzerine Sulu Boya, 50 x 60 cm, 1986, (Pehlivanlı, 2001: 322).

Çağdaş Türk sanatı birçok alanda eserlerle özgünleşme sürecini devam ettirmektedir. Özgünleşme konusundaki gelişim, eserler üzerindeki değeri belirlemektedir. Türk sanatçısı bireysel çabaları ile uluslararası düzeyde büyük yankı uyandırma adına adımlar atmaya çabalamıştır. Resimlerde yapılan yeni teknik ve tavırlar ülkemizi uygar bir toplum olma yolunda gelişimine destek olmaktadır. Sanatçının ve toplum sanatının gelişimi ulusal olarak gelişimle aynı paralelde olduğu düşünülmektedir (Tansuğ, 1996: 364).



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMALAR

4.1. Uygulamaların Gelişim Süreci

Uygulamaların gelişim sürecine bakıldığında, öncelikle bireyin geleneksel yaşayışın bir parçası olduğu düşünülmüştür. Günümüzde gelişim içinde olan popüler kent kültürü ile birlikte geleneksel yaşayış yok olmaya başlamıştır. Bu süreç düşünüldüğünde günümüzde köylerin terk edildiği, şehirleşmenin gittikçe büyük sorunlara ve yığılmalara sebebiyet verdiği görülmüştür. Sorunlar ve yığılmalar, insanlarda doğal ortamlara gitme ve ilkel yaşayışlarda (kerpiç konaklar, eski köyler) kafa dağıtma eğilimi oluşturmuştur. İnsanın var olduğu ve kendini en rahat hissettiği bu doğal ortamları arzulaması, bazı sanatçılara bu yapılar ilham olup resimsel yüzeylere aktarılmasına neden olmuştur. Araştırmacının örneklem aldığı köye bakıldığında kimi ayakta durmaya çalışan, kimi ise yıkılmış halde olan bu yapılar aynı zamanda plastik anlamda da güçlü yapılar olarak araştırmacı tarafından görülmüştür. Eskizler için kompozisyonlar arandığı bir sonbahar ayında, köyde onu yıkık sayılabilecek yaklaşık elli kerpiç ev olduğu ve bunların da terk edildiği izlenmiştir. Eskizler yapıldığı sırada bu evlerden birkaç tanesindeki üç yaşlının, merakla dışarıya çıkmasıyla hala birilerinin buralara sahip çıktığı anlaşılmıştır. Yaşlıların samimi soruları, yaklaşımları köyde kimsenin olmadığı kanısını güçlendirmiştir. Köydeki kerpiç evler incelendiğinde, bu evlerin tatillerde köye gelenlerin üç beş günlük kullanımları dışında kullanılmayan ve bakımları yapılmayan yapılar olduğu fark edilmiştir. Bu süreçte kerpiç yapıların plastik zenginliği ve yalnız oluşları imge anlamında önemli parçalar olduğu düşünülmüştür.

Kerpiç yapıların malzemesi gereği doğaya uyum sağlayan yapısı ve yüzeyindeki hareketli dokusu ile plastik anlamda önemli unsurları barındırdığı düşünülmüştür. Başlangıçta eskizler terk edilişin yaşandığı ortamda yapılmaya başlanmış ve bu sürecin içsel durumu yansıtılmaya çalışılmıştır. İlk aşamada yapılan eskizlerde evlerin hikâyeleri öğrenilmiş ve durum farkındalığı oluşmuştur. Aynı zamanda ortamın havası resimlerin yönünü belirlemiştir.

Küçük eskizlerle başlayan süreç büyük uygulamalarla daha detaylı bir duruma getirilmiştir. Çalışmaların genelinde izlenen espaslar ile resme hareketlilik kazandırılmaya çalışılmıştır. Yapılar merkeze alınmış ve yıkılmakta olan yapılar seçilmiştir (Bkz. Resim 4.1), (Bkz. Resim 4.2), (Bkz. Resim 4.3).



Resim 4.1: 20 x 25 cm, KÜYB, 2017



Resim 4.2: 20 x 25 cm, KÜYB, 2017



Resim 4.3: 20 x 25 cm, KÜYB, 2017

Genel olarak birçok süreçte yaşandığı gibi yeni bir ifade şekli arama gereği hissedilmiştir. Bu süreç öncelikle eskizlerle tekrar başlanmıştır (Bkz. Resim 4.4), (Bkz. Resim 4.5), (Bkz. Resim 4.6), (Bkz. Resim 4.7), (Bkz. Resim 4.8), (Bkz. Resim 4.9), (Bkz. Resim 4.10). Tekrar köye gelinmiş ve buradaki terk edilmiş durum gözden geçirilmiştir. Eskizlerde çeşitli kerpiç yapılar doğadaki ortamlarında ele alınmıştır. Ele alınan bu yapıların kullanım amaçlarına bakıldığında tür olarak ev, okul, islim damı, motor damı ve ahır olduğu tespit edilmiştir. Evlerin doğayla olan uyumu ve sosyal hayattaki önemi evin merkeze alınmasını sağlamıştır. Araştırmacı tarafından yapılan eskizler ve çalışmalarda; evin çevresindeki, unutulmuş ya da kent yaşamında kullanılmaya müsait olmayan eşyalar mekân ile birlikte çalışmaların öğeleri olarak kullanılmıştır. Mekânda kullanılan bu eşyaların resme zenginlik kazandıracağı düşünülmüştür. Uygulamalarda ele alınan kerpiç yapılar ile birlikte sağında, solunda ve önünde belli yüzeyler de ele alınmıştır. Farklı renk armonileri ve kullanım şekilleriyle sürecin ön çalışmaları yapılmıştır. Eskizlerle birlikte asıl çalışmalara giden süreç başlanmıştır.



Resim 4.4: 35 x 50 cm, TÜYB, 2018



Resim 4.5: 31 x 26 cm, TÜYB, 2018



Resim 4.6: 35 x 50 cm, TÜYB, 2018



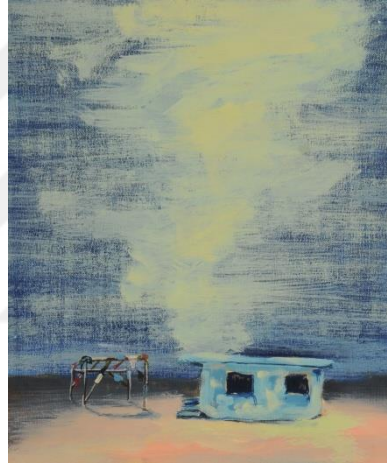
Resim 4.7: 35 x 50 cm, TÜYB, 2018



Resim 4.8: 26 x 34 cm, TÜYB, 2018



Resim 4.9: 23 x 26 cm, TÜYB, 2018



Resim 4.10: 27 x 31 cm, TÜYB, 2018

4.2. Uygulama Çalışmaları ve Çözömlmeleri

4.2.1. “Kerpiç 21” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözömlmesi



Resim 4.11: 100 x 120 cm, “Kerpiç 21”, TÜYB, 2018

Uygulama dikey dikdörtgen içerisine kompoze edilmiş ve 100x120 cm boyutunda ele alınmıştır (Bkz. Resim 4.11). Çalışmada günümüz köylerinde terk edilmiş halde olan, yalnız bir kerpiç yapı tasvir edilmiştir. Biçimsel açıdan irdelendiğinde sağ tarafta bir büyük evin yıkıntısından kalan bir oda, yanında küçük bir kulübe, kulübenin önünde ise tek ayağı kırılmış bir sehpa izlenmektedir. Uygulamanın sol tarafında ise eski bir elektrik direği görölmektedir. Kerpiç yapının kapısından resmin sağ köşesine doğru gelen patika yol derinliği güçlendirmiştir. Çalışma açık bir kompozisyon şeklinde ele alınmış ve çalışmanın yaklaşık üçte ikisini gökyüzü oluşturmuştur. Gökyüzü ve

mekânın birbirine oranı yalnızlığı güçlendirmiştir. Kulübenin kompozisyonun geneline göre minimal ele alınması resme ilk bakıldığında uzaklaşıyor etkisi vermek içindir. Eserdeki mekânın, dağların ve evin yatay hareketlerini dengelemek amaçlı elektrik direği ile göğe doğru yükseliş gösteren bitkiler kullanılmıştır. Aynı zamanda elektrik direği ve izleyiciye en yakın olan bitkilerin dikine hareketi resimde ritim oluşturulmuştur. Direk resimde dik şekilde konumlandırılırken üzerindeki telleri asmak için kullanılan yatay tahtalar çapraz bir duruş göstermektedir. Yatay tahtalar direğin dikine hareketini yavaşlatmıştır. Ton açısından bakıldığında bölgeler kendi içinde yumuşak geçişler gösterse de koyu fırça vuruşları ile kontrastlıklar oluşturulmuştur. Bütünlük açısından birbirine yakınlık gösteren nesneler ve yapı seçilmiş, bununla anlamsal bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Resmin odak noktası olarak kerpiç yapı seçilmiş ve kerpiç yapıya fon olan gökyüzünde fırça hareketlerinin soğuk tonda oluşu yapıyı daha çok ön plana çıkarmıştır.

Çizgi kullanımı uygulamada genele yayılmış ve gökyüzünde çizgilerin geneli yönsüz olarak kullanılmıştır. Çizgi, elektrik direğinde ve gökyüzünde dağınık bir görüntüyü izleyiciye yansıtmıştır. Bu çizgisel fırça vuruşları, resme devinim kazandırmıştır. Gökyüzü ve direkteki yönsüz fırça vuruşları izleyiciyi sorgulamaya yönlendirmiş ve imgelerine oturtmaya çalıştırmıştır. Resmin geneli renkli bir anlayışla resmedilmiş ve doğaya birebir sadık kalınmamıştır. Zeminde yer yer beliren mavi ton ile gökyüzündeki mavi ve türevi tonlar arasında ilişki kurulmuştur. Mekânın genelinde hissedilen kırmızı, pembe, turuncu ve bordo renkleri resmin sıcaklığını arttırmıştır. Pembe, mavi ve yeşil arasında gezinen zemin farklı yönlerdeki tuşlarla birlikte hem derinlik hem de boyut kazanmıştır. Kerpiç yapı resmin ana unsuru olarak seçilmiş ve yapı bütün yıpranmışlığı ile en iyi şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır. Bitkiler ya da otlar olarak tanımlayabileceğimiz örtüde doğanın o zenginliği gözetilerek dikey, yatay ve diyagonal hareketlerle dengeli biçimler oluşturulmuştur.

Resmin geneline yayılan ışık güçlü bir biçimde kullanılmıştır. Işığın güçlülüğü ile birlikte renkler daha şiddetli ve pür bir hal almıştır. Resmin fonunda yer yer siyah ton görülmektedir. Zemin ve gökyüzü arasında sıcak soğuk zıtlığı kontrast etkiyi güçlendirmiş ve bu durum resimde daha sert bir bölünme sağlamıştır. Ancak soğuk

renğin yoğun olduğu bölgeye dikine giriş yapan direk gökyüzünün genel soğuk havasını dengelemektedir.

Ev ve direk düzleminin arka planındaki dağ görünümünde siyah renk saydam bir şekilde kullanılmış, dağların siyah oluşu ev ve çevresindeki renkli görünümle düşünüldüğünde bir zıtlık oluşmuştur. Bu zıtlık, resme belli bir hüznün havası kazandırmıştır.

Uygulama Constable'ın “Yağmur Bulutu İle Deniz Manzarası” adlı çalışması ile benzerlik göstermektedir (Bkz: Resim 3.15). Doğa karşısında eskizler yapılırken hiçbir resim görmemiş gibi yapmanın onu kişiselleştireceğini düşünmüş ve eserindeki genel coşkulu hava ile bunu desteklemiştir. Aynı zamanda gökyüzündeki fırça kullanımı ile doğada olan gözlemleri ile yansıtmıştır. Bu bağlamda yapılan uygulamada da doğadan alınan izlenim içsel süreç sonucunda doğa ile bire bir yapılmamıştır.

4.2.2. “Kerpiç 48” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi



Resim 4.12: 120x140 cm, “Kerpiç 48”, TÜYB, 2018

Uygulama dikey kompozisyon olarak kurgulanmış ve günümüzde yok olmakta olan kerpiç yapı imge niteliğinde ele alınmıştır (Bkz. Resim 4.12). 120x140 cm ölçülerindeki dikdörtgen kompozisyonun geneli soğuk renkler ile oluşturulmuştur. Çalışma biçimsel açıdan irdelendiğinde kompozisyonun sol tarafına yakın bir ev, evin sağında bir telefon direği, dama yaslanmış bir merdiven ve yolun kenarında resmin solunda bir çift tekerlekle karşılaşırız. Aynı zamanda evin sol önünde bir çit ve evin sağ ön tarafında ise bir odun kütük görülmektedir. Çalışma açık bir kompozisyon şeklinde ele alınmış olup çalışmanın çoğunluğunu gökyüzü oluşturmaktadır. Eserdeki peyzaj, dağların ve evin yatay hareketlerini dengelemek amacıyla telefon direği bir denge unsuru konumunda imgenmiştir.

Uygulama üzerinde doğadaki gerçek renklerin dışında farklı bir renk armonisi oluşturulmuştur. Renkler kendi içinde zenginlik gösterdiği gibi genel olarak resimde de renkli bir tavır izlenmiştir. Hareketli fırça vuruşları ile çeşitli dokular ve farklı lekeler kullanılarak resme devinim kazandırılmıştır. Gökyüzü, ev ve zemine göre daha dışavurumcu bir etkiyle yapılmıştır. Resmin ana unsuru olarak görülen kerpiç yapının yıpranmışlığı ve dokusu en iyi şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır. Zeminde kullanılan renklerin geneli soğuk renkler olup ağırlıklı olarak yeşil ve yeşilin tonları kullanılmıştır. Zemindeki ot ve bitkiler doğanın o zenginliği gözetilerek dikey, yatay ve diyagonal hareketlerle dengeli biçimler oluşturulmuştur. Evin kapısından başlayıp resmin sağ alt köşesine doğru gelen patika yol resme derinlik etkisi kazandırmıştır. Dama yaslı şekilde duran merdivenin ayakçakları ritim amacıyla yapılmıştır.

Telefon direği formunun etrafında ve üzerinde gezinen çizgi, leke ve renkler telefon direğinin plastik anlamdaki zenginliği açısından önemlidir. Kerpiç eve yaslanmış şekilde duran merdiven ev ve direk arasında kalan kütük ve yolun kenarındaki tekerlekler eve bağlı değerlerdir. Ev ve direk düzleminin arka planında göze çarpan dağ görünümleri ise siyah ve gri saydam vuruşlarla resme dâhil olmaktadır. Dağların siyah ve gri oluşu ev ve evin çevresindeki renkli görünüm arasında bir zıtlık göze çarpmaktadır. Bu zıtlık izleyiciyi düşünmeye teşvik ederek doğadaki gerçek görünümünü sorgulamasını sağlamıştır. Çizgi resmin genelinde kullanılmış olup gökyüzündeki çizgiler resmin derinliğini arttırmaktadır.

Resimde gökyüzünde sert ve keskin fırça darbelerine zıt olarak zeminde doğallık açısından çok daha yumuşak ve titrek fırça vuruşları izlenmektedir. Resmin solunda üç direk ve iki tahtadan oluşturulmuş çit, ihtiyaç gereği üretilen bir nesne konumundadır. Merdivenin yaslandığı direğin derinlik açısından güçlü bir görünümü vardır. Evin merdiveninin yaslandığı yüzeydeki pencerenin ve yüzeyin dikdörtgen oluşunu merdiven yumuşatmaktadır. Evin kapısının direkt olarak dışarıya açılmaması mahremiyet açısından düşünülmüştür. İzlenilen kerpiç evin yapısının doğalında da olduğu gibi çok köşeli olmayışı onun resme dâhil olmasını organik kılmıştır.

Resmin geneline normal bir şekilde yayılan ışık, ev ve ev çevresinde güçlü bir ışık olarak görülmektedir. Evin üzerine, çevresine düşen bu güçlü ışık evin çevresindeki bitki ve toprak örtüyü canlandırmış, renklendirmiş durumdadır. Zemin ve gökyüzü arasında soğuk renklerin uyumu ve sadece evin sıcak rengi resmi soğuk ağırlıklı kılmıştır. Gökyüzünün hareketli fırça vuruşlarının arasına dikine olarak giriş yapan telefon direği aynı devrimde uyum sağlamış ve dengelenmiştir. Ev zamanla yıkılmaya başladığı ama etrafındaki doğal ortama hiçbir zararının dokunmadığı izlenmektedir. Doğal ortama zararsızlığı, doğal malzeme kullanılmış ve doğal yollarla üretilmiş olmasından kaynaklanmaktadır.

4.2.3. “Kerpiç 3” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi



Resim 4.13: 100x130 cm, “Kerpiç 3”, TÜYB, 2018

Kerpiç yapı imgeleştirilip resimsel yüzeye aktarılmıştır (Bkz. Resim 4.13). 100x130 cm dikdörtgen kompoze edilen uygulamanın geneli renklerin kendi içinde varyasyonları ile oluşturulmuştur. Çalışma biçimsel açıdan irdelendiğinde resmin nerdeyse ortasında ama sola daha yakın bir kerpiç ev, evin sağında bir telefon direği görülmektedir. Bunun yanı sıra evin sağ tarafında eve bitişik bir biçimde dam ve evin üstündeki odasına çıkan ahşap bir merdiven izlenmektedir. Evin sol tarafındaki kapının üzerine çatı biçiminde bir asma yapılmıştır. Çalışma, açık bir kompozisyon şeklinde ele alınmış ve çalışmanın genelini gökyüzü oluşturmuştur. Eserdeki evin ikinci katındaki odaya denge olarak telefon direği konumlandırılmıştır.

Uygulama üzerinde genellikle doğadaki gerçek renklerle birlikte renk armonisi değiştirilmiştir. Aynı zamanda gökyüzünde hareketli fırça vuruşları ile çeşitli dokular oluşturulmuş olup farklı lekeler kullanılarak resmin ana ögesi olan evin durgunluğuna zenginlik kazandırılmıştır. Evin yüzeyinde kullanılan çizgisel renklerle kerpiç doku yansıtılmaya çalışılmıştır. Kerpiç ev ve çevresindeki toprak örtüsünde genellikle sıcak renklerle kullanılmış ancak yeşil ile dengelenmiştir. Gökyüzünde sarı, mavi ve mor renginin espasları kullanılmıştır. Bitkiler ya da otlar olarak tanımlayabileceğimiz örtüde doğanın o zenginliği gözetilerek dikey, yatay ve diyagonal hareketlerle dengeli biçimler oluşturulmuştur.

Telefon direği formunun etrafında ve üzerinde gezinen çizgi, leke ve renklerin telefon direğinin zenginliği açısından önemlidir. Ev ve direk düzleminin arka planında göze çarpan dağ görünümleri ise siyah ve gri saydam vuruşlarla resme dâhil olmaktadır. Dağların siyah ve gri oluşu ev ve çevresindeki renkli görünüm arasında bir zıtlık göze çarpmaktadır. Zıtlık izleyiciyi mekânın gerçekliğini sorgulamasına sebebiyet vermektedir.

Resimde yer alan gökyüzü imgesinde sert ve keskin fırça darbelerine zıt olarak zeminde doğallık açısından çok daha yumuşak ve titrek fırça vuruşları izlenmektedir. Resmin solunda kalan ve ufukta denebilecek kadar uzaklıkta olan çitlerin evin fiziksel açıdan ne kadar yere yayıldığını göstermektedir. Çitler, telefon direğinin yatay demirleri ve merdivenin korkuluklarının yatay hareketleri ritim amaçlı kullanılmıştır. Evin sağdan sola doğru küçülen perspektif görünümü kerpiç mimarinin derinliğini güçlendirmiştir. Aynı zamanda evsin sağ ve sol tarafından resmin ön tarafına doğru gelen yol derinliği güçlendirmiştir. Yapıda soldaki kapı ve damdaki odanın önüne kurulan çatı biçimindeki demir asma, evi çevreleyen çizgilere zıtlık göstermektedir. Ev ve asmadaki bu zıtlık sola doğru olan küçülmeyi bir nebze yavaşlatmıştır.

Resmin geneline normal bir şekilde yayılan ışık, ev ve çevresinde güçlü bir etkiyle kendini göstermektedir. Işık, bu açıdan kontrastlıkların oluşmasını sağlamıştır. Evin üzerine, çevresine düşen bu güçlü ışık evin çevresindeki bitki; toprak örtüyü canlandırmış ve renklendirmiş durumdadır. Resmin arka tarafından sızan koyu bir renk görülmektedir. Zemin ve gökyüzü arasında sıcak soğuk renklerin dengesi kullanılmıştır. Evin sıcak renkli ve direğin göğe doğru yükselişi soğuk renkle bağlantıyı kurmuştur.

Gökyüzünün hareketli fırça vuruşlarının arasına dikine olarak giriş yapan telefon direği aynı devrimde uyum ve renk açısından denge sağlamıştır. Evin zamanla mücadelesi devam etmekte ve ev güçlü dokusunu korumaktadır. Evin doğal ortama zararsızlığı doğadan malzeme kullanılmış ve doğal yollarla üretilmiş olmasından kaynaklıdır. Ev ve ev çevresindeki yollar kapanmaya ve kaybolmaya başlamıştır. Evin pencerelerinin karanlık olması, karanlık bir gelecek ile bağdaştırılmak istenmiştir.

4.2.4. “Kerpiç 65” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi



Resim 4.14: 100x130 cm, “Kerpiç 65”, TÜYB, 2018

100x130 cm dikdörtgen kompozisyon ile gece etkisi verilerek etüt edilmiş bir çalışmadır (Bkz. Resim 4.14). Çalışma biçimsel açıdan irdelendiğinde resmin sağ tarafında daha yakın bir ev ve evin solunda bir telefon direği bulunmaktadır. Bunun

yanı sıra evin solundan başlayıp arkadaki dağlara doğru uzanan çitler izlenmektedir. Çalışma açık bir kompozisyon şeklinde ele alınmıştır. Çalışmanın çoğunluğunu gökyüzü oluşturmaktadır. Eserdeki zeminde sadeliğin ve yatay ve diyagonal hareketlerin yanında çitlerin ve direğin dikey hareketi denge konumundadır. Dikdörtgen bir tuval üzerine düşünülen bu çalışmada gökyüzünün ağırlığını ve zenginliğini arttırmak için dikey tuval tercih edilmiştir.

Uygulama üzerinde düşünsel bir mekân oluşturulmuş ve gerçek renklerle birlikte renk armonisi değiştirilmiştir. Aynı zamanda gökyüzünde ve evin üzerinde yumuşak bir şekilde dolaşan sarı renk, resmin sıcak soğuk ilişkisi bakımından önemli olduğunu düşündürmektedir. Kahverengi ve sarı renk gökyüzünde mavi üzerine espas oluşturmuştur. Gökyüzüne doğru çıkan sarı lekeler duman olarak algılanmamalıdır. Sarı ışık, evin üzerine düşen ışığın etkisini arttırmak amacı ile kullanılmıştır. Uygulamanın ana unsuru olarak görülen kerpiç yapı saydam bir mavi hissi vermektedir. Evin penceresinde kullanılan güçlü mavi, evin yüzeyindeki rengin türevi konumundadır. Kerpiç ev çevresindeki toprak örtü soğuk renkler olan mor ve yeşil ile yapılmıştır. Resimdeki gölge noktalar toprak rengi olan kahverenginin varyasyonları ile verilmiştir. Bitkiler ya da otlar olarak tanımlayabileceğimiz örtüde doğanın o zenginliği gözetilerek dikey, yatay ve diyagonal hareketlerle dengeli biçimler oluşturulmuştur.

Kerpiç evin sol tarafındaki dikmeler ve dikmelerin arka tarafında geri planda olan direk, eve bağlı unsurlardır. Ev ve direk düzleminin arka planında göze çarpan dağ görünümleri ise siyah ve gri saydam vuruşlarla resme dâhil olmaktadır. Dağların siyah ve gri oluşu ev ve ev çevresindeki renkli görünüm arasında bir zıtlık oluşturmaktadır.

Resimde gökyüzü imgesinde daha yumuşak ve toz bulutu halinde kullanılan renkler zeminde yerini doku ve çizgisel etkilere bırakmıştır. Resmin solunda kalan dikmeler aynı zamanda ritimsel öğeler olarak kullanılmıştır. Evin sağından arkaya doğru küçülen dikmeler mimarının mekândaki derinliği açısından önemlidir. Kerpiç yapı kutu görünümlü, kare planlı bir dağ yamaç evidir. Yapının tavan kısmındaki direkler yapıdaki derinliği güçlü kılmak adına önemli bir unsurdur.

Resimdeki evin etrafında dolaşan patika yollar daha ilkel bir yaşamın göstergesidir. Sol üst köşeden sağ ortaya doğru gelen sarı lekeler evin üzerine çökmüş ve evin renkleri üzerinde de etkisini göstermiştir.

Resmin geneline normal bir şekilde yayılan ışık, ev ve ev çevresinde güçlü bir ışık olarak dikkat çekmektedir. Evin üzerine, çevresine düşen güçlü ışık zemindeki açıklıklarda fazlasıyla hissedilmektedir. Resmin arka planında genele yayılmış bir koyu renk görülmektedir. Evin zamanla mücadelesi devam etmekte ve güçlü dokusunu korumakta ancak yalnız ve tek olduğu da bir gerçektir.

Uygulama Alman ekspresyonist Emile Nolde'nin "Bauernhof, Gewitterwolken" adlı eseri ile benzerlik göstermektedir (Bkz. Resim 3.21). Alman sanatçının gökyüzündeki denemeleri ile sulu boyayı ve renkleri hâkim bir şekilde kullanmıştır. Eserleri birbirine yaklaştıran bir diğer durum ise sanatçının gökyüzüne yaklaşım şeklidir. Eserlerine genelde renkli bir tavırla doğaya birebir sadık kalmadan sadece rehber olarak kullanmıştır. Resimlerinde tek mimari öğeleri bolca kullanmıştır.

4.2.5. “Kerpiç 45” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi



Resim 4.15: 100x130 cm, “Kerpiç 45”, TÜYB, 2018

Uygulama 100x130 cm dikdörtgen kompozisyon ile oluşturulmuş olup gökyüzü ve zemin sıcak soğuk zıtlığı içinde resmedilmiştir (Bkz. Resim 4.15). Çalışma, biçimsel açıdan irdelendiğinde resmin tam ortasında kerpiç bir yapı gözlemlenmektedir. Evin tam önünde ilkel bir kullanım olarak oluşturulmuş bir tuvalet biçimi görülür. Evin sağında eve bitişik bir biçimde bir islim damı görülmektedir. Çalışma açık bir kompozisyon şeklinde ele alınmıştır. Çalışmanın büyük bir bölümünü gökyüzü oluşturmaktadır. Eserdeki kerpiç yapının bir tepe üzerine konumlanmış olması resmedilirken bu resim yamaçtaki birçok ayrıntıyı görmemizi sağlamıştır. Dikdörtgen bir tuval üzerine düşünülen bu çalışmada gökyüzünün ağırlığını ve zenginliğini arttırmak için dikey tuval tercih edilmiştir.

Bu resmin uygulamalar arasında gerçek doğa renklerine en yakın resim olduğu söylenebilmektedir. Resimde bir gece etkisi oluşturulmuştur. Aynı zamanda gökyüzünde olan soğuk rengin bir türevi olarak tuvaletin brandasının ve evin kapısının turkuaz oluşu sıcak olan ev ve zemini dengelemesi amacıyla kullanılmıştır. Gökyüzünde mavi ağırlıklı olsa da bazı bölgelerde mor rengi hissedilmektedir. Gökyüzünün durgun fırça etkisiyle resmedilmiş olmasına karşın zemin titrek fırça hareketiyle oluşturulmuştur. Uygulamanın ana unsuru olarak görülen kerpiç yapı toprak renkleriyle işlenmiştir. Kerpiç ev ve çevresindeki toprak renklerinin sıcaklığını soğuk renkler olan gökyüzünde mavi, mor zeminde ise yeşil ile dengelenmiştir. Zeminde farklı renk ve karakterde birçok ot resmedilmiştir. Evin sağında ve solunda ufuk çizgisiyle gökyüzünün birleştiği yerde ince ve kılcak otların göğe doğru hareketi zemin gökyüzü bağlantısı açısından düşünülmüştür.

Ev ve düzleminin arka planında göze çarpan dağ görünümleri ise siyah vuruşlarla resme dâhil olmaktadır. Dağların siyah oluşu ev ve çevresindeki renkli görünüm arasında bir zıtlık oluşturmaktadır.

Resimde gökyüzünde daha yumuşak ve toz bulutu halinde kullanılan renk, zeminde yerini dokuya ve çizgisel etkilere bırakmıştır. Çitler resmin sağ alt tarafından resme girip evin solundan ufka doğru gitmektedir. Evin solundan arkaya doğru küçülen çitler mekânın derinliği açısından önemlidir. Bu çitlerin ritmik hareketi mekân açısından düşünülmüştür. Kerpiç yapı enine doğru bir dikdörtgen olarak inşa edilmiş ve sonradan sağ tarafına bir küçük yapı daha eklenmiş biçimdedir. Yapıtı çevreleyen çizgilerin yatay ve dikey oluşunu merdiven farklı bir yöne yaslanarak dengelemiştir. Öndeki tuvaletin iki direği dik ve diğer bir tanesinin çapraz oluşu hem kendi içindeki doğallığı hem de resimdeki doğallığını güçlendirmiştir.

Resmin geneline normal bir şekilde yayılan ışık ev ve çevresine güçlü bir ışık olarak yansıdığı görülmektedir. Evin zamanla mücadelesi devam etmekte ve ev güçlü dokusunu korumaktadır.

4.2.6. “Kerpiç 53” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi



Resim 4.16: 100x130 cm, “Kerpiç 53”, TÜYB, 2018

Çalışmada (Bkz. Resim 4.16) günümüz köylerinde terk edilmiş bir kerpiç ev imge olarak kullanılmıştır. 100x130 cm ölçülerinde olan çalışmanın geneli güçlü ve kontrast renklerle oluşturulmuştur. Kerpiç yapının, etrafındaki nesnelerin duruşları ve resmin genel havası yalnızlığı hissettirmektedir. Çalışma biçimsel açıdan irdelendiğinde resmin ortasında bir dam ve yanına sonradan eklenmiş bir ahşap yapı görülmektedir. Damın sol yanında ise küçük iki ağaç gözlemlenmektedir. Çalışma açık bir kompozisyon şeklinde ele alınmıştır. Çalışmanın çoğunluğunu gökyüzü oluşturmaktadır. Eserdeki peyzaj, dağların ve evin durgun oluşuna zıt olarak gökyüzünde aşağı doğru akan yönsüz fırça

vuruşları yapılmıştır. Ton değerleri değişim gösteren mavi fırça darbeleri gökyüzünde kullanılarak tüm resmin yoğunluğunu merkeze toplamıştır.

Uygulama üzerinde hayali bir mekân ve doğal ortamın gerçek renklerinin dışındaki renkler ile etüt edilmiştir. Aynı zamanda zemin ve evin dokusunda hareketli fırça vuruşları ile çizgisel izler oluşturulmuştur. İnce, kalın çizgisel fırça vuruşları ile doku izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır. Uygulamanın ana unsuru olarak görülen kerpiç yapı bütün yıpranmışlığı ve dokusu ile en iyi şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır. Kırmızı, mavi ve sarı arasında gezinen zemin farklı yönlerdeki tuşlarla birlikte resme hem derinlik hem de boyut kazanmıştır. Zemindeki baskın kırmızı kullanımı izleyiciyi mekânı sorgulamaya itmektedir.

Ev ve evin yanındaki tahtadan yapılmış ek odunluk, evi ve evin çevresini dokusal olarak daha güçlü kılmıştır. Gri renkte resmedilen odunluğun tahtaları resimde zenginliği arttırmıştır. Tahta bölümün ahşap parçalarının birbirine benzemeden farklı formlarda oluşu doğallık amacıyla düşünülmüştür. Evin solundaki çit ve ağaçlar yaşam alanının korunakları görünümündedir. Dikey hareketli çitlerin üzerindeki yatay tahtalar ile dengeli biçimler oluşturulmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda çitler resimde ritimsel bir görünümündedir. Gökyüzündeki mavinin koyuluğu mekâna yansımış ve bu kullanım ile zemindeki sıcak renklerle denge kurulmuştur. Eve vuran güçlü ışıkla birlikte mimari plastik anlamda daha da önemli bir hale gelmiştir. Resmin sol ön tarafında çapraz bir duruş ile kalın bir kazık resmedilmiş, bu resmin derinliği açısından düşünülmüştür. Evin içinden resmin sol tarafına doğru akan yol, güçlü derinlik açısından önemlidir. Koyu zeminlere denk gelen yerlerde yapılan sarı otlar ile kontrastlıklar oluşturulmuştur. Kerpiç yapı uygulamanın genelinde en çok parlayan ve en büyük ışığı alan öge olarak görülmektedir.

Resmin geneline yayılan kısık bir ışık, ev ve evin çevresine güçlü bir ışık olarak yansımıştır. Resmin arka tarafından sızan yer yer koyu bir renk görülmektedir. Gökyüzünün zemininde kullanılan koyu renk üzerine koyu bir mavi sürülmesi soyut tuşlar olarak görünmesini sağlamıştır.

4.2.7. “Kerpiç 55” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi



Resim 4.17: 100x130 cm, “Kerpiç 55”, TÜYB, 2018

Çalışma günümüz köylerinde terk edilmiş halde olan tek bir kerpiç ev görünümüdür. Uygulama (Bkz. Resim 4.17). 100x120 cm ölçülerinde olup resmin odak noktasına uzunca bir kerpiç yapı ve yapının önünde bir köpek damı resmedilmiştir. Çalışma biçimsel açıdan irdelendiğinde resmin sağ tarafına yakın bir şekilde konumlandırılmış kerpiç mimari, sağ alt kısmına yakın bir köpek evi, sol tarafında karanlıkta kaybolmaya yakın bir şekilde dut ağacının resmedildiği görülmektedir. Evin solundaki düzlük ve dut ağacı, etrafının sakinliği ile birlikte resmin yalnızlık havasını hissettirmesi için düşünülmüştür. Çalışma, açık bir kompozisyon şeklinde ele alınmış, çalışmanın çoğunluğunu gökyüzü oluşturmuştur. Eserdeki zemin çizgisi ve evin yatay hareketlerini dengelemek amacıyla, sol altta bulunan yol ve ağacın göğe doğru uzanışı dengeli biçimler oluşturmuştur.

Uygulamanın genel görünümü samimilik ve yalnızlık duygusunu vermek amacıyla güçlü öğelerle birlikte resmedilmiştir. Gökyüzünde hareketli fırça vuruşları ile çeşitli kırmızı dokular ve farklı yönde izler oluşturulmuştur. Bu renkler arasında şiddetli sıcak soğuk zıtlığı görülmektedir. Kerpiç yapıya eklenmiş, kapı önünü kapatan sac, günümüzde teknolojik bir gereç olarak kullanılan bir nesnedir. Bu nesnenin eve eklenti olarak gelmesi geleneksel yaşamda bir süre teknolojiden yararlanıldığına ancak bu geleneksel yaşama devam etmenin kent kültürünün baskınlığı ile birlikte sonuç vermediği ve yapının terk edilmiş olduğunu göstermektedir. Sarı, yeşil, kırmızı ve kahverengi tonları ile değişkenlik gösteren zemindeki çizgisel hareketlerle derinlik oluşturulmuştur. Otlar ve bitkilerin kendi arasında yatay, dikey ve diyagonal hareketleri zemine zenginlik katmıştır.

Renkçi bir kullanım ile ele alınan resimde sıcak soğuk renkler dengeli bir biçimde kullanılmıştır. Renklerin kerpiç yapı ve zemin üzerinde çizgisel kullanılıyor olması üç boyutluluk hissini arttırmıştır.

Kerpiç mimari ve bu mimarinin çevresi yoğun ışık almasına rağmen sol tarafta görülen ağacın üzerinde zayıf bir ışık hissedilmektedir. Dut ağacının üzerine ışığı zayıf alışı terk edilen mekânın terk edilmeden önce önemli bir meyvesi olması, bu meyvenin kurumaya bırakılması açısından ele alınmış ve imgenlenmiştir. Dut ağacının ortasına yakın kısımlarındaki filizler onun terkedilmesine rağmen doğada kalmaya çalıştığını göstermektedir. Resmin gökyüzünde kalın fırça darbeleriyle atılan kırmızı renk rahatsızlık vermek amacı ile düşünülmüştür. Bu rahatsızlık evin yalnızlık durumu ile birlikte daha önemli bir hal almıştır. Evin sağdaki kapısının ve penceresinin mavi oluşu o evin sağ tarafının daha özel bir yer olduğunu göstermektedir.

Kerpiç yapının kapılarının kırılmamış bir şekilde ve kapalı olması terk edilmesinin üzerinden fazla zaman geçmemiş olduğunu bir göstergesidir. İnsanın malını koruma içgüdüsünden terk ettiği yeri bile sağlama almak istediği görülmüştür. İnsan kullanmayacağı şeyi ne olursa olsun önce saklar sonrasında unutur ve uzun bir zaman sonra bunun yokluğunu hissettiği anda ise üzülür. Ancak terk edilen yapılara baktığımızda artık yıkılmıştır, kırılmıştır, çürümüştür.

4.2.8. “Kerpiç 8” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi



Resim 4.18: 100x130 cm, “Kerpiç 8”, TÜYB, 2018

Uygulamada yer alan kerpiç yapının korunması amacıyla çatı yapılmış fakat yapı buna rağmen sahipleri tarafından terk edilmiştir (Bkz. Resim 4.18). 100x130 cm ölçülerinde kompoze edilen uygulamanın geneli gerçek renklerinden uzak yapılmıştır. Çalışmaya biçimsel açıdan bakıldığında resmin sağ tarafında yakın bir şekilde bir ev, sol tarafına yakın bir şekilde islim ve islimle evin arasında kalan kısımda dört tane ağaç resmedilmiştir. Açık kompozisyon olarak düşünülen çalışmada, tuval dikey olarak kullanılmıştır. Çalışmanın alanının çoğunluğunu gökyüzü oluşturmaktadır.

Çalışmada cepheden bir kerpiç yapı resmedilmiş ve evin yanına eve ait taşınamaz nesneler yerleştirilmiştir. Fırça vuruşları ile gökyüzünde espas oluşturulmuş ve bu işlem açık ton bir yeşil ile uygulanmıştır. Evin yüzeyinin mavi oluşu resmin genel

soğukluğunu güçlendirmiştir. Resimde en sıcak renk olarak çatıdaki kırmızı kullanılmış ve bu kırmızı şiddetli bir renk olarak izlenmektedir. Uygulamanın ana unsuru olarak görülen kerpiç yapı, mavi renk üzerine çamur renklerle kirletilmiş ve yüzeye yansıtılmaya çalışılmıştır. Resimde üç baskın renk izlenmekte olup renklerin yeşil, mavi ve kırmızı olduğu görülmektedir. Zemin olabildiğince sakin ve bitki imgeleri açısından zayıf resmedilmiştir. Bitki imgelerinin zayıflığına rağmen dört tane cılız ağaç resmi destekleyici olarak resimde etüt edilmiştir.

Resmin solundaki islimin üzerinde yer alan çatılar resme hareketlilik katmaktadır. Evin çevresi haricindeki arka planda yer alan büyük koyu yüzey evi çevrelemiş konumdadır. Pencerele ilk bakışta birbirlerine benziyor olduğu algısı olsa da pencerelerden bir tanesinin korkuluk demirinin çalınmış olduğu görülmektedir. Köy yaşamındaki harap olan evlerin yağmalanmış olduğu süreç içerisinde gözlemlenmiştir. Evin çatısı olduğu için yıkılmama süresi uzamış olmasına rağmen evin duvar ve içyapısı yıkılmaya yüz tutmuştur.

Uygulama Alman romantik sanatçı Caspar David Friedrich'in "Meşe Ormanındaki Yıkık Kilise" adlı çalışması ile benzerlik göstermektedir (Bkz. Resim 3.14). Eserler arasındaki benzerlikte kuru ağaçlar görülmekle birlikte romantik bir düşünceyle yalnızlık hissi güçlendirilmeye çalışılmıştır. Sanatçının kompozisyonlarında kullandığı antik öğeler ile uygulamadaki geleneksel kerpiç yapının kullanım mantığı benzerlik göstermektedir. Sanatçı manzara resimlerinde yalnızlığı güçlendirmek için soğuk renkleri, cılız ağaçlar ve yıkıntılar kullanmıştır. Renk açısından bakıldığında ise renkçi bir tavırdan ziyade iki resimde de puslu bir hava gözlemlenmektedir.

4.2.9. “Kerpiç 67” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi



Resim 4.19: 100x120 cm, “ Kerpiç 67”, TÜYB, 2018

Uygulama terk edilmiş kerpiç bir mimarının yıkıldıktan sonraki görünümü olup (Bkz. Resim 4.19) 100x120 cm ölçülerinde kompoze edilmiştir. Resme yatay olarak yayılan kerpiç yapının yıkıntıları resmin en ön kısımlarına kadar gelmiştir. Açık kompozisyon olarak ele alınan yıkıntı, resmin odak noktası olarak görülmektedir. Eserin genelinde izlenen ışık-gölge oyunları resme üç boyutluluk hissi katarak önemli bir durum haline getirmiştir. Biçimsel açıdan incelendiğinde resmin dört kısımdan oluştuğunu görmekteyiz. Bunlardan birincisi zemin, ikincisi yıkıntılar, üçüncüsü ağaçlık kısım ve dördüncü olarak da gökyüzü olan kısımdır. Yıkıntılardan kalan taşların farklı konumlarda dağınık oluşu ve evden kalan ahşap iskeletlerin yönsüz oluşu resmi hareketli kılmıştır.

Resmin renkleri incelendiğinde sıcak renklerin kahverengi ve kırmızı soğuk renklerin ise mavi ve yeşilin tonları olarak kullanılmıştır. Çalışmanın zemininde birçok alanda espas etkisi oluşturan kırmızı rengi görülmektedir. Kırmızı renginin kullanılmasındaki gaye durumun vahim oluşunu daha güçlü bir şekilde ifade etmektir.

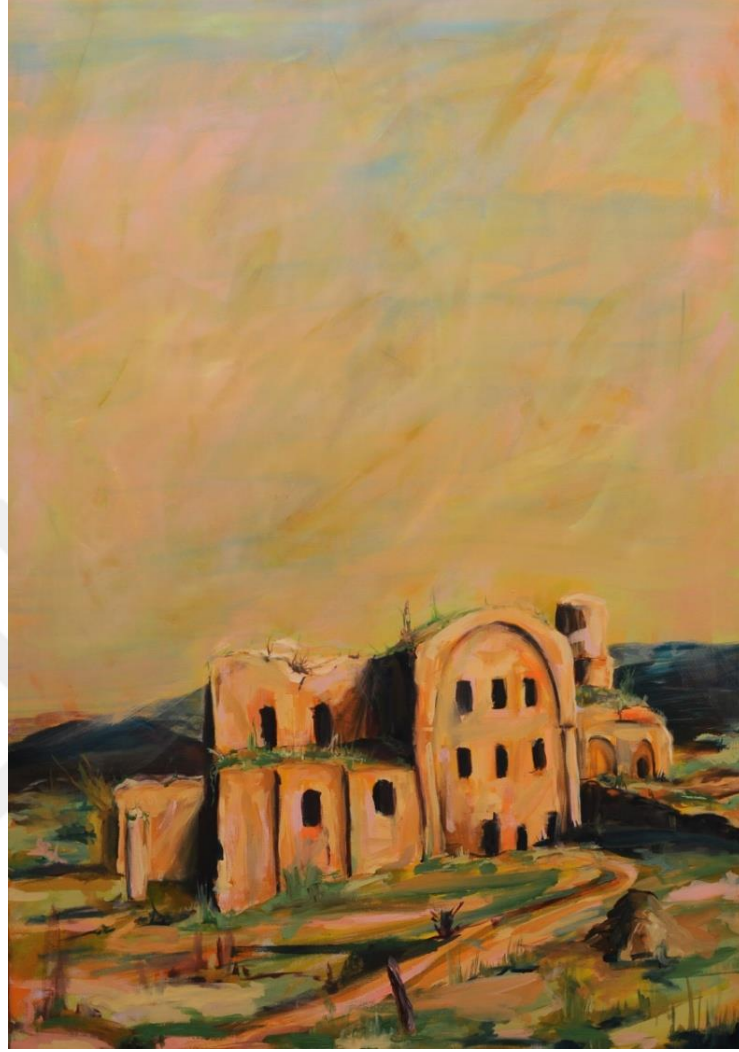
Kırmızı renginin alarm rengi olduğu bilindiğinden, geleneksel yapıların harap görüntüsü ile bağdaştırılarak birçok zeminde veya sonradan eklenerek kullanılmıştır.

Yıkıntıların arka planında görülen cılız ama sık ağaçlar ile yıkıntının ön plana çıkması sağlanmıştır. Ağaçların kendi içinde renk açısından tonal farklılıklar göstermesi ile resme hareketlilik katılmış ve resmi tekdüzelikten kurtarmıştır. Ağaçların yeşil kısımlarının haricinde burçlarındaki kurumuş dallar resmin yalnızlık ifadesini güçlendirmiştir. Zeminde kullanılan taşların geriye doğru dağılması ve resmin sağ tarafında bulunan duvarın yıkılmamış olması derinliği güçlendirmiştir. Resimde ışık anlayışı açısından bakıldığında genele yayılan bir ışık kullanıldığı görülmektedir. Zeminde çimene benzer otların oluşu resimde hem derinlik etkisi hem de renk dengesi açısından kullanılmıştır. Renk dengesi adına kullanılan bir diğer unsur ise taşların üzerine düşen ışıkların mor mavi arası açık bir renkle verilmesidir.

Gökyüzünde uygulanan mavi rengi üzerine kırmızı renk çizgi ve tuşlar resmin olağan bir peyzaj veya yıkıntı reminden kurtulmasını sağlamıştır. Kırmızı renk tuşların küçüklü büyüklü ve yönsüz oluşu yapının doğallığını arttırmıştır. İzleyici resme baktığında kırmızı renk ile rahatsız edilmek istenmiştir. Eserin zemininde görülen taşların oran olarak birbirinden farklı oluşu doğallık açısından önemlidir. Zeminde ve gökyüzünde görülen kırmızı renk ritmik fırça vuruşları resmin bütünlüğü açısından düşünülmüştür.

Kerpiç yapıların doğaya uyumlu oluşu onların doğa olaylarına karşı zayıflığını beraberinde getirmektedir. Yapıların periyodik bir şekilde bakımının yapılması ve korunması gerekmekte olup aksi bir durumda ise eserde görülen yıkılmış yapı manzaraları artmaktadır. Eserin oluşumunda önemli olan etkenlerden bir tanesi de daha önce birilerinin yaşadığını gördüğün evin, yıkılması ve bu duruma şahitlik edilmesidir.

4.2.10. “Kerpiç 39” İsimli Çalışmanın Resimsel Çözümlemesi



Resim 4.20: 70x100 cm, “Yapı 39”, TÜYB, 2018

Çalışma terk edilmiş eski bir cami yapısının resimsel yüzeye taşınması ile oluşmuştur (Resim 4.20). 70x100 cm dikdörtgen kompozisyon olarak düşünülmüş uygulamanın geneli renkçi bir tavır ile oluşturulmuştur. Resmin genelinde kullanılan ve yüzeye yayılan renkler izlenmektedir. Çalışma biçimsel açıdan irdelendiğinde resmin merkezinde cami formu yer almaktadır. Yapının kimi bölgeleri yıkılmış (minare vb.) kimi bölgeleri ise aşınmıştır. Çalışma açık bir kompozisyon şeklinde ele alınmış olup çalışma alanının büyük bir kısmını gökyüzü oluşturmaktadır. Eserdeki peyzaj, dağların ve evin yatay hareketlerine karşın cami ve kolanlarının dikey hareketleri resimde denge konumundadır. Yapı, sol taraftan sağ tarafa doğru bir perspektifle resmedilmiştir.

Derinlik açısından kullanılan perspektifin yanında zeminde yapılan kazık ve taşla bu durum desteklenmiştir. Doğallığı arttırmak adına taş ve kazığın etrafına çeşitli otlar yerleştirilmiştir.

Uygulama üzerinde genellikle doğadaki renkler kullanılmış ve bazı bölümlerde resmin armonisi değiştirilmiştir. Gökyüzünde yeşil, turuncu, sarı ve mavi renginin saydam espasları kullanılmıştır. Bu sayede gökyüzünde hareketli fırça vuruşları ile saydam renkler üst üste vurularak rengin belirsizliği arttırılmıştır. Bu saydam renkler ile yapılan gökyüzünün yumuşak geçişleri cami mimarisinin ana unsur oluşunu güçlendirmiştir. Uygulamanın ana unsuru olarak görülen caminin yüzeyinde kullanılan çizgi ve dokularla duvar yansıtılmaya çalışılmıştır. Cami ve onun çevresindeki doğal bölge genellikle soğuk renklerle etüt edilmiştir. Ancak resmin geneline yayılan turuncu rengi ile sıcak-soğuk ilişkisi dengelenmiştir. Bitkiler ya da otlar olarak tanımlayabileceğimiz örtüde doğanın o zenginliği gözetilerek dikey, yatay ve diyagonal hareketlerle dengeli biçimler oluşturulmuştur.

Cami formunun arka planında göze çarpan dağ görünüşleri ise mavi ve gri renklerle saydam vuruşlar yapıp resme dâhil edilmiştir. Dağların siyah ve gri renkte oluşu ile cami ve çevresindeki renkli görünüm ile aralarında zıtlık oluşturmaktadır. Zıtlık izleyicinin mekânın gerçekliğini sorgulamasına sebebiyet vermektedir.

Resimde zemin ve cami yapısındaki sert ve keskin fırça darbelerine karşın gökyüzündeki çok daha yumuşak ve saydam fırça vuruşlarındaki zıtlık dikkat çekmektedir. Caminin pencerelerinin tekrar eden durumu ritim oluşturmaktadır. Yapının duvarları ve pencerelerinin dikine hareketlerinin etkisi ile birlikte cami yüzeyindeki yarım daire şeklindeki çıkıntı mimarinin uzun durmasını engellemiş ve mimaride denge sağlamıştır.

Resmin geneline normal bir şekilde yayılan ışık, cami ve çevresine güçlü bir şekilde yansımaktadır. Işık bu açıdan kontrastlıkların oluşmasını sağlamıştır. Zemin ve gökyüzünde, kendi içlerinde ve resmin genelinde sıcak soğuk renkler dengeli olarak kullanılmıştır. Caminin zamanla mücadelesi devam etmekte ve cami güçlü dokusunu korumaktadır. Yapıda doğal ortama zarar vermeyen doğadan malzemeler kullanılmıştır.

Caminin pencerelerinin koyu ele alınışı karanlığın soğukluğunu hissettirmek amacıyla.

Uygulamalar düşünsel açıdan ele alınacak olursa; dokuz ev ve bir cami formunun imge olarak kullanıldığı görülür. Nesnelerin imge olarak kullanılma süreçleri eskizlerle başlamış ve sonrasında asıl uygulamalara dönüşmüştür. Yapıların terk edilmişliği göz önüne alınmak istenmiş ve ana unsur olarak kerpiç mimari seçilmiştir. Resimlerde evin bulunduğu mekânın renkli ve zengin biçimde resmedilmesinin amacı geleneksel yapılar etrafında gelişen kültürümüzün ve zenginliklerimizin önemini anlatmaktır. Evin çevresindeki nesneler (direk, kütük, merdiven, tekerlek, kaya) doğa ile uyum içine girmiş ve özümsemiştir. Gökyüzündeki sert fırça vuruşları izleyiciye resmi farklı bir açıdan yorumlamaya yöneltme amacıyla. Bu sert ve yönsüz fırça vuruşları ile oluşturulan gergin hava, evi etkilemeyip izleyici üstünde etki oluşturmak hedeflenmiştir. Ufukta uzanan dağların karanlığı ve kirli görüntüsü kerpiç mimarinin bir o kadar temiz ve zenginliği şehirleşmenin getirilerini, şehrin kirli havasını ve ruhsuzluğunu yansıtmaktadır. Evin etrafındaki az bozulmuşluk durumu hem otlar açısından hem de nesnelerin doğa tarafından kaplanması açısından terk edildiğini yansıtmaktadır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ

5.1. Literatür Araştırmasına Yönelik Sonuçlar

İnsanlar var olduğundan bu yana olumsuz koşullardan korunmak için barınaklara ihtiyaç duymuştur. Bu bağlamda farklı dönemlerde insanlar farklı biçimlerdeki barınaklar yapmıştır. Barınaklardan bazıları mağaralar, ağaç kovukları ve kendi ürettikleri derme çatma yapılarıdır. Bu barınaklar günümüzdeki “ev” unsurunun temelini oluşturmaktadır. Anadolu’da Çatalhöyük’teki yerleşim yerleri ve biçimlerinin fiziki durumu incelendiğinde yapıların daha çok hayvanlardan korunmak için oluşturuldukları görülmektedir. Mekânlarını oluşturma süreci insanda, güvenlik temelli oluşmuş ve bu mekânlar insanların yaşamında maddi–manevi katkı sağlamıştır. Ev insan yaşamının en önemli anlarını ve en kuvvetli bağlarını oluşturdukları mekânlardır.

Ev kavramı farklı bir ifade ile değerlendirecek olursa insan için bir çatı altında toplanmış bireylerin genel adıdır. Günümüzde evler fiziksel koranak olarak yapılmış gibi gözükse de aslında aile ilişkilerini manevi olarak dışarıdan koruyan bir simge haline gelmiştir. Bu bağlamda geçmişte olduğu gibi günümüzde de toplumlar kendi bölge ve çevrelerinin şartlarına en uygun işlevsel yapıları oluşturmuştur. Geleneksel mimariler toplumun yaşayış şekilleri, alışkanlıkları, aile yapıları ve imkânları doğrultusunda son halini almıştır. Bu yapıların olumlu özellikleri devam ettirilerek olumsuz yönleri geliştirilerek geçmişten geleceğe aktarılarak gelenekselleşmiştir. Eve yüklenen fiziki anlamlar ve yapımında kullanılan deneyimler o evi değerli kılan özellikleri meydana getirmiştir. Geleneksel yapılar günümüzde kültür mirası olarak tanımlanabilmektedir. Yapılar, insan, doğa ve çevre ilişkisi sonucu ortaya çıkmış özel yapılar olduğu için kültür açısından da değerlidir.

İnsanların temel ihtiyacı olan barınağın, kültür varlığı olarak korunması ve değerlendirilmesi 18. yy. da ortaya çıkmıştır. İkinci dünya savaşında tarihi mekânların tahrip olmasının ardından, tarihi olanın korunması düşüncesinin ortaya çıkması önemlidir. Savaş döneminde harap olan tarihi yapılar, insanları uyandırmış ve korunmasına yönelik fikirler üretmesine sebebiyet vermiştir. Anadolu’da yaşamış olan

bu medeniyetlerin çeşitliliği Anadolu'daki mimari yapı zenginliğinin en büyük kaynağıdır. Anadolu'da göçler yüzyıllar boyunca gerçekleşmiş ve önemli bağlantı yolları oluşturulmuştur. Bu coğrafyadan göç eden bazı uygarlıklar yerleşik düzene geçmiş ve Anadolu'da oluşacak "Türk evi" denilen yapının oluşumunda etken olmuştur. Kerpiç malzeme Anadolu'nun yaygın malzemesi olarak, yıllarca ihtiyaçlara cevap veren bir malzeme olmuştur. Bunun sebebi ise doğaya uyumlu bir yapısının olmasıdır. Türk mimarisinde uzunca bir dönem kerpiç malzemedan yararlanılmış ancak güncel olarak kırsal alanlar haricinde kullanılmayan bir yapı malzemesine dönüşmüştür. Kırsalda kullanılmaya devam eden kerpiç malzeme merkezi konumlarda yerini betona bırakmıştır. Betonlaşan kentlere olan göçün hızlanması ve makineleşmenin insan gücünü etkisiz bir konuma itmesi, bu sürecin gelişimini hızlandırmıştır. Kent toplumuna geçen bireyler kültürel birçok şeyden uzak kalarak bu yaşayış şeklini unutmuştur. Köyden uzaklaşan ve üretim konusunda zayıflayan toplum köylerindeki geleneksel yapıları da bakımsız bir şekilde bırakmıştır. Türkiye coğrafyasında gelişen kent kültürü ve yaşamsal kaynakların kent üzerine kurulu olması, bu yapıların fiziksel olarak terk edilmesine sebebiyet vermiştir. Türkiye'de 1950'ler itibari ile başlayan göçlerin geleneksel yapılar üzerinde etkisi büyük olmuştur. Günümüzde bireyler köylerden uzaklaşmakta ve tarımsal üretim konusunda zayıflamaktadır. Uzaklaşan bu geleneksel yapılar unutulmuş tekrarı çok az sayıda inşa edilmiş ve birçoğu da yıkılmıştır. İstihdam alanlarının kısıtlanması ile birlikte köyden kopuş süreci hızlanmıştır.

Göç sürecinin yansımaları insanları ekonomik ve kültürel açıdan etkilediği gibi sanatçılar üzerinde de konu olarak etkiler oluşturmuştur. Sanatçılar resimlerinde göçler, tarım işçileri ve gecekondu olgusunu hem sosyo-kültürel hem de geleneksel mimarinin normal yapısal görevini kaybederek, bozulma gösterdiği yeni görümleriyle kentlere hâkim olan etkisini, resimlerinde yansıtmıştır. Birey ve sanatçıların çevre ve iç dünyalarında yaşadıkları durumlar aynı zamanda imgelerin kaynaklarıdır. İmgeden imgelemeye giden yolun anlaşılabilmesi için, bireyin ve çevresinde etkileşim içinde olduğu her şeyin gözetilmesi gerekmektedir. Sanatçılar imgeleme yolu ile bu yapıları sanat eserine dönüştürmüştür. Eserin karşısındaki izleyici ise imgeleme gücü ile eseri kendi kavramında düşünmüştür.

Mimari ve peyzajın sanatsal gelişimine batı sanatı açısından bakacak olursak Gotikten Rönesans'a geçişte Giotto'nun geçmişte duyumsayarak ele aldığı perspektif, Masaccio ile birlikte kurallı bir biçim almıştır. Barok'un o ileri uçlara varan figür ressamlığından bağımsız bir şekilde gerçekleşen manzara ressamlığı görülmektedir. Barok resminin güçlü figür kompozisyon ve ifadesinin gelişimi manzara ile kıyaslanacak olursa manzara resimlerindeki zayıflık hissedilmektedir. Rokoko döneminde Leonardo'nun ilk defa kullandığı Sfumato tekniğinin izleri resimlerin arka planlarındaki manzaralarında da kendini göstermekte ve uçsuz bucaksız doğa algısı yaratmaktadır. Hollandalı ressamlar doğa ile mücadelelerini Van Gogh ile zirveye taşımıştır. Manzara resmi açısından Hollanda önemli bir coğrafya olmuştur. Özellikle de manzara resimleri ve yetiştireceği sanatçılarla her dönemde önemini korumuştur. Constable gözlem ile yapılmış gerçekçi manzara resimlerinin ilk örneklerini Batı resmi adına sunmuştur. Vincent Van Gogh eserlerinde tavrı olarak, doğa karşısında kendisi ile bütünleşmiş eserler vermiş ve hayatının son 2 yılı çok çalkantılı geçmiştir. Eserinde doğadaki birçok şeyi konu edinmiş ve kendi tavrını hissettirmiştir.

1900 yıllarının başından itibaren Modern sanatın doğuşuyla sanatın artık son bulduğu düşünülmüştür. Bu gelişim ile birlikte eski her şeyin yerini yeni şeyler almaya başlamıştır. Eski arabanın yerini yeni araba, eski evlerin yerini yeni evler, eski eşyaların yerini modern dekorasyonlar almıştır. 20. yüzyıl'da çıkan akımlar arasında kübizm akımı batı resmi açısından bir dönüm noktası olmuştur. Sanatın geçmişten beri süregelen natüralist tavrı son bulmuş ve soyut sanat dönemi başlamıştır. Çağdaş sanat, günümüze dek önüne geçilemeyecek kadar çeşitlenmiş ve sanatçılar arayış içine girmiştir. Bununla birlikte birçok akım, eser, teknik ortaya çıkmıştır. Sanatın yayılımı sadece tuval üzerinde değil, birçok alanda da kendini geliştirmiştir. 1960'lı yıllardan sonra sanat ortamı yapıtlar üzerinde malzeme ve biçim olarak önemli bir dönem yaşamıştır. Sanatçının eser üretiminde nesneye olan ihtiyacı tartışılmaya başlanmıştır. Eser üretmeye örnek olarak doğal mekanlarda yapılan enstalasyon projeleri sanatın önemli bir türü olan "manzara" tanımlamasının uygulanabilirlik alanını büyük oranda geliştirmiştir. Manzara türünde tuval üzerinde olan eserler ve asırlar boyu görülen geleneksel teknikler yerini doğaya direkt olarak müdahale ile yapılan arazi sanatına bırakmıştır. Günümüz sanatında herkes kendi inandığı işin kural ve kaideleri için çalışmaktadır. Çağımıza yakın olan bu sanat anlayışları teknolojik gelişmeler, toplumsal

olaylar, kültürel veriler, milletler, fikirler ve bunalımlar eşliğinde çeşitlenmiştir. Makineleşme ve teknolojinin ilerleyişi durdurulamayacağı gibi insanların ve toplumların yaratıcılık düzeylerinin de sınırlı hale gelmesi söz konusu olmayacaktır.

Bu sanatsal gelişime Türk sanatı açısından bakacak olursak; minyatürlerde Avrupa resminin temel öğelerden olan ışık, gölge ve perspektif arayışına ilk zamanlarda girilmemiş ancak sonradan kısmen girilmiş ve tuval resmine geçiş sürecine doğru bu arayışlar hız kazanmıştır. Kitap yazmalarındaki bitkisel formların kullanımı çok uzun bir sürecin sonunda manzara resimlerine kaynaklık etmiştir. Türk toplumunda minyatürün gelişiminde, İslam coğrafyasının katkısı büyüktür. Minyatür sanatının 1451-1521 yılları arasındaki süreci oluşum evresidir. Ancak Osmanlı kültürel açıdan daha önceleri İznik ve Bursa gibi yerlerde Sultan Orhan (1326-1359) döneminde ilk gelişimine başlamıştır. II. Selim'in (1566-1574) sanatçılarla ilişkisi iyi olmuş ve babasından aldığı sanat anlayışını devam etmiştir. Sanatçıya desteğini esirgemeyen II. Selim bu desteğinin sonuçlarını almıştır. Minyatür sanatı 1570'li yıllarda altın çağını yaşamıştır.

Manzara temalı resim geleneğinin çağdaş kitap ressamaları açısından önemli bir boyutu vardır. 18. yüzyılın ilk yıllarında yaygınlaşmaya başlayan ve 19. yüzyıl boyunca gelişimini devam ettiren “duvar manzara resimlerinin” 16. yüzyıl hatta 15. yüzyıla kadar giden eski örneklerden esinlendiği görülmektedir (Özkan, 2007).

Türk resmi açısından 1730 tarihi ile birlikte, Avrupa resmi ve Türk resmi arasında ilişkiler devam etmiştir. 1730 tarihinin öncesindeki III. Ahmet saltanatı kötü bir şekilde sonuçlanmasına rağmen dönemin sultanı önemli işlere öncülük etmiştir. Türk resmi iyiden iyiye Avrupa resminden beslenmeye başlamış ve bu yol bilinçli bir şekilde izlemiştir. Buhari kitap kapaklarında yaptığı manzara kompozisyonları ile döneminin manzara resminin gelişimini hızlandırmıştır. Buhari'nin bu eserleri figürsüz manzara resmi adına en erken örneklerdir. Avrupa sanatının Osmanlı sanatına etkisi saray ve çevresindeki mimari yapılarda da görülmektedir. Minyatür resmi sona ererken yerini bir başka resim tekniği olan duvar resmine bırakmıştır. Duvar üzerine yapılan bu resimler incelendiğinde manzara resimlerinin figürsüz olduğu görülmektedir. Manzara artık resimde bir fon değil başlı başına resmin amacı yolunda ilerlemeye başlamıştır. Türk resminin tuval üzerindeki ilk uygulamaları düşünüldüğünde toplumun yapısı ile

bakış açısının kabul ettiği şekilde figürsüz manzara ve mimari yapılar resimlerde öncelikli hale gelmiştir. İlk olarak Askeri okullarda başlayan resim dersleri ile eğitilmiş sanatçılar ortaya çıkmıştır. Doğa görünümünün direkt olarak resmedilmeden önce ders amacı ile yapılan kopya resimler usta-çırak ilişkisi oluşturmuştur.

Ülkenin yeni manzara anlayışının gelişimindeki yabancı gezgin ressamın bakış açıları ve kompozisyonları önemli bir kaynaktır. Türk resminin ilk yıllarında tuval üzerindeki uygulamalarını Primitifler diye adlandırılan bir grup ressam fotoğraftan yararlanarak resimler yapmıştır. Primitiflerin bu dönemde yaptığı ilk resimlerinde çekingen, saygılı ve doğaya saf yürek bakışları resimlerde görülmektedir.

Batıya eğitim almak amacıyla giden sanatçılar I. Dünya Savaşının patlak vermesi ile birlikte yurda dönüş yapmıştır. 1914 Kuşağı Türk resminin önemli bir oluşumu olmuş ve Türk resmindeki birçok soruna çözüm getirmiştir. Cumhuriyetin ülkemizde ilanından sonraki tarih olan 1929'da sanat ortamında oluşan ilk sanat topluluğu Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği olarak bilinmektedir. Doğa ilk defa Müstakil Ressamlar tarafından sorgulanmaya başlanmıştır. 1933 yılı ile birlikte Türk sanatının yeni bir yola girmesi ihtiyacı hissedilmiştir. Türkiye tarihinin dördüncü gurubu kurulmuş ve "D gurubu" adını almıştır. D gurubu ressamı, Batı'yı daha yakından takip etmek istemiş ve bireyin kendi özelliklerini yansıtan eserler ortaya koymak istemişlerdir. Yapılan yurt gezileri ile birlikte sanatçılar, toplumu yaşadıkları yerlerdeki doğal durumları ile resmetmiştir. 1939 yılının ekim ayında yönetim amacına bir şekilde ulaşmaya başlanmış ve Ankara'da ilk kez Devlet Resim Heykel Sergisi açılmıştır. Yönetim sanatçının toplumsal değerini arttırmak ve halkla sanatçı arasındaki bağları güçlendirmeyi amaçlamıştır. Türk resmindeki geleneksel yapılar ve doğa manzaraları birçok sanatçı tarafından konu olarak ele alınmıştır. 1941'de kurulan Yeniler gurubu Avrupa'da eğitime gitmeyen ilk ressam grubu olarak tarihimizde toplumsal gerçeklik hareketini başlatmıştır. Sanatçılar 1950'lerde geleneksel biçimlerden, minyatürden, kilimlerden ilham almaya çalışsalar da kısır bir döngü içine girmişlerdir.

1960 sonrası, Türkiye'de gruplaşma yönündeki hareketler giderek azalmıştır. Olan gruplaşmalar ise Türk resim sanatını derinden etkilememiştir. Çağdaşlık ve yenilik kavramları, 1960 sonrası kuşakları için bir kimlik arayışına yol açabildiği ölçüde

benimsenmiştir. Sanatçılar dönemler geçse de kültürel öğelerinden parçalar resmetmeye devam etmiştir. Bu bağlamda yapılan eserlerde özgünleşme konusundaki gelişim eserler üzerindeki değeri belirlemiştir. Türk sanatçısı bireysel çabaları ile uluslararası düzeyde başarılar elde etmiş, yapılan yenilikler ve çalışmalar uygar bir toplum olma yolunda gelişimini hissettirmiştir. Sanatçının ve toplumun sanatının gelişimi ulusal olarak gelişimle aynı paralelde olacağı sonucuna varılmıştır.

5.2. Araştırmacı Tarafından Yapılan Resim Çalışmalarına Yönelik Sonuçlar

İnsanın var olduğu ve kendini en rahat hissettiği bu doğal ortamları (köy evi, kırsal yaşam) arzulaması, bazı sanatçılara ilham olduğu gibi araştırmacının da resimsel çalışmalarını bu temada aktarmasına neden olmuştur. Bu süreçte kerpiç yapıların plastik zenginliği ve yalnız oluşları imge anlamında önemli parçalar olduğu düşünülmüştür. Kerpiç yapıların malzemesi gereği doğaya uyum sağlayan yapısı ve yüzeyindeki hareketli dokusu ile plastik anlamda önemli olduğu geçmişteki birçok sanatçıya tema olmasından anlaşılmaktadır. Ele alınan bu yapıların kullanım amaçlarına bakıldığında ev, okul, islim damı, motor damı ve ahır olduğu tespit edilmiştir. Evlerin doğayla olan uyumu ve sosyal hayattaki önemi resimlerde evin merkeze alınmasını sağlamıştır. Araştırmacı tarafından yapılan eskizler ve çalışmalarda; evin çevresindeki, unutulmuş ya da kent yaşamında kullanılmaya müsait olmayan eşyalar mekân ile birlikte çalışmaların öğeleri olarak kullanılmıştır. Mekânda kullanılan bu eşyaların resme zenginlik kazandırmıştır.

Araştırmacı tarafından on üç (13) eskiz on (10) uygulama çalışması yapılmış ve bu bağlamda teorik araştırmalar yapılmıştır. Uygulama çalışmalarının gelecek toplumlara geçiş sürecindeki modern anlatım biçimlerine katkısı olacağı düşünülmüştür. Sosyolojik açıdan toplumların değerlerine sahip çıkan geleneksel yapı ve malzemelerini eserlerine yansıtan birçok sanatçı olmuş ve olmaya devam edecektir. Uygulamaların yapılışında yaşanmış ve organik olarak mekâna ait olması önemli bir yere sahiptir. Çünkü insan avucuna ayağına sürmediği toprağı fotoğraftan görerek hissetmesi zor bir durumdur.

Uygulamalarda gökyüzü ve mimari yapının birbirine oranı yalnızlığı güçlendirmiştir (Bkz. Resim 4.11), (Bkz. Resim 4.14), (Bkz. Resim 4.16). Bazı

uygulamalarda yapılan kompozisyonun geneline göre yapının minimal ele alınması resme ilk bakıldığında uzaklaşıyor etkisi vermek içindir. Direkler resimlerde dik şekilde konumlandırılmış ve direklerin üzerine yapılan tahta ve yatay hareketli nesnelerle dikine hareketini yavaşlatmıştır. Bütünlük açısından birbirine yakınlık gösteren nesneler ve yapılar seçilmiş, bununla anlamsal bütünlük sağlanmıştır. Çalışmaların genelinde kullanılan çizgisel fırça vuruşları ile resme devinim kazandırmıştır. Gökyüzü ve direkteki yönsüz fırça vuruşları izleyiciyi sorgulamaya yönlendirmiş ve imgelerine oturtmaya çalışmıştır. Ev ve direk düzleminin arka planındaki dağ görünümünde siyah renk saydam bir şekilde kullanılmış, dağların siyah oluşu ev ve çevresindeki renkli görünümle düşünüldüğünde bir zıtlık oluşmuştur. Bu zıtlık, resme belli bir hüznün havası kazandırmıştır.

Uygulamalardan bazıları sanat tarihindeki sanatçıların eserleri ile yakınlık gösterdiği fark edilmiştir. Bunlar; Constable'ın “Yağmur Bulutu İle Deniz Manzarası” (Bkz. Resim 3.15), Alman ekspresyonist Emile Nolde'nin “Bauernhof, Gewitterwolken” (Bkz. Resim 3.21), Alman romantik sanatçı Caspar David Friedrich'in “Meşe Ormanındaki Yıkık Kilise” (Bkz. Resim 3.14) adlı çalışmaları ile benzerlik göstermektedir. Eserleri birbirine yaklaştıran durum ise sanatçıların gökyüzüne yaklaşım şekilleri, renk açısından bakıldığında renkçi bir tavır ya da puslu bir hava kullanmaları, kuru ağaçlar kullanılıp romantik düşünceyi ve yalnızlık hissi güçlendirmeye çalışmaları ve sanatçıların kompozisyonlarında antik öğeler kullanmaları araştırmacının uygulamaları ile benzerlik göstermektedir.

Resimlerdeki evlerin etrafında dolaşan patika yollar daha ilkel bir yaşamın göstergesidir. Hareketli fırça vuruşları ile çeşitli dokular ve farklı lekeler kullanılarak resimlere devinim kazandırılmıştır. Çizgi resimlerin genelinde kullanılmış olup gökyüzündeki çizgiler resmin derinliğini arttırmıştır. Yapılan kerpiç evlerin yapısının doğalında da olduğu gibi çok köşeli olmayışı onun resme dâhil olmasını organik kılmıştır. Telefon direği formunun etrafında ve üzerinde gezinen çizgi, leke ve renkler telefon direğinin plastik zenginliği açısından önemli olmuştur. Evlerin bazılarında sağdan sola bazen soldan sağa doğru küçülen perspektif kullanımı kerpiç mimarilerin derinliğini güçlendirmiştir (Bkz. Resim 4.11), (Bkz. Resim 4.13), (Bkz. Resim 4.14), (Bkz. Resim 4.20).

Uygulamalardaki evlerin zamanla mücadelesi devam etmekte ve evler güçlü dokularını korumaktadır. Evlerin doğal ortama zararsızlığı doğadan malzeme kullanılmasından ve doğal yollarla üretilmiş olmasından kaynaklıdır. Evin pencerelerinin karanlık olması, karanlık bir gelecek ile bağdaştırılmıştır.

Çalışmaların genelinde dikdörtgen bir tuval tercihi gökyüzünün ağırlığını ve zenginliğini arttırmak içindir. Uygulamaların genelinde gerçek renklerin dışına çıkılmış ancak bir tanesindeki yaklaşım biçimi doğada olan haline en yakın olarak seçilmiştir (Bkz. Resim 4.15). Zeminde farklı renk ve karakterde birçok ot resmedilmiş bu durum doğadaki renklerin değiştirilmesinin yanında daha gerçekçi desenleri ile doğallık kazandırmıştır. Evin sağında ve solunda ufuk çizgisiyle gökyüzünün birleştiği yerde ince ve kılcal otların göğe doğru hareketi zemin gökyüzü bağlantısı açısından sonuç vermiş ve bağlantıyı kurmuştur.

Resimlerde gökyüzünde kullanılan ton değerleri değişim göstermiş ancak fırça darbeleri tüm resmin yoğunluğunu merkeze yani kerpiç yapılara yoğunlaşmasını sağlamıştır. Evlerin etrafındaki çitler ve ağaçlar yaşam alanının korunakları görevini üstlenmiştir. Çitler ve ağaçlar yalnızlık duygusunun güçlenmesinde nesne olarak önemli bir hizmet vermiştir. Uygulamanın solundaki düzlük ve dut ağacı, etrafının sakinliği ile birlikte resmin yalnızlık havasını hissettirmiştir. Dut ağacının ortasına yakın kısımlarındaki filizler onun terk edilmesine rağmen doğada kalmaya çalıştığını göstermektedir (Bkz. Resim 4.17).

Evlerin bazılarında kullanılan teknoloji getirileri geleneksel yaşamda bir süre teknolojiyen yararlanıldığına ancak bu geleneksel yaşama devam etmenin kent kültürünün baskınlığı ile birlikte sonuç vermediğinin göstergesidir (Bkz. Resim 4.11), (Bkz. Resim 4.17), (Bkz. Resim 4.18), (Bkz. Resim 4. 19). Sonuç vermediği yapıların terk edildiğinden de anlaşılmaktadır. Kerpiç yapının kapılarının kırılmamış bir şekilde ve kapalı olması terk edilişinin üzerinden fazla zaman geçmemiş olduğunun bir göstergesidir. İnsanın malını koruma içgüdüsünden terk ettiği yeri bile sağlama almak istediği görülmüştür. İnsan kullanmayacağı şeyi ne olursa olsun önce saklar sonrasında unuttur ve uzun bir zaman sonra bunun yokluğunu hissettiği anda kaybettiğinin farkına varır.

Yapıların periyodik bir şekilde bakımının yapılması ve korunması gerekmektedir. Çalışmaların oluşumunda önemli olan etkenlerden bir tanesi de daha önce birilerin içinde yaşamış olduğu görülen evlerin, yıkılması ve bu duruma şahitlik edilmesidir.

Kırmızı renginin kullanılmasındaki gaye durumun vahim oluşunu daha güçlü bir şekilde ifade etmektir. Kırmızı renginin alarm rengi olduğu bilindiğinden, geleneksel yapıların harap görüntüsü ile bağdaştırılarak birçok zeminde veya sonradan kırmızı renk eklenerek kullanılmıştır. Ağaçların kendi içinde renk açısından tonal farklılıklar göstermesi ile resme hareketlilik katılmış ve resim tekdüzelikten kurtarmıştır. Uygulamaların bazılarındaki yapılan ağaçların yeşil kısımlarının haricinde burçlarındaki kurumuş dalların resmedilmesi yalnızlık ifadesini güçlendirmiştir. Eserlerin zemininde görülen taşların oran olarak birbirinden farklı oluşu doğallık açısından önemlidir. Resimlerde izlenen kerpiç yapıların doğaya olan uyumlu yapıların doğa olaylarına karşı zayıflığını da beraberinde getirmektedir. Yapıların periyodik bir şekilde bakımının yapılması ve korunması gerekmekte aksi bir durumda ise eserde görülen yıkılmış yapı manzaraları artmaktadır. Eserin oluşumunda önemli olan etkenlerden bir tanesi de daha önce birilerinin yaşadığını gördüğün evin, yıkılması ve bu duruma şahitlik edilmesidir.

Gökyüzünde hareketli fırça vuruşları ile saydam renkler üst üste vurularak renklerin belirsizliği arttırılmıştır. Resimlerin pencerelerinin koyu ele alınışı karanlığın soğukluğunu hissettirmek amacıyla. Nesnelerin imge olarak kullanılma süreçleri eskizlerle başlamış ve sonrasında asıl uygulamalara dönüşmüştür. Resimlerde evin bulunduğu mekânın renkli ve zengin biçimde resmedilmesinin amacı geleneksel yapılar etrafında gelişen kültürümüzün ve zenginliklerimizin önemini anlatmaktır.

Gökyüzündeki sert fırça vuruşları izleyiciye resmi farklı bir açıdan yorumlamaya yöneltmiştir. Ufukta uzanan dağların karanlığı ve kirli görüntüsü kerpiç mimarının bir o kadar temiz ve zenginliği şehirleşmenin getirilerini, şehrin kirli havasını ve ruhsuzluğunu yansıtmaktadır. Günümüz Türk eğitim sisteminde kültürel değerler, gelenekselleşmiş yapılar ve birçok kültürel nesnenin değerini öğretmek önem arz etmektedir. Sanat eğitimi sırasında gezi gözlem tekniği kullanılmalı ve geleneksel yapıları ve kültürel değerleri anlatan sanatçılardan örnekler verilmelidir. Geçmiş ve gelecek bağlamında köklerini iyi idrak eden birey geleceğe emin adımlar atabilmesi için

önemlidir. Günümüzde spontan hale gelmiş yapıların ruhsuzluğu geleneksel yapıların samimiyeti ile kıyaslanmış ve geleneksel yapılara olan ilgi artmıştır.

KAYNAKÇA

- AKBULUT D., (1997) Geleneksel Anadolu Mimari Unsurlarının İmge Olarak Resimde Kullanımı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalı/Resim, Ankara (Türkiye).
- AKTUNA M., (2007), Geleneksel Mimaride Sürdürülebilir tasarım Kriterleri Bağlamında Değerlendirilmesi: Antalya Kaleiçi Evleri Örneği, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, İstanbul (Türkiye).
- AKURGAL E., (2000), Anadolu Kültür Tarihi, (10. Baskı), Tübitak Bilim Kitapları, Ankara
- ALP S., “Heykel ve Malzeme İlişkisi Bağlamında Beton Malzeme”, Ulakbilge, 6/2018, (28), 1221.
- ANTMEN A., (2009) 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, (2. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul
- ARIK R., (1988), Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Dizi 9, Ankara
- ARPACIOĞLU Ü., (2015), Orta Anadolu Kerpiç Mimarisi Örneği Bir Köyün Mimari ve Çevre Açısından Değerlendirilmesi, 3. Uluslararası Sempozyum Bildirirleri Kitabı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- AYDOĞAN Y., (2015), Kültür Varlığı Niteliği Taşıyan Saat Görünümlerinin Yüksek Baskı Resim Tekniğiyle Çözümlemesi, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı/Resim, Malatya (Türkiye).
- BAŞEL H., “Türkiye de Nüfus Hareketlerinin ve İç Göçün Nedenleri”, Soysal Siyaset Konferansları Dergisi, 2007, 517-534.

- BAŞKAN S., (1990), Türk Sanatı Üzerine Denemeler, (1. Baskı), Stad Yayınları, İstanbul
- BAŞKAN S., “Türk Resmine Yansıyan Tarih, Ya da Tarihselcilik Arayışları”, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, (15), 41-94
- BAUDRİLLARD J., (2010), Sanat Komplosu, (1. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul
- BAZİN G., (1998), Sanat Tarihi, (1. Baskı), Sosyal Yayınlar, İstanbul
- BEKSAÇ E., AKKAYA T., Kaynak ve Kökenleriyle Avrupa Resim Sanatı Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna, (1. Baskı), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul
- BERGER John, (1993), Görme Biçimleri, (5. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul
- BERGER John, (2017), Sanatla Direniş, (2. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul
- BİĞALİ Şeref, (1999), Resim Sanatı, (1. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- BROWN Andrew, (2014), Güncel Sanat ve Ekoloji, (1. Baskı), Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Lal Yayınları, İstanbul
- ÇOBAN İ., (2014), Anadolu Geleneksel Türk Mimarisinin 1940 Sonrası Çağdaş Türk Resmine Yansımaları, (Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalı/Resim, Ankara (Türkiye).
- DİNÇER G. A., (1996), Araştırma ve Uygulama Sürecinde İmgeden imgeleme, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Bilim Dalı/Heykel, Ankara (Türkiye).
- DOĞAN M., (1994), Temel Büyük Türkçe Sözlük, (1. Baskı), Bahar Yayınları, İstanbul
- DUBEN İpek, (2007), Türk Resmi ve Eleştirisi, (1. Baskı), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007
- ERDEN E. O., (2016), Modern Sanatın Kısa Tarihi, (1. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul

- ERES Z, (2013), Mimari Ve Kentsel Koruma, Türkiye de Geleneksel Kırsal Mimarinin Korunması Tarihsel süreç, (1. Baskı), İstanbul
- ERGİNLİ Z., “İslam Medeniyetinin İnsan Tasavvuru ve Tasavvuf Üzerine”, Rize Üniversitesi Temel İslam Bilimleri Bölümü Dergisi, 2010, 40.
- EROĞLU Ö., (2006), Resim Sanatı Sözlüğü, (2. Baskı), Nelli Sanatevi, İstanbul
- ERSOY A., (2004), 500 Türk Sanatçısı, (1. Baskı), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul
- GEÇEN F., A. KÖSEM, “Türk Kerpiç Mimarisi Ve Cumhuriyet Sonrası Kerpiç Evlerin Türk Resim Sanatındaki Yeri Ve Malatyalı Sanatçıların Eser Örnekleri”, Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 5/2018, (11), 61-62.
- GÖĞEBAKAN Y., (1999), Malatya ve Çevresi Geleneksel Konut Mimarisinin Plastik Açından Çözümlemesi, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı/Resim, Malatya (Türkiye).
- GÜDER M. H., (2014), Bir Temsil Biçimi Olarak Resimde Gemi İmgesi, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), 18 Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalı/Resim, Çanakkale (Türkiye).
- GÜVEMLİ Z., (1984), Sabancı Resim Koleksiyonu, (Seri 7), Ak Yayınları Sanat Kitapları, İstanbul
- HEARTNEY E., (2008), Art Today, (1. Baskı), Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul
- HONOUR H, FLEMİNG J, (2016), Dünya Sanat Tarihi, (1. Baskı), Alfa Yayıncılık, İstanbul
- İNCEOĞLU A., (1999), Evin Anlamı ve Kentleşme Süreçleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, İstanbul (Türkiye).
- İPŞİROĞLU N., İPŞİROĞLU M., (2012), Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, (4. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul
- KAFESOĞLU İ., (1992), Türk Dünyası El Kitabı, (2. Baskı), Türk Kültürünü Araştırma enstitüsü Yayınları, Ankara

- KARACA G., “Yerellik Ve Gelenekten Beslenen Evrensel-Çağdaş Sanat Anlayışı”, İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi, 3/2017, (2), 42.
- KESER N., (2009), Sanat Terimleri Sözlüğü, (2.Baskı), Ütopya Yayınları, Ankara
- KILIÇ E., “Teknik Üslup Bakımından 1930’lara Kadar Türk Resmi’nde Manzara”, Atatürk Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü Dergisi, 2008, (21), 125-139.
- KINAY C., (1993), Rönesanstan Yüzyılımıza – Gelenekselden Moderne, (1. Baskı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- KOCAMAN AKGÜL E., (2014), Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Tarzda Çalışan Türk Ressamlar, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-iş Eğitimi Ana Bilim Dalı/Resim, Denizli (Türkiye).
- KOÇAK Y., E. TERZİ, “Türkiye’de Göç Olgusu, Göç Edenlerin Kentlere Olan Etkileri Ve Çözüm Önerileri”, Kafkas Üniversitesi, İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 3/2012, (3), 165-166.
- KUBAN D., (1973), 100 Soruda Türkiye Sanat Tarihi, (2. Baskı), Gerçek Yayınevi, İstanbul
- LEVİ ETİ A., B. TAŞÇI, “Egede Kırsal Mimari Araştırmaları: Bayındır Köyleri”, Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi, 12/2017, (3), 366.
- LYNTON N., (2004), Modern Sanatın Öyküsü, (3. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul
- MUŞKARA U., (2017) “Kırsal Ölçekte Geleneksel Konut Mimarisinin Korunması: Özgünlük”, Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 2017, 439
- OYMAEL S., H. ÇAKIR KIRAN, Ö. BİDECİ SALLI, “Geleneksel Mimari Uygulamalarının Yorumlanması”, Uluslararası İleri Teknolojiler Sempozyumu Dergisi, 1/2011, 75-76.
- ÖNDİN N., (2011), Gelenekten Moderne Türk resmi Estetiği 1850-1950, (1. Baskı), İnsancıl Yayınları, İstanbul
- ÖZDEMİR Cengiz, SAĞSÖZ Ozan, Kültür ve Tarih Sohbetleri “Toprak Yapı ve Ekolojik Mimari Ruhi Kafescioğlu ile Sohbet”, Media Scope Tv, 30.07.2018

- ÖZKAN Ç., (2007), Soyut Ve Soyutlamacı Egilimler Kapsamında Türk Resminde “Manzara”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı/Resim, İzmir (Türkiye)
- ÖZSAN G., (2011), Kültür Sosyolojisi, (1. Baskı), Anadolu Üniversitesi Yayını, Eskişehir
- ÖZSEZGİN K., (1982), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, (1. Baskı), Tıglat Basımevi, İstanbul
- ÖZSEZGİN K., (1998), Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi, (1. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür yayınları, İstanbul
- ÖZSEZGİN K., (2001), Lütfü Günay, (1. Baskı), Bilim Sanat Galerisi, İstanbul
- PEHLİVANLI N., (2001), Rahmi Pehlivanlı, (1. Baskı), Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara
- RENDİ G., (2001), Osmanlı Minyatür Sanatı, (1. Baskı), Promete Kültür Dizisi, İstanbul
- RENDİ G., EROL T., (1980), Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi, (1. Cilt), Tıglat Basımevi, İstanbul
- SOYER F., E. F. ÖÇAL, “Mantıku’t-Tayr Nüshası Minyatürünün Teknik Çözümlemesi”, Fırat Üniversitesi 2. Uluslararası Sanat, Estetik Sempozyumu ve Sergisi, 2018, (1), 55-57.
- SOYKAN Ö. N., (2008), Uzam Bellek Bağıntısı Açısından Mimarlığa Bir Bakış, (1. Baskı), Zaman-Mekan Yem Yayıncılık, İstanbul
- ŞERBETÇİ F., (2008), D Grubu Sanatçıların Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Edirne Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne (Türkiye).
- TANINDI Z., (1996), Türk Minyatür Sanatı, (1. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- TANSUĞ S., (1996), Çağdaş Türk Sanatı, (4. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul
- TANSUĞ S., (1999), Resim sanatın Tarihi, (4. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul

- TİMUÇİN A., (2004), Felsefe Sözlüğü, (5. Baskı), Bulut Yayınları, İstanbul
- TONT S. A., (2001), Sulak Bir Gezegenden Öyküler, (8. Baskı), Tübitak Bilim Kitapları, Ankara
- TURANİ A., (2015), Dünya Sanat Tarihi, (19. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul
- TUZTAŞI U., T. ÇOBANCAOĞLU, “Anadolu da Kerpicin Kullanım Geleneği ve Kerpiç Konut Yapım Sistemlerinin Karşılaştırılması”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi, 2006, (5), 96
- UĞURLU V., (1997), Sami Yetik, (1. Baskı), Yapı Kredi Kültür merkezi, İstanbul
- ÜNDER B., (2003), Türk Resim Sanatında Geleneksel Biçim yaklaşımları, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir (Türkiye).
- ÜSTÜNİPEK M., (2007), Tanzimattan Cumhuriyete Çağdaş Türk Sanatında Sergiler, (1. Baskı), Artes Yayınları, İstanbul
- YAZAR T., F. GEÇEN, “Görsel Sanatlarda Evrensel Dil ve Sanatsal Sembolizm”, Uluslararası Sosyal araştırmalar Dergisi, 11/2018, (6) 557.

İnternet Kaynakları

Alegori <https://www.turkedebiyati.org/alegori/> Erişim Tarihi: 18.06.2019

Anselm Kiefer <http://www.artnet.com/artists/anselm-kiefer/> Erişim tarihi: 24.01.2019

Büyük Türkçe Sözlük [http://esgici.net/012_sozluk%20kamus/Buyuk%20Turkce%20Sozluk%20\(TDK\)%20\(PDF,%209.9%20MB\).pdf](http://esgici.net/012_sozluk%20kamus/Buyuk%20Turkce%20Sozluk%20(TDK)%20(PDF,%209.9%20MB).pdf) Erişim Tarihi 16.05 2019

Edward Hopper <https://www.istanbulsanatevi.com/tag/edward-hopper/> Erişim Tarihi: 15.02.2019

Enstalasyon <https://www.turkcebilgi.com/enstalasyon> Erişim Tarihi: 19.06.2019

Minyatür Resminden, Tuval Resmine Geçiş ve İlk Yağlıboya Ressamları [http:// ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80246/1--minyatür-resminden-tuval-resmine-gecis-ve-ilk-yaglib-.html](http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80246/1--minyatür-resminden-tuval-resmine-gecis-ve-ilk-yaglib-.html) 9.05.2019 Erişim Tarihi: 15.05.2019

Ressam Jacob Van Ruisdael <https://www.google.com/search?q=Jacob+van+Ruisdael&oq=Jacob+van+Ruisdael&aqs=chrome..69i57j69i60l3j0l2.1111j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8> Erişim Tarihi: 12.11.2018

Richard Hamilton <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamilton-richard/richard-hamilton-hayati-ve-eserleri/> Erişim Tarihi: 15.3.2019

Rönesans Çarmıha Geriliş <https://www.sanatabasla.com/2013/05/07/carmiha-gerilis-the-crucifixion-grunewald/> Erişim Tarihi: 21.11.2018

Tarih Öncesi Çağlar <https://www.irfankaygisiz.com/2018/09/21/tarih-oncesi-caglar-tas-cagi/> Erişim Tarihi: 15.12.2018

Türk Dil Kurumu Sözlüğü <http://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 25.05.2019

Türk Dil Kurumu Sözlüğü http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5cdd1ed66455c1.54457690 Erişim Tarihi 16.05 2019

Türk Dil Kurumu Sözlüğü http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5cdd1ec96de2d7.02254086 Erişim Tarihi 16.05 2019

Türk Dil Kurumu Sözlüğü http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5cdd1f0dec7297.05582724 Erişim Tarihi 16.05 2019



RESİM KAYNAKÇA

Resim 2.1: “İlk İnsanlar ve Barınak Tasviri”, İnternet Erişim Adresi: [https:// onedio.com/haber/gecmisten-gunumuze-insanligin-tarihi-1-bolum-tarih-oncesi-caglar-721095](https://onedio.com/haber/gecmisten-gunumuze-insanligin-tarihi-1-bolum-tarih-oncesi-caglar-721095), 18.09.2018

Resim 2.2: Çatalhöyük “ Kült Odasında Manzara Resmi” MÖ. 6000 Ankara Anadolu medeniyetleri müzesi, AKURGAL Ekrem, “Anadolu Kültür Tarihi”, 10. Baskı, Tübitak Bilim Kitapları, Ankara 2000

Resim 2.3: “Yerli Evleri (Pueblo)” New Mexico ABD, KUBAN Doğan, “Mimarlık kavramları”, 6. Baskı, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 2002

Resim 2.4: “Türk Evi” Malatya, Türkiye

Resim 2.5: “Türk Çadırı Örneği”, İnternet Erişim Adresi: <http://www.turkosfer.com/turklerde-cadir/>, 20.09.2018

Resim 2.6: “Türk evleri”, BURKUT Emine Banu, “Osmanlı Türk Evi Mekân Kurgusunu Modern Konut Mimarisinde Okumak”, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İSTANBUL 2014

Resim 2.7: Kerpiç Tuğlanın Yapım Aşamaları, İnternet Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=IVzixS7zUY4>, 19.09.2018

Resim 3.1: “Hayvan Figürleri”, Lascaux Mağarası Bir Kesit, Montignac Köyü, Fransa, İnternet Erişim Adresi: <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2015/01/Cave-Art-Lascaux-Magarasi.html>, 23 12 2018

Resim 3.2: (Sanatçı bilinmiyor), Fresk, MÖ 1-2. yy, Campania, İtalya, İnternet Erişim Adresi: <https://arkeo284.wordpress.com/2017/10/06/gizemler-villasi/>, 06.10.2017

Resim 3.3: (Sanatçı bilinmiyor), “Durrow El Yazması Aziz Matta”, 26 cm, 7.yy, Trinity College Kütüphanesi, Dublin, İrlanda, İnternet Erişim Adresi: <https://docplayer.biz.tr/42227799-Kavimler-sanati-lombardlar-italya-bir-sure-ba-roma-himayesinde-kalan-lombardlar-charlemagne-tara9ndan-yikilmis-r-kutsal-roma-germen-imparatorlugu.html>, 22.12.2018

Resim 3.4: St. Matthew,” Ebbo İncili”, Kitap resmi, 816-835, Bibliotheque Municipale, Epernay, France, İnternet Erişim Adresi: <https://docplayer.biz.tr/42227799-Kavimler-sanati-lombardlar-italya-bir-sure-ba-roma-himayesinde-kalan-lombardlar-charlemagne-tara9ndan-yikilmis-r-kutsal-roma-germen-imparatorlugu.html>, 22.12.2018

Resim 3.5: (Sanatçı bilinmiyor), ” III. Otto”, III. Otto İncili, 11.yy, Bayerische Staatsbibliothek, München, Almanya, İnternet Erişim Adresi: <https://docplayer.biz.tr/42227799-Kavimler-sanati-lombardlar-italya-bir-sure-ba-roma-himayesinde-kalan-lombardlar-charlemagne-tara9ndan-yikilmis-r-kutsal-roma-germen-imparatorlugu.html>, 22.12.2018

Resim 3.6: Giotto, “Kaynak Mucizesi”, Fresk, 270 x230 cm, 1297-99, San Francesco Yukarı Kilise, Assisi, İtalya, İnternet Erişim Adresi: <https://www.emaze.com/@ATQLRRLO>, 23 12 2018

Resim 3.7: Masaccio, “Payment of The Tribute Money”, Fresk, 255 x 598 cm 1426 – 1427 Brancacci Şapeli, Floransa, İtalya, İnternet Erişim Adresi: http://www.museumsinflorence.com/musei/Brancacci_chapel.html 23 12 2018, 23.12.2018

Resim 3.8: Leonardo da Vinci, “Meryem ve Çocuk İsa Azize Anne ile”, TÜYB, 168 x 130 cm, 1510, Louvre Müzesi, Paris, Fransa, İnternet Erişim Adresi: <https://www.sanatabasla.com/2013/08/20/meryem-ve-cocuk-isa-azize-anna-ile-virgin-and-child-with-st-anne-leonardo-da-vinci/>, 23 12 2018

Resim 3.9: Giorgione, “Fırtına”, TÜYB, **83 x 73 cm**, 1508, Accademia Galerisi, Venedik, İtalya, İnternet Erişim Adresi: <https://www.sanatabasla.com/2015/01/13/firtina-the-tempest-giorgione/>, 23 12 2018

Resim 3.10: Seghers, “Woodland Yolu”, Panel üzerine yağlı boya, 16,1 x 22,7 cm, 1618-1620. Özel koleksiyon, İnternet Erişim Adresi: <https://www.rijksmuseum.nl/en/hercules-segers>, 23 12 2018

Resim 3.11: Jacop Ruysdael, “Brederode Kalesi Giriş Kapısı”, Panel üzerine yağlı boya, 30x38 cm, 1655, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD, İnternet Erişim Adresi: Philadelphia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_van_Ruisdael_-_Ruins_of_Brederode.jpg, 23 12 2018

Resim 3.12: Antoine Watteau “Cythera'ya Giriş“,129 x 194 cm, 1717, Louvre Müzesi, Paris, Fransa, KINAY Cahit, “Rönesans’tan Yüzyılımıza – Gelenekselden Moderne” 1. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993

Resim 3.13: Richard Wilson, “Kev’de Harabe Bir Kemer”, Boyut bilinmiyor, 1761-62 Özel Koleksiyon, TURANİ Adnan, “Dünya Sanat Tarihi”, 19. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2015

Resim 3.14: Caspar David Fredrich, “Meşe Ormanındaki Yıkık Kilise”, 171 x 110,4 cm, 1809-1810, TÜYB, Alte National Galerie, Berlin, Almanya, İnternet Erişim Adresi: <https://www.laphamsquarterly.org/time/art/time-abbey-oak-forest>, 23 12 2018

Resim 3.15: John Constable, “Yağmur Bulutu ile Deniz Manzarası”, KÜYB, 31x22 cm, 1827, Londra Kraliyet Sanat Akademisi, Londra, Fransa, İnternet Erişim Adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Constable_025.jpg, 20 12 2018

Resim 3.16: Turner Quillebeuf, “Seine Ağızı”, TÜYB, 91x123 cm, 1833, Calouste Gulbekian Müzesi, Lisboa, Portekiz, İnternet Erişim Adresi: (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Turner_-_Quillebeuf,_Mouth_of_the_Seine.jpeg 23 12 2018)

Resim 3.17: Claude Monet, “Gümrükçünün Evi” TÜYB, 65 x 93 cm, 1897, Sanat Enstitüsü, Chicago, Birleşik Devletler, İnternet Erişim Adresi: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/monet-claude/claude-monet-hayati-ve-eserleri/>, 02.05.2019

Resim 3.18: Vincent van Gogh, “Nuenen’de Eski Mezarlık Kulesi”, TÜYB, 63x79 cm, 1885, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda, ÖZÜKAN Bülent, “Van Gogh”, 2. Baskı, Boyut Yayın Gurubu, İstanbul 2007

Resim 3.19: Paul Cezanne, “Mont Sainte-Victoire Yolu”, TÜYB, 31,7x12,5 cm, 1898-1902, Hermitage Müzesi, Sankt Peterburg, Rusya, İnternet Erişim Adresi: <https://www.alamy.com/stock-photo-paul-cezanne-road-at-the-mont-sainte-victoire-1898-1902-oil-on-canvas-53913760.html>, 20 12 2018

Resim 3.20: Maurice de Vlaminck, “Rueil Tarlaları”, TÜYB, 55x65 cm, 1906, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya, FARTHING Stephen, “Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim”, 1. Baskı, Caretta kitapları, İstanbul 2007

Resim 3.21: Emil Nolde, “Bauernhof, Gewitterwolken”, Suluboya, 30,3 x 45,8 cm, 1935, Özel koleksiyon, Berlin, Almanya, İnternet Erişim Adresi: <http://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=411400579&anummer=415&detail=1>, 22 12 2018

Resim 3.22: Paul Klee, “Villa R”, TüYB, 26,5 x 22 cm, 1919, Kunstmuseum, Basel, İsviçre, İnternet Erişim Adresi: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-k/klee-paul/paul-klee-villa-r-8684/>, 21 12 2018

Resim 3.23: Pablo Picasso, “Guernica”, TüYB, 3,49x7,77 m, 1937, Museo del Prado, Madrid, İspanya, İnternet Erişim Adresi: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/picasso-pablo/pablo-picasso-guernica-9517/>, 23.12.2018

Resim 3.24: Edward Hopper “Sahil Karakolu”, TüYB, 73,7 x 109,2 cm, 1927, Montclair Art Museum, New Jersey, ABD, İnternet Erişim Adresi: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hopper-edward/edward-hopper-sahil-karakolu-454/>, 23.12.2018

Resim 3.25: Rene Magrite, “Işık İmparatorluğu”, TüYB, 195,4 x 131,2 cm, 1953-1954 Solomon R. Guggenheim Vakfı Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik, İtalya, İnternet Erişim Adresi: <https://www.guggenheim.org/artwork/2594>, 01.01.2019

Resim 3.26: Richard Hamilton, “Solomon Guggenheim Mimarisi” Cam elyafı ve selüloz, 121,9 x 121,9 x 17,8 cm, 1965, Museum of Modern Art, New York, ABD, İnternet Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-the-solomon-r-guggenheim-neapolitan-t0119581> 2019, 08.01.2019

Resim 3.27: Robert Smithson, ” Sipiral Jetty ”, 1970, Utah Büyük Tuz Gölü, ABD, İnternet Erişim Adresi: http://www.cbcurtis.net/benedict/Humanities%20Site/20cen2_earth.html , 21 01 2019

Resim 3.28: Anselm Kiefer, “The Fertile Crescent”, TüKT, 330x762x7 cm, 2009, ESSL koleksiyonundan eserler, Salzburg, Avusturya, İnternet Erişim Adresi: https://issuu.com/essl_museum/docs/anselm_kiefer_essl_museum_sayfa_94, 12.02.2019

Resim 3.29: Tea Makipaa “Ev” Enstalasyon, 2014, Rostock Kunsthalle, Almanya, İnternet Erişim Adresi: <https://www.google.com.tr/search?q=tea+makipaa&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjXqqT7novgAhUSMuwKHZfKDFkQAUIDiGB&biw=1536&bih=754&dpr=1.25#imgsrc=fQUDJwnpXj4o9M>, 27.1.2019

Resim 3.30: Rachel Whiteread, “Tavuk Kümesi” , Concrete, 216 × 229 × 278cm, 2017, Roma, İtalya, İnternet Erişim Adresi: <https://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www4.pictures.zimbio.com> 27. 1. 2019

Resim 3.31: Abdülmümin bin Muhammed el Hoyi, “Varka ve Gülşahın Vedalaşmaları”, Kitap Üzerine Resim, 1250’li yıllar. KONYA, Türkiye RENDA Günsel, “Osmanlı Minyatür Sanatı”, 1. Baskı, Promete Kültür Yayın Dizisi, İstanbul 2001

Resim 3.32: “Nis Limanı”, Minyatür, Süleymanname, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul. Türkiye RENDA Günsel, “Osmanlı Minyatür Sanatı”, 1. Baskı, Promete Kültür Yayın Dizisi, İstanbul 2001

Resim 3.33: Matrakçı Nasuh, “Hille Şehri”, Minyatür, Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultan Süleyman Han, 1533-1536, TANINDI Zeren, “Türk Minyatür Sanatı”, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası kültür Yayınları, İstanbul 1996

Resim 3.34: “Konaklayan Yolcular”, Minyatür, 17. yüzyılın 2. Yarısı, Topkapı sarayı Kitaplığı, İstanbul, Türkiye, İnternet Erişim Adresi: <https://i.pinimg.com/originals/52/42/6f/52426ffb63547194d23bb66320bb336c.jpg> 19.05.2019

Resim 3.35: Abdullah Buhari, “Bahçeli Köşk”, Lake Cilt Kapağı Ön yüzü, 1728-29, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul, Türkiye RENDA Günsel, “Osmanlı Minyatür Sanatı”, 1. Baskı, Promete Kültür Yayın Dizisi, İstanbul 2001

Resim 3.36: Abdullah Buhari, “Dere Kenarında Evler”, Lake Cilt Kapağı Arka Yüzü, 1728-29, Topkapı Sarayı Kitaplığı, , İstanbul, Türkiye RENDA Günsel, “Osmanlı Minyatür Sanatı”, 1. Baskı, Promete Kültür Yayın Dizisi, İstanbul 2001

Resim 3.37: “Babüssade“, Duvar Resmi, 1830’lu yıllar, Topkapı Sarayı, İstanbul, Türkiye RENDA Günsel, “Osmanlı Minyatür Sanatı”, 1. Baskı, Promete Kültür Yayın Dizisi, İstanbul 2001

Resim 3.38: “Kale Tasviri”, Duvar Resmi, 1841, Mustafa Kavsa Evi Sofasında, Safranbolu, Türkiye ARIK Rüçhan, “Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı”, 1. Baskı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1988

Resim 3.39: Eyüplü Cemal , “Çinili Köşk”, TÜYB, 76x10cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye KILIÇ Erol, “Teknik Ve Üslup Bakımından 1930’lara

Kadar Türk Resmi'nde Manzara", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar enstitüsü Dergisi, Sayı 21, Erzurum 2008

Resim 3.40: Hoca Ali Rıza, "Deniz Kıyısında Harabe" MÜYB, 7,5x15,5, Baha Azer Çizen Koleksiyonu UĞURLU, V., "Ressam Hoca Ali Rıza", 1. Baskı, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2013

Resim 3.41: Hüseyin Zekayi Paşa 'Eren Köyün'de Köşk, 1911, TÜYB, 60x46 Zahir Güvemli SABANCI Resim Koleksiyonu, İnternet Erişim Adresi: <https://nalanyilmaz.blogspot.com/2011/01/huseyin-zekai-pasa.html> 19.05.2019

Resim 3.42: Süleyman Seyyid, "Köy Evi", TÜYB, 43,5x61 cm, 1911, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye GEÇEN, F. ve A. KÖSEM "Türk Kerpiç Mimarisi Ve Cumhuriyet Sonrası Kerpiç Evlerin Türk Resim Sanatındaki Yeri Ve Malatyalı Sanatçıların Eser Örnekleri", Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 2018

Resim 3.43: Hüseyin Avni Lifij, "Karagün", TÜYB, 93x118, 1923, İnternet Erişim Adresi: <http://www.leblebitozu.com/huseyin-avni-lifijin-22-eseri-ve-hayati/> 19.05.2019

Resim 3.44: Şevket Dağ, "Konak", Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 45x57 cm, 1923 ŞİMŞEK Hatice, "Şevket Dağ (Hayati, Eserleri ve Sanat Anlayışı)", Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul 2007

Resim 3.45: Hikmet Onat, "Kuru Çeşmedeki Eski Ev", TÜYB, 54x75, İnternet Erişim Adresi: <https://www.pinterest.at/pin/288371182381537777/?lp=true> 19.05.2019

Resim 3.46: Ali Avni Çelebi, "Muradiye Camisi", TÜYB, 56x67, Sarkıp Sabancı Müzesi, İstanbul, Türkiye <https://defteriniz.com/cumhuriyet-donemi-ve-sonrasi-resim-sanati-cagdas-turk-sanati-tarihi-turk-sanat-tarihi/35043/> 19. 05. 2019

Resim 3.47: Turgut Zaim, "Köy Meydanı", TÜYB, 80x 80 cm, İnternet Erişim Adresi: <http://www.artnet.com/artists/turgut-zaim/k%C3%B6y-meydan%C4%B1-MxZ46cUoxy6vkX0t8sfibQ2> 19.05. 2019

Resim 3.48: Sami Yetik, "Zekeriyaköy", DÜYB, 1940, 37x47 cm, İnternet Erişim Adresi: <https://www.tarihnotlari.com/ali-sami-yetik/> 19.05.2019

Resim 3.49: Fethi Arda, “Dikmende Sarı Ev”, TÜYB, 100x80, 1976, ÖZSEZGİN Kaya, “Fethi arda”, 1. Baskı, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1997

Resim 3.50: Yaşar Yenice, “Eski Bağ Evi”, TÜYB, 40x55, 1978, ERSOY Ayla, “500 Türk Sanatçısı”, 1. Baskı, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 2004

Resim 3.51: Lütfü Günay, “Eski Bağ Evi”, TÜYB, 40x55 cm, 1978, ÖZSEZGİN Kaya, “Lütfü Günay”, 1. Baskı, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 2001

Resim 3.52: Rahmi Pehlivanlı, “Atatürk Evi“, Karton üzerine Sulu Boya, 50x60 cm, 1986, PEHLİVANLI Nurhan, “Rahmi pehlivanlı”, 1. Baskı, Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara 2001

