

TÜRK RESMİNDE ORTA ANADOLU

Doğa-Mekan-Zaman

Menekşe ŞAHİN KARADAL
&
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU

ARTİKEL AKADEMİ: 345

*Türk Resminde Orta Anadolu
Doğa-Mekan-Zaman*

Menekşe ŞAHİN KARADAL
BAIBU İletişim Fakültesi - Bolu

Alaybey KAROĞLU
HBV Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi - Ankara

ISBN 978-625-6627-86-4
Birinci Basım Mart - 2025

Kapak uygulama: Artikel Akademi
Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi
Akçaburgaz Mah.1584.Sk.No:21 / Esenyurt - İSTANBUL

Matbaa Sertifika No: 68922

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2025

Akademik etik kurallara
bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım amacıyla yapılacak
olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir
kısımının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı,
kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.
Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul
Tel: 0 216 428 06 54 // 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708
mail: info@artikelakademi.com
www.artikelakademi.com

TÜRK RESMİNDE ORTA ANADOLU*

Doğa-Mekan-Zaman

Menekşe ŞAHİN KARADAL
BAIBU İletişim Fakültesi - Bolu

&

Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU
HBV Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi- Ankara

* Şahin Karadal, M. (2018), RESİMDE TEMATİK OLARAK ORTA ANADOLU YORUMU, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara'dan geliştirilmiştir.

artikol
akademi

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	9
1. BÖLÜM: TÜRK RESMİNE TARİHSEL BAKIŞ.....	15
2. BÖLÜM: RESİMDE DOĞA KONUSU.....	25
3. BÖLÜM: ORTA ANADOLU MANZARALARI.....	43
4. BÖLÜM: KÜLTÜR MEKAN VE ZAMAN.....	69
5. BÖLÜM: ÇOK KATMANLI BİR YAŞAM ALANI: AKSARAY.....	85
Sonuç ve Öneriler	109
Kaynakça	111
Resimlerin Listesi	119
Simgeler ve Kısaltmalar	122
Özgeçmiş	123

Kızım Zehra Bilge
&
Ođlum Şahin Tuna'ya

ÖNSÖZ

Yaşadığımız mekânlar, ister doğanın sunduğu ister kendi yaptığımız yaşam alanları olsun, insanda kimi zaman sıradanlık fikrini oluşturabilir. Aslında sıradan olduğu düşünülen mekanların belki de öyle olamayabileceği düşüncesi kimi zaman mekanlara yeniden bakışı gerektirebilir. Belki de dikkatle bakıldığında yaşanan mekanların içinde saklanan bazı motifleri görebilme olanağı bulunabilir. Örneğin bir şehrin/kasabanın ya da bir köyün içinde eski dönemlerden kalmış bir sütun, kemer, çeşme ya da bir tapınak orada varlığını sürdürüyordur. Bu mekanlar ya alışıldığı için ya da yeninin içine kaybolduğu için çok da fark edilmeyebilir. Oysa bu yapılar eski ve yeninin bir aradalığı içinde bir zaman- mekân kolajını içerir. Bir araya gelmesi düşünülemeyen farklı zaman ve mekâna ait gerçeklikler bir araya gelir bir çeşit anakronik yapıyı oluşturur. Bu farklı zamanlara ait yapılar, her dönemin yaşanmışlıklarını da içinde barındırdığından yaşanan bölgenin simasında zaman- mekân kolajı olması yanında insanda aidiyet üzerine sorgulamaları da gündeme taşımaktadır. Bu ana konu etrafında, yaşadığım kentin zaman-mekan kolajı olan eski ve yeninin bir arada olduğu katmanları arasında geldim gittim. Bu çalışmanın çıkış noktası da böylece belirlenmiş oldu. Bir yıla yayılan resim sürecinin sonunda yöreye ait görsel bir birikim meydana geldi. Böylece çalışılan bölgeye ait bir kazanım oluştuğunu düşünmekteyim.

Tuvale keyifle sürülen her boya vuruşu zamansızlık duygusunu da beraberinde getiren nice saatlere ulaştı. Bu çalışmalar esnasında boyalarımı karıştıran, tuvallerime dokunan minik elleri zaman zaman ihmal ettiğim düşüncesi içimde buruk bir anı olarak kaldı. Bu nedenle sevgili çocuklarım **Zehra Bilge** ve **Şahin Tuna**'ya, çocukların bakımı konusunda her daim destekleyen ve beni her zaman yüreklendiren canım annem **Mukkaddes Şahin**, canım babam **Şahin Şahin**, hem akademik hem de lojistik destek sağlayan, her sorumu sıkılmadan yanıtlayan eşim **Prof. Dr. Himmet Karadal**'a teşekkürlerimi sunuyorum. Bu çalışmanın oluşmasında desteklerini her daim hissettiğim doktora tez danışmanım **Prof. Dr. Alaybey Karoğlu**'na şükranlarımı sunuyorum.

Bolu,2025

Menekşe ŞAHİN KARADAL

GİRİŞ

Margolis'e göre insanın doğası kültürdür. Her ne kadar insan diğer varlıklar gibi bir doğaya sahipse de onun insan olarak niteliğini oluşturan doğal varlığı değil kültürüdür (Erzen, 2011, s.35). Kültür bir toplumun maddi ve manevi unsurlarının bir bütünüdür. Toplumun örf, adet, sanat, din, araç-gereç, teknik gibi unsurları bu bütünün içeriğini oluşturur (Şimşek vd., 2001, s.27). Kültürel olanın görünür olmasında en önemli aktör insan eylemlerinin gerçekleştiği fiziksel alan mekandır. Kültürün sürekliliği, kültürel unsurların nesilden nesile aktarılması, mekân üzerinde olur. Böylece toplumların ve kültürlerinin sürekliliği sağlanır. İnsana ilişkin betimlemelerin tamamını kendinde toplayan mekânın, kültürlerin göstergesi olması da bu nedendir. Statü, kimlik, dünya görüşü gibi kavramlar yaşanılan mekanlarda görünür olur (Alver, 2007, s. 20; Baday, 2011, s. 12). Kişisel boyutta bakıldığında dâhi kendimizi mekânsal anlamda düşünür, somut bir bedendeki ego olarak algılarız. Mekâna doğru zihinsel ve fiziksel olarak genişler, mekanla bağlar kurarız. Mekân ile kurduğumuz bu bağlar bizim bir parçamız olduğu kadar biz de bu bağların bir parçasıyızdır. Dolayısı ile nesnelere, mimari, peyzaj yani düzenlenen her şey bu mekansallaşmanın örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Shields, 2018, s. 485).

Mekân sadece boşluk değil özne ile kavranan, oluşan ve mesken edinilen bir olgudur. İnsanın mekân ile olan ilişkisi de günlük hayatta edinilen deneyimlerin sürekliliği ile evrimleşmekte, kendini sonsuz şekilde yeniden üretmektedir. Böylece birey mekânın çok katmanlı, karmaşık yapısını algılamaktadır. Bireyin mekânda değil mekanla etkileşim kurarak edindiği deneyim, mekânsal deneyim kavramı; özne, mekân, zaman ve yaşam etkileşiminin bütün olarak algılanmasıyla tanımlanmaktadır. Mekânsal deneyimin olasılık potansiyeli ile deneyim sürekli yeniden oluşmaktadır (Aydın, 2008; Çetin, 2008, s. 3, 4).

Lefebvre, Mekânın Üretimi (2014, s.125) isimli çalışmasında toplumsal

mekân formunu, buluşma ve bir araya gelme olarak tanımlar. Bu çerçevede Lefebvre; Bir araya gelen nedir? Bir araya ne gelmiştir? Sorularını, mekân içinde ne varsa; bazen doğa bazen toplum tarafından -bunların iş birliği ya da çatışmalarıyla- üretilen her şey; Canlı varlıklar, nesnelere, semboller, işaretler şeklinde cevaplamaktadır. Doğa ve mekân yan yana getirir, dağıtır; mekânı ve bu mekanları işgal edenleri de bir araya getirir. Toplumsal mekân, bir noktada, bu nokta etrafında olası ya da fiili bir araya gelmeleri yani olası birikimi içermektedir.

“Zaman ve mekân, dokuları bakımından birbirinden ayrılmaz: Mekân bir zamanı içerir, zaman da bir mekânı” (Lefebvre, 2014, s. 141). Zaman ve mekân kavramları kültürel antropoloji çerçevesinde ele alındığında, toplumlarda meydana gelen ekonomik, sosyal değişimler ile düşünce tarihindeki bazı aşamalar neticesinde farklılaşabilmektedir. Sanatçı ve içinde bulunduğu toplumun zaman- mekân yaklaşımları konunun farklı boyutlarını oluşturur. XIX. yüzyıl modernizm düşüncesine kadar zaman algısı mitolojik zaman ile metafizik dinsel zamandır. Modernizm ile zaman algısında da değişiklikler olmuştur. Teknolojik gelişmeler, endüstri devrimi, zamanı insan tarafından kontrol edilebilen, ölçülebilen, değişken bir kavrama dönüştürür. Tarih bilincinin gelişmesi ile din tarihinden bağımsız gelişen bir tarih ve zaman akışının olduğu, sanatta romantizm akımı ile sanatçının iç dünyasında da farklı ritimde işleyen bir zaman olduğu düşünceleri, zaman kavramına yaklaşımı çeşitlendirir. Böylece hızla değişen nesnel bir zaman karşısında sanatçının öznel zamanı ve nesnel zaman karşısındaki tavrı modern sanatta yeni yaklaşımların temelini oluşturmuştur (Yenişehirlioğlu, 1989-1990, s.1, 2). Postmodernizme kadar sanat yapıtı belirli zaman-mekânda bir bütün olarak algılanmıştır. Postmodern resim anlayışında ise eserde zaman-mekânın temsili, zaman ve mekânın yeniden inşasındaki çatışmada yer bulur. Yani postmodern resim postmodern anlayışın söylemlerindeki argümanları içerir. (Alp, 2015, s. 324).

Bu çalışmanın amacı, Orta Anadolu'nun doğa görünümünde yer alan kültürel birikim ve mekanların anlam katmanları üzerine düşünceler uyandırmaktır. Doğa ve toplumun yıkıcı etkilerinin zamanla fiziki mekanlarda yıpranma ve yok olmalara neden olduğu aşıkardır. Bu nedenle bu çalışmadaki uygulamaların yöreye özgü birer belge niteliği taşıması çalışmanın diğer amacını oluşturmaktadır. Bu amaca ulaşabilmek için konuyla ilgili literatür taraması yapılmış ve Orta Anadolu kapsamında Aksaray örneğinde resim uygulamaları

yapılmıştır. Bu çalışmayla araştırmacının yaşadığı, deneyimlediği mekânın, mekâna ait zaman algısının, deneyimlenen mekânda beliren kültürel yapıya dair gözlemlerinin, kısacası mekanla kurduğu bağın görsel verileri sunularak alana katkı sağlanması hedeflenmektedir.

Çalışmanın kapsamı Orta Anadolu'dur. Orta Anadolu görünümü çalışan sanatçılar ve dönemler araştırılmış, Orta Anadolu manzaraları çalışan sanatçılardan Nuri İyem, Neşet Günal, Fikret Otyam, Rahmi Pehlivanlı, İsmail Başer'e yer verilmiştir. Çalışmanın kapsamı Orta Anadolu olmakla birlikte yapılan uygulamalar Aksaray ile sınırlandırılmıştır. Bunun nedeni araştırmacının Aksaray'ın coğrafi ve kültürel özellikleri hakkında bilgi/birikim sahibi olması ve araştırmacının yaşadığı bölge olmasından kaynaklanmaktadır.

Bu çalışma beş bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünden sonra birinci bölümde Türk resminin Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası gelişimi ana hatları ile ele alınmıştır. İkinci bölümde resimde doğa konusu sanat ve doğa ilişkisi bağlamında değerlendirilmiş, manzara resminin Batı resminde ve Türk resmindeki yerine değinilmiştir. Üçüncü bölümde Orta Anadolu'nun Türk resim sanatındaki yeri değerlendirilmiş ve Orta Anadolu konuları çalışan bazı sanatçılardan örnekler verilmiştir. Dördüncü bölümde kültür, zaman ve mekân kavramlarının resim sanatına yansımalarına değinilmiştir. Beşinci bölümde ise yazarın yaşadığı kentin doğasını betimlediği resim çalışmaları ile bu uygulamalara ilişkin değerlendirmeler yer almaktadır. Kültür, zaman ve mekan etkileşiminin oluşturduğu yapılar ile doğanın zaman içerisinde değişime uğraması ile oluşan coğrafi şekillerin bir aradalığı bu çalışmaların içeriğini oluşturmaktadır. Kültür ve doğanın bir arada bulunduğu mekân katmanları yazarın gözünden değerlendirilmiş, mekânlara dair yeni bir okuma olanağı sunulması amaçlanmıştır.

1. BÖLÜM

TÜRK RESMİNE TARİHSEL BAKIŞ

1. Cumhuriyet Öncesi Türk Resminde Batı Etkisi

2. Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Batı Etkisi

Bu bölümde Türk resminin çağdaşlaşma süreci tarihsel gelişimiyle ele alınmıştır. Bu süreç, Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası olarak iki alt başlıkta verilmiştir.

Türk resim sanatının çağdaşlaşma sürecinin başlangıcı, 18. yüzyılın sonları, Mühendishane-i Berrî Hümayun'un kuruluşuna tarihlendirilse de bu tarih sürecin başlangıcında tek seçenek değildir (Tansuğ, 1999, s.11). 15. yüzyılda Osmanlı Devleti'ne Fatih Sultan Mehmet'in davetiyle Batılı sanatçıların geldiği bilinmektedir (Başkan, 2009, s.99). 17. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin askeri alanda yaşadığı olumsuzluklar, Avrupa ile artan ticari ve diplomatik ilişkiler sonuç olarak Batı'nın kültürel etkisini de getirmiştir (Turani, 1997, s.649).

18. Yüzyılda Osmanlı Padişahları toprak kaybetmelerine önlem olarak askeri ve teknolojik alandaki gelişmeleri takip etme ve kendilerini geliştirme politikası gütmüşlerdir. Avrupa'ya gönderilen elçiler, yabancı elçilerin ülkeye kabulü bu dönemde kültürel alışverişe hız katmıştır. III.Selim zamanında kurulan Mühendishane-i Berri-i Humayün'da resim dersleri konulması önemli bir adımdır. Zira burada yetişen öğrenciler resim sanatımızın ilk temsilcileridir. 19. yüzyıl başlarında II. Mahmud kendi portresini hem devlet dairelerine astırmış hem de "Tasvir-i Hümayun Nişanı" olarak porte madalyonlarını dağıtmıştır. Bu dönem kılık kıyafet yasası ile memurlar devlet dairelerinde pantolon ceket giymeye başlar. Fatih döneminde kurulan nakkaşhaneye bu dönemde azınlıklardan da sanatçıların kabul edildiği görülür. Abdülmecid döneminde Batılı sanatlara ilgi artar. İstanbul'da ilk resim sergileri Abdülaziz

zamanında gerçekleşir. Sultan Abdülaziz heykelini yaptıran ilk Osmanlı sultanı olur. Yüzyılın sonları 1883 yılı Sanayi-i Nefise Mektebinin açıldığı yıl olur. II. Abdülhamit döneminde açılan mektebe Osman Hamdi Bey 1882’de müdür olarak atanır. Bu dönem Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulur (Giray,1997, s.37-78).

Türk resim sanatında batılılaşma konusu Osmanlı’nın geç dönemi, Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası olarak iki başlık altında toplanabilir. Bu iki dönemde farklı dünya görüşlerinin sonucu bazı ayrımlar söz konusu olsa da bu iki periyot birbirinden ayrılmayan bir süreç olarak görülebilir. Zira Osmanlı da temelleri atılan kurumların öncül işlevi Cumhuriyet sonrasında daha ileri boyutlara taşınmıştır (Özsezgin, 1999, s. 8, 9).

1. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK RESMİNDE BATI ETKİSİ

Tansuğ’a göre (1999, s. 11), Türk sanatında çağdaşlaşma sürecinin başlangıcını kesin bir tarihle belirleme olanağı yoktur. 1795 yılında, Batıdaki modellere uygun modern bir eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berrî Hümayun’un kuruluşu, bu sürecin başlangıcını tarihlendirmede bir kolaylık olarak görülebilir. Ne var ki bu kurumun çağdaşlaşma, yenileşme, modernleşme bilincine büyük katkılarda bulunmuş olmasına karşın, sürecin başlangıç tarihi yönünden tek alternatif olduğu söylenemez

15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet’in İtalya’dan sanatçıları ülkesine davet ettiği bilinmektedir. Gentile Bellini (1429-1507), Matteo de Pasti (1420-1467/68), Costanzo de Ferra gibi sanatçılar Fatih’in portrelerini yapmışlar, bazı Türk ressamlarını eğitmişlerdir. Örneğin; Sinan Bey veya Şakirdi Şiblizade Ahmet’e ait olabileceği düşünülen bağdaş kurmuş, elinde gül ve mendil ile resmedilmiş Fatih portresinin bu dönemlere tarihlendiği (1480) belirtilir. Bu portrenin gerek açık koyu renk tonlamalarıyla hacimlendirme ve portre sahibinin özgün görünümünü yakalama çalışmaları ressamın o dönemin Rönesans sanatı hakkında da bilgisi olduğu fikrini oluşturur (Başkan, 2009, s. 98). “Fatih’in davetiyle gelen İtalyan sanatçıların tanıttığı portrecilik, Osmanlı nakkaşlarının elinde minyatür portreciliğine dönüşmüş, bir yandan, Batı’nın dörtte üç görünümü portre kalıbını benimseyen, öte yandan doğu resim geleneğinin iki boyutluluğunu ve çizgiciliğini koruyan bir padişah portreciliği geleneğini yerleştirmiştir” (Başkan, 2009, s. 99). Padişah portreciliği geleneği

de bu dönemde başlayarak 20. yüzyıla kadar devam eder (İrepoğlu, 199, s. 72; Gürtuna, 2005, s. 5).

Fatih’in daha çocukken disiplinli bir eğitim aldığı, Türkçe’nin yanı sıra Arapça, Farsça, Yunanca, Latince, Slavca, İtalyanca, Fransızca gibi birçok dili bildiği söylenir. Manisa’daki şehzadeligi döneminde de İtalyan hümanisti Ciriaco de Ancona ve İtalyan sanatçılardan Roma ve Batı tarihi dersleri aldığı anlatılır (Osmanlı, 1999, s. 72; Gürtuna, 2005, s. 3). Fatih bilime, eğitime, sanata çok önem vermiştir. İstanbul’u fethinin ardından ara vermeden Ayasofya’da ve Zeyrek Camii’nde eğitimlere başlanmış; İslami ilimlerin yanında pozitif bilimler de bu eğitim programına dahil edilmiştir (Tekin, 1995, s. 162-166; Gürtuna, 2005, s. 3-4). Saray Nakkaşhanesini kuran Fatih, birçok sanatçıyı nakkaşhanenin bünyesinde toplamıştır (Sakaoğlu, 1999, s. 10; Ünver, 1964, s. 24; Gürtuna, 2005, s. 3-4).

Fatih’in Doğu sanatına da ilgisiz kalmadığı görülmektedir. Uzun Hasan’la yaptığı savaş sonucunda Akkoyunlu kitap üretim merkezi olan Şiraz ve İsfahan valisi olan Uzun Hasan’ın oğlu Uğurlu Mehmed Osmanlılara sığınmıştır. Uğurlu Mehmed’in Fatih’in kızıyla evlenmesi sonucu Şiraz, İsfahan ve Tebrizli sanatçılar İstanbul’a göç etmiş ve burada II. Beyazıt dönemi Osmanlı minyatürünün oluşumuna katkı yapmışlardır (Mahir, 2012, s. 47,48). Nitekim Fatih döneminde Batı ile kurulan ilişkiler, II. Beyazıt ve I. Selim dönemlerinde azalır, Osmanlı saray nakkaşhanesinde İranlı, Türkistanlı Türk Minyatür okullarının etkisi görülür (Başkan, 2009, s. 104). II. Beyazıt’ın döneminde, babası Fatih Sultan Mehmed’in Avrupalı resamlara yaptırdığı resimlerin saraydan çıkarılarak pazarlarda satıldığı belirtilir (Afyoncu, 2010, s.124).

17. yüzyıl’da Avrupa ve Osmanlıların diplomatik ve ticari ilişkilerinin arttığı görülür. Bu dönem diplomasisi bir kültür alışverişinin de zeminini hazırlar. Osmanlı resminde 3 boyut, derinlik, perspektif denemeleri kendisini gösterir. Padişah portreleri, kıyafet albümleri, saray mensupları ya da toplum ileri gelenlerinin yaşamları, resimlerin konusunu oluşturur. Matrakçı Nasuh’la başlayan topografik resim geleneği bu dönemde de devam eder. Nakşi’nin kent görünümünde perspektif denemeleri dikkat çeker (Başkan, 2009, s. 128).

17. yüzyıl sonlarında Osmanlı siyasi hayatında yaşanan olumsuzluklar Osmanlı da Batı etkisinin artması sonucunu getirir. Nitekim “1683 yılından itibaren Viyana ve İkinci Çiğerdelen bozgunu ile Estergon’un düşmesi, 1686’da Budin’in, 1687’de Eğri’nin, ve 1688’de Belgrad’ın kaybedilmesi ve

sonra da çok ağır şartları olan Karlofça anlaşmasının kabul edilmesi, sırasıyla bir çözülmenin işaretleri olarak kabul edilmektedir” (Turani, 1997, s. 649). 1698 Karlofça ve 1718 Pasarofça anlaşmaları ile Osmanlı Devleti'nin siyasi ve sosyal yapısında sorgulamaların olduğu görülmektedir. (Ovacık, 2012, s. 75). Batı kültür ve sanatının Osmanlı'da uygulama imkanları üzerinde durulur. Bu dönem Lale Devri olarak anılan dönemi de kapsar. Lale Devri sanatın, mimarinin, çiçeklerin ön plana çıktığı bir dönemdir. Dönemin Padişahı III. Ahmet, Sadrazamı Damat İbrahim Paşa'dır. Damat İbrahim Paşa Pasarofça anlaşması sonrasında Venedik'e bir konsolos; Yirmisekiz Mehmet Çelebi'yi de Fransa'ya elçi olarak görevlendirir (Uzunçarşılı, 1982, IV, s. 170, 171; Ovacık, 2012, s. 75). Çelebi Mehmet Efendi İstanbul'dan yola çıktığı günden başlayıp tekrar İstanbul'a döndüğü güne kadar (8 Ekim 1721) geçen yaklaşık bir yıllık süre zarfında hem seyahati sırasında gördüklerini hem de Fransa'nın o dönemini içeren sefaretnamesini kaleme alır (Akyavaş, 1993, s. 59-60; Polatçı, 2011, s. 254). Yirmisekiz Mehmet Çelebi sefaretnamesinde; Paris'in saray ve bahçelerini, halı ve ayna imalathanelerini, seralarını, rasathane, matbaa, kilise, kale ve istihkamlarını, opera, apartmanlar ve Parisli kadınları tasvir eder. Osmanlı'da Batı etkileri bu eserle belirginleşir (Polatçı, 2011, s. 255).

Osmanlı Padişahları 18. yüzyılın başından itibaren Batı'daki teknolojik gelişmelerle ilgilenmişler, kendilerini her alanda geliştirme çabasına girmişlerdir. Askeri okullar açılır ve bu okullarda okutulan derslerle resim sanatında önemli gelişmeler olduğu görülür. Mühendishane-i Berrî-i Hûmayun, Mekteb-i Fünûn-u Harbiye-i Şahane ve Mühendishane-i Bahr-i Hûmayun'da resim dersleri büyük önem kazanır. Askeri okullardaki gençlerden resme ilgi duyanlar önceleri taş baskı, daha sonra atölyede resimler yaparlar (Gökkaya, 2013, s. 1).

Osmanlı İmparatorluğu Mühendishanesi'nde 1793 yılında ilk kez doğa gözlemine bağlı bir resim dersi yer alır. Fakat bu dersin bugünkü anlamda bir resim dersi olmadığı gibi topçuluk, istihkam ve haritacılık gibi alanlara katkı sağlamak amacıyla verildiği görülür. II. Mahmut Mühendishaneyi 1825'te geliştirir, resim derslerine önem verir ve 1835'den itibaren gençleri Avrupa'ya eğitimlerini ilerletmeleri için gönderir. Harbiye Mektebi öğrenim programına ise resim dersleri konulmuş, resim dersinin geliştirilmesi için İspanya'dan Şirans isimli bir ressam ve Fransa'dan Mösyö Kes isimli bir ressam öğretmen olarak getirilmiştir. 1875 yılından itibaren özellikle askeri liselerde resim dersinin gelişmesiyle Batılı anlamdaki resim, asker aydınlar arasında yayılır.

1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ile artık sivil gençler de resim öğrenimi görmeye başlarlar (Turani, 1997, s. 663, 666).

Osmanlı'nın Batı'daki bilimsel gelişmeleri öğrenmek ve uygulamak isteği beraberinde Batı'nın sanat ve kültür rengini de getirir. Geleneksel sanat dalları içinde değişimler görülür. Bu süreçte mimari dekorasyondaki değişim çok açıktır zira çiniler yerini duvar resimlerine bırakır (Giray, 1997, s.37,38). İlk zamanlar saray duvarlarını süsleyen resimler daha sonraları halk tarafından da benimsenir. Kalem işi olarak anılan bu duvar resimlerinin 18.yy ve özellikle 19.yy'da Batı etkilerinin artmasıyla konularında da değişimler görülür. Manzaralar, bina, gemi ve tren resimleri, natüremortlar, sembolik motifler, hayvan ve insan figürleri de resimlerde yer alır (Demirarslan, 2016, s. 111-112).

Sanayi-i Nefise ile sanat eğitimi sivilleşirken, asker ressamı kuşağının etkinliğinin azalmadığı gibi bu kuşağın başlatmış olduğu resim kültürünün etki alanı genişler. Abdülhamid zamanında yüksek okul öğrencilerinin askerlikten muaf olması ve başarılı olanlara “Maarif Madalyası” verilmesi için bir yasa çıkarılır. Bu şekilde sanat eğitimi veren kuruma ilginin artması amaçlanır. Bu dönemde Avrupa'dan İstanbul'a çok sayıda yabancı sanatçı gelir. Sultan Abdülaziz'in çağrısı ile Aivazovski'nin İstanbul'a geldiği, Pera'da açılan özel atölyelerde yerli ve yabancı sanatçılar arasında yeni diyalogların başladığı bilinir. Düzenli olmamakla birlikte 1880'li yıllarda Beyoğlu ve Tepebaşı'nda sergiler düzenlenmeye başlanır. 1916'dan başlayarak, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin öncülüğünde düzenlenen Galatasaray Sergileri'nin Türkiye 'de gerçekleştirilen ilk sürekli sergi olduğu görülür (Özsezgin, 1999, s. 13,14).

2. CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESMİNDE BATI ETKİSİ

Kurtuluş Savaşı sonrasında Gazi Mustafa Kemal Paşa, çağdaşlaşma basamaklarını bilinçli ve çabuk çıkma isteğini yaygınlaştırır. İzmir'de iken “Kurtuluş Savaşının bu kesimi kapanmıştır. Şimdi ikinci kesimini açmamız gerekiyor” demiştir. Ülkedeki hareketlilik resim ve heykel dünyasına da yansır. 27 Ocak 1923'de İzmir Hükümet Konağında “kendi mukadderatımıza kendimiz sahip olmalıyız” derken, sanatçılara da hem öğretmen hem sanatçı olarak sorumluluk ve görev bilincini yükler (Elibal, 1973, s. 25,26). Atatürk Onuncu Yıl Nutkunda şöyle der;

...Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettirmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihî bir vasfı da, güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitrî zekasını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, milli birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besliyerek inkişaf ettirmek milli ülkümüzdür (Elibal, 1973, s.25-39).

Temelleri Osmanlı Devleti'nin batılılaşma sürecine uzanan Türkiye Cumhuriyeti sanatı bu dönemde gelişimini devam ettirir. Batıya eğitim için Cumhuriyet döneminde de sanatçılar gönderilir. Devlet sanatı destekleyen adımlar atar. Milli Eğitim Bakanlığı eğitim kurumları için tarihsel konu aktaran resimleri satın alır, bu şekilde hem sanatçılar ekonomik olarak desteklenir hem de halkın sanata olan ilgisinin artırılması amaçlanır (Gürler, 2010, s. 97). Sanayi-i Nefise'nin 1883 yılında açılışından sonra 1914'de kız öğrenciler için İnas Sanayi-i Nefise mektebi açılır. 1926'da bu iki okul birleştirilir (Bayav, 2011, s. 16, 17). 1926 yılında eski Meclis-i Mebusan binasına taşınan okul 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademisi olarak anılır (Cezar, 1983, s. 6; Korur, 2008, s. 34). Sanat alanındaki devlet girişimleri kısaca, 1932'de Ankara'da açılan Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü, 1937'de İstanbul'da açılan Resim-Heykel Müzesi, Ankara'da 2 Nisan 1980'de Resim-Heykel Müzesi, İzmir'de 1985 yılında Selçuk Yaşar Resim Müzesi olarak sıralanırken, 1930'larda Halk Evleri'nin sanatsal girişimleri de çağdaş kültürü yurda yaymak amacını gütmekteydi. 1939-1944 yılları arasında uygulanan yurt gezileri programı ile resim sanatı Anadolu'nun gerçeklerine, doğasına, insanına açılmış, resimde İstanbul'u ele alan konu ufkunun genişlemesine olanak vermiştir. Cumhuriyet ile birlikte gerçekleştirilen reformlar sanatın gelişimine olumlu etki yapar. Türkiye'nin çağdaş bir devlet olmasının önünü açan düzenlemeler yapılır. Okuma yazma oranını arttırmak çabaları yanında sanat kurslarının açılması bir kültür seferberliğini de işaret eder. Osmanlı zamanında İstanbul ile kısıtlı kalan sanat üretimi de Anadolu halka ulaşır (Özsezgin, 1999, s. 9, 30-43).

Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nin açtığı sınavı kazanarak 1910'da Fransa, İtalya ve Almanya'da resim eğitimine gönderilen ressamlar 1914 yılında I. Dünya Savaşı sebebiyle İstanbul'a geri dönerler (Giray, 1997, s. 110). Türk resim sanatında Türk İzlenimcileri ya da Çallı Kuşağı olarak isimlendirilen

(Güven, 2010, s. 30) 1914 kuşağı sanatçıları, Cumhuriyet dönemi ressamlarının hem hocası hem de öncüsüdür. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte bir ara dönemi oluşturan bu dönem sanatçıları arasında Hikmet Onat gibi asker kökenli bir sanatçının yer alması ise sanatçı kuşaklarındaki eğitimin askeri alandan sivilleşme dönemine girdiğinin göstergesi olarak görülür (Özsezgin, 1999, s. 17). Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi (Arel)'den oluşan 1914 kuşağı sanatçıları Cumhuriyet dönemi resmine, konu çeşitliliği ve ışık, biçim kullanımı ile katkı yaparlar (Germaner, 1999, s. 15-17). Sanatçılar eserlerinde, kullandıkları lokal renkler ile nesnelere doğal rengine bağlı kalmışlardır. Türk resim sanatında bu kuşak öncesinde resimlerinde İzlenimci teknik ve konuların izleri görülen iki asker ressam; Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza'dır. Bu ressamlar Çallı Kuşağı izlenimciliğinin öncüleri olarak görülebilir (Güven, 2010, s. 31-33).

1929'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı grubu olarak karşımıza çıkar. Birliğin üyeleri Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamehi, Muhittin Sebati ve Heykeltraş Ratip Aşir Acudoğlu gibi sanatçılardır. Bu grubun sanatçıları İstanbul dışında başka şehirlerde de sergiler düzenlerler. Böylece ülkede sanatın ulaşılabilirlik sınırlarının genişlemesi hedeflenir. Müstakillerin eserlerinde I. Dünya Savaşı sonrası Avrupasında etkin olan ekspresyonizm, kübizm, konstrüktivizm gibi akımların etkileri görülür (Germaner, 1999, s. 15-17). Grup ilk sergisini Ankara Tükocağı'nda açar. Sergide altı adet heykel ve yüzden fazla resim yer alır (Gürler, 2010, s. 95).

Cumhuriyetin ilanından sonra 1926'da yurtdışına gönderilen sanatçılar yurda döndükleri zaman ülkede yıllardır tekrarlanan Empresyonizmin dışına çıkmışlardır. Kübizm, fovizm, ekspresyonizm gibi sanat akımlarını tanıtırılar ve bu kuşaktan bir grup sanatçı "D" Grubu'nu kurar (Turani, 1997, s.670). 1933'de Müstakiller'den ayrılan bazı sanatçılar D Grubu adı altında toplanırlar (Germaner, 1999, s. 18). Abidin Dino, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Elif Naci ve Zühtü Müridoğlu bu grubun kurucularıdır. D Grubu sanatçıları Türk plastik sanatlarının fikir yönünü geliştirmeyi amaç edinmişlerdir. Sanatımızın en büyük eksikliğinin bu yönde olduğunu savunmuşlardır (İndirkaş, 2001, s.29-30; Genç, 2012, s.411). Grubun kurucularından olmadıkları halde grubun anlayışını paylaşan, sonradan üye olan sanatçılar da vardır; Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ercüment Kalmık, Sabri Berkel, Turgut Zaim, Eren Eyüboğlu gibi.

D grubu sanatçıları başlangıçta geleneksel kaynaklara eğilimleri reddetmelerine karşın sonradan bu eğilimler sanat eserlerinde yer bulur. Bu konuya Nurullah Berk'in minyatür soyutlamaları, Cemal Tollu'nun Anadolu Uygarlıkları etkileri ile biçimlendirdiği yapıtları örnek olarak verilebilir. (Giray, 1997, s. 349-374). 1924-28 yılları arasında sanat çalışmalarını Paris'te yapan Turgut Zaim yurda dönüşünde artık Paris'te öğrenileceği bir şeyin kalmadığını belirtir. Sanatçı kendi kültür öğelerini eserlerinde yorumlamak istemektedir. Yapıtlarında Anadolu düzenlemelerine yer verdiği bilinmektedir (Karoğlu 2014, s. 105).

Nurullah Berk grubu tanıtan kitap ve dergi yazılarının yanında İstanbul'un kültür ortamında yazar ve sanatçılarla kurduğu dostluklar ile D Grubu'nun değerlendirilmesine de katkı sağlamıştır. 1933 Üniversite reformu ile D Grubu sanatçıları, akademi kadrolarında yer alırlar (Giray, 1994, s. 36 içinde; Güven,2010, s.196).

1940'larda yeni bir sanatçı grubu kurulur. 1940 yılında yapılan Güzel Sanatlar Akademisi öğrenci sergisinin ardından bir grup sonrasında bir araya gelerek "Yeniler Grubu"nu kurar. Toplumsal konuları çalışmayı kendilerine hedef belirleyen bu grupta; Kemal Sönmezler, Nuri İyem, Fethi Karakaş, Selim Turan, Mümtaz Yener, Ferruh Başağa, Turgut Atalay, Agop Arad, Haşmet Akal ve Avni Arbaş yer alır (Giray, 1997, s.420). Eserlerinde toplumsal konuları yansıtmışlardır. Açtıkları "Liman" isimli sergisinin ismiyle de bazen anılan grubun 1946'dan sonra bazı üyeleri toplumsal gerçekçilikten uzaklaşmıştır (Tetikçi, 2014, s. 145-146). Nuri İyem bir söyleşide grubun kurulmasındaki ana düşünceyi şöyle anlatmıştır:

Bizlerin Akademi'de öğrenci olduğu o yıllarda, resim sanatı Akademi'nin bahçe kapısından dışarı çıkmıyordu. Bu gerçeği her gün yaşıyorduk. Akademi dışında nereye giderseniz gidin resim sanatının adı bile geçmiyordu. Akademi'de öğreneceğim, ressam olacağım dediğimde beni zavallı bir kaçık olarak görüyorlardı. Ama, Akademi'nin kapısından içeri girince rahatlıyor, sevinç duyuyorduk. Oysa Akademi kendimizi içine hapsedtiğimiz bir yerdi. Biz, bu mahpusta ressamcılık oynuyorduk. Dışarıda ise bu oyun hiç sökmüyordu. İşte, "Yeniler" grubunun kurulmasına neden olan ortam buydu. Ressamlığın toplumun yararına bir meslek olduğunu, resim sanatının toplumun ufkunu genişleteceğini, giderek şöyle durup da resim seyretmenin çok keyif duyulacak bir yaşam gereksinimi olduğunu anlatmaya çalıştık. Biz böyle düşünüyorduk. Kendi macerasını yaşayan halkımız, bizi anlamaya dinlemeye mecbur mu?

Resim sanatını Akademi'nin bahçesinden dışarıya taşıyıp, halkın yaşamına götürebilsek ne olurdu? (<http://www.nuriiyem.com/tr/yazi/yeniler-ustune/>).

1941 tarihinde "Liman Şehri İstanbul" ismiyle açılan sergide İstanbul'un şiirsel manzaraları yerine düşünsel temalı resimler yapmışlar, yaşamı resimleme yolunu seçmişlerdir. Bu yönüyle kendilerinden önceki gruplardan ayrılırlar. Genç sanatçılar, sanatın bir düşünce ürünü olduğunu kavramışlardır (Giray, 1998, s. 52-53).

1947'ler Yeniler ve D Grubunun dönemini tamamladığı yıllardır. Bu dönemde sanatçılarda kişisel sergiler açma çabalarının geliştiği görülür. Yeni bir sanat grubu olan Onlar Grubunun ve gruplar üstü bir meslek kuruluşu olan "Ressamlar Derneği"nin (Türkiye Ressamlar Cemiyeti) kuruluşu da bu dönemlere tarihlenir (Elibal, 1973, s. 66, 67). 1950'lerde sanatçıların Türk sanatında milli ve özgün sanat kimliği yaratma çabaları görülür. Sanatın Batı etkisinden kurtularak geleneksel kaynaklara yönelme özgün olanı yakalamada çıkış noktası olarak düşünülür. Bedri Rahmi Eyüboğlu bu düşüncenin en önemli savunucusu olur. Kendisi de eserlerinde geleneksel Türk motifleri ile pentürü ile sentezler. Birçok sanatçı ve öğrencisi Bedri Rahmi'nin düşüncelerinden etkilenir. Geleneksel el sanatları, hatlar, yazmalar, kilim motifleri, nakışların soyut değerler taşıdığı ve çağdaş resim sanatına da yön verebilecekleri üzerinde durulan konular olur. Bedri Rahmi öğrencilerinden oluşan On'lar Grubu kurucu üyeleri: Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Sarptürk Gamsız, Nedim Günsur, Saynur Kızıyıcı Güzelson, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, İvy Stangali, Fahrünnisa Sönmez, Maryam Özcilyan'dır (Giray, 1997, s. 464-472).

1950-1960 yılları, Türkiye'de çok partili demokratik rejimin uygulanma çalışmalarının olduğu ve soğuk savaş yıllarının etkisini hissettirdiği bir dönemdir. 1960'ların sonu ülkede farklı siyasi kamplarda bölünmeler ve saflaşma olgusu gündemi oluşturur. Bu dönem sanatsal gelişmeler merkezi tabanlı eğilimler yerine çoğulcu bir anlayışın yaygınlaşması yönündedir. 1960 sonrasında hızla değişen bir toplum görünümünde olan ülkede bu değişim kendisini kültürel yapıda da göstermiş, pek çok yayın çeviri yoluyla dilimize kazandırılmış, 1930'ların empresyonizm ve kübizm gibi akımlar etrafında gelişen eğilimleri yerini bağımsız arayışlara bırakmıştır. 1950'lere doğru özel galericilik uğraşları görülmeye başlamıştır. 50'li yılların başında Ankara'da

Helikon, İstanbul'da da Maya galerileri açılır. Sanat dalları arasındaki iletişimin arttığı bu dönemde, açılan özel galeriler sanatçıların, yazarların buldukları ortak mekanlar oluyordu (Özsezgin, 1999, s. 30-51). Bu dönem Türk resminde non figüratif eğilimler ile geleneksel el sanatlarından izler taşıyan sanat anlayışı olarak iki anlayış görülür. Birincisi Batı sanatındaki soyut yaklaşımların esin kaynağı olduğu sanat anlayışı ikincisi milli karakterin ifadesi olan sanat anlayışı olarak bilinir. 1970'li yıllar düşüncede yeni oluşumların belirdiği yıllar olarak görülür. Materyalist yaklaşımdan sonra insan ve insanın özgür düşünceleri tekrar gündeme gelmeye başlar. Sanatta da akıl ve düşüncenin katmanları sorgulanırken düşsellik, bilinçaltı, düşünce ve maddenin özüne ulaşma çabaları tuvallere düşsel konular olarak yansır. Utku Varlık, Alaaddin Aksoy, Burhan Uygur, Komet, Mehmet Gülerüz farklı biçim, yorum ve konuları ele alırken temelde bu düşünsel yapıda birleştikleri görülür (Giray, 2009, s. 43-51).

II. Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'da görülen soyut sanat, soyut dışavurumcu estetik sonrasında Türk sanatına da yansımıştır. Cemal Bingöl, Nejad Devrim, Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Arif Kaptan, Adnan Turani, Adnan Çoker soyut çalışan ilk sanatçılarımızdır. 1955 ve 70 yılları arasında görülen soyut sanat eserleri yanında figür resimleri de etkisini kaybetmeden devam etmiştir (Başkan, 2009, s. 220-221).

80'ler ve 90 sonrası Türk sanatının kavramsal içeriğinde postmodern etkiler görülür. Batının akademik eğitiminden uzaklaşarak, evrenseli yakalamak isteyen bunun içinde deneysel yöntemlere başvuran bir kuşağın dönemidir. Dünya sanatını izleyen, batıda eğitim alan sanatçıların Türkiye sanat ortamlarına katılmaları sanatı bu yöne doğru çekmiştir. Bunun yanında küratörlerin kuramsal problemler üzerinde düşünmesi, bu küratörlerin sanat yayınlarında yer bulması da dönem üzerinde etkili olmuştur (Yüksel, 2012, s. 96).

İstanbul merkezli sanata paralel olarak Turgut Zaim, Eşref Üren, Refik Epikman, Cemal Bingöl, Abidin Elderoğlu, Cemal Tollu, Malik Aksel, Nurullah Berk gibi sanatçıların attığı temel ile Ankara'da bir sanat ortamı oluşur. 1980'lerde Adem Genç, Halil Akdeniz, Mürşide İçmeli, Hayati Misman, Zahit Büyükişleyen, Hasan Pekmezci ve Habip Aydoğdu gibi Ankara'da sanat eğitimi almış sanatçılar, eğitim kurumlarındaki görevleri yanı sıra Ankara'dan Çağdaş Türk Resmine önemli katkılar yapmışlardır (Başkan, 2009, s. 220-221).

2. BÖLÜM

RESİMDE DOĞA KONUSU

1. Doğa- Sanat İlişkisi

3. Batı Manzara Resmi

3. 18. Yüzyıldan Günümüze Türk Resminde Manzara

Bu bölümde Türk resminin batılılaşma sürecinde etkilendiği kaynak olan Avrupa sanatının doğaya- manzaraya yaklaşımı ana hatlarıyla ele alınmıştır. İnsanın doğa ile olan ilişkilerinin, doğayı yorumlamasının sanata nasıl yansıdığı ile resim sanatında manzara konusunun geçirdiği serüvene değinilmiştir.

1. DOĞA - SANAT İLİŞKİSİ

İnsan, doğada yaşamını sürdürebilmek için doğa ile ilişki içinde olmalıdır. Beslenme ve barınma gibi ihtiyaçlarının karşılandığı doğa aynı zamanda onun varlığını anlamlandırmasına da yardımcıdır. Geçmişten günümüze kadar doğa ile kurduğu ilişkilerde insanın kimi zaman ona taptığı, kutsallaştırdığı ve zarar verdiği görülür (Aydın ve Zümrüt, 2013, s. 54).

M.Ö. 6000- 4000 yıllarında başladığı genel kabul gören dönemde, insan tarım ile tüketimden üretime geçer. Kendi ihtiyacını kendisi üretmesi ve yerleşik hayata geçişi insanlık için büyük bir aşamadır. Çiftçilik için aletler yapan, çalışan, köyler kuran insan, kainatı gözlemleyerek kendi kendisinin bilincine varır. Doğa olaylarının nedenleri, toprağın bereketi üzerine düşünür. Düşünceleri soyut kavramlar ile zenginleşir ve soyut bir dünya oluşturur. Soyut düşüncelerini semboller ile betimler. Örneğin verimliliği, büyümeyi, kadın ve

su ile sembolize etmiştir. Bu dönemde mimari ve süsleme sanatlarının da ortaya çıktığı görülür (Turani, 1997, s. 28-35).

İlkçağlardan günümüze insanın doğa ile ilişkilerini anlamlandırmasında dönemsel düşünce farklılıkları vardır. Doğaya egemen olma onu kontrol etme isteği İlkçağ filozoflarında görülmemesine karşın 17. Yüzyıl sonrası bilimsel ilerlemelerle insanın merkeze alındığı yeni bir doğa anlayışı görülür (Gül, 2013, s.18). İnsanın bilgi ve eylemlerinin doğaya dayanarak doğa üzerinde temellenmesi gerekliliğini belirten F. Bacon ise şöyle der (Cevizci, 1996, s. 153): “Doğa’nın hizmetkârı ve yorumcusu olan insanoğlu, deney ve düşünme yoluyla doğa düzeninin sırlarını anladığı ölçüde, eylemde bulunabilir ve bilgi edinebilir.” O’na göre insan doğaya boyun eğdiğinde doğaya hakim olur (Cevizci, 1996, s. 153). İlerleyen dönemlerde ise doğal kaynakların ölçsüz kullanımını sonucu doğa tahribatının oldukça artması Sanayi devrimiyle birlikte sanayileşmenin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Teknolojik gelişmelerde başarılı olan insan aynı başarıyı doğa ile olan ilişkisinde gösterememiş, toplumda her şeyi hızla tüketen bir kültür egemen olmuştur (Gül, 2013, s.18).

Doğa ile insanın kaçınılmaz olan karşılıklı etkileşiminde insanoğlu doğaya bakışı ile onu kendi yoğunluğu içerisinden çıkarıp görünür yapar. İnsanın, doğa yasalarını öğrenerek doğa üzerindeki denetimini artırırken doğaya değişik biçimler verdiği görülür (Oğuz, 2015, s. 68).

Yaşanılan çevrenin gelenekleri sanatçının biçimlerini temellendirir. Bu biçim olgusunun devamlılığı ise geçmişten günümüze sanatın karmaşık biçim devinimini anımsatır. Paleolitik mağaralardaki şaşırtıcı doğa gözlemlerinin ardından insanoğlunun nasıl olur da daha geç çağlarda basit biçimler yaptığı sorusunu getirirken bunun insan aklının soyutlama yeteneğinin gelişme süreciyle ilişkili olduğu görülür. Nitekim yazının bulunması da soyutlamanın geç zamanlara rastlaması da bunun göstergesidir (Tansuğ, 1988, s. 16, 17).

Sanat yapıtları bulunduğu çağın ve içinde yer aldığı toplumun koşullarından bağımsız değildir. Yani dönemin sanat anlayışındaki doğa algısı ile insanların doğa algısı birbirleriyle örtüşür. Doğayı sanat eserine taşıyan sanatçının temelde gözüyle gördüğü dış dünyayı yapıtında betimlediği varsayılır. Bunun sonucunda sanatçının dönemsel ve öznel ilişkisine bağlı olarak doğaya yaklaşımlarında ve dolayısıyla yapıtlarında farklılıklar görülür (Oğuz, 2015, s. 68).

Worringer (2017, s. 102) kuzey insanının doğa ile olan bağının doğu kültürlerinin doğa ile kurduğu bağ gibi bir derinliği bulunmadığını belirtir.

Kuzeyin sert, bereketsiz doğası ile doğadan iç ayrılıklarını hissetmiş olmaları insanlara korku, huzursuzluk, güvensizliği getirmiştir. Bu nedenle dış dünyanın nesne ve görüntüsüne karşı tavrı almışlardır. Kuzey insanının doğaya olan güvensizliği ile iç uyumsuzluğu ve dış dünya karşısında yaşadığı huzursuzluğu sanat betimlemelerinde de yer bulur. Zahmetli, keyfi ve süslemeci bir soyutlamaya giden sanat yapıtlarında soyutun materyalini kullanan ancak yalnız soyut bir formüle indirgenemeyen bir yaklaşım sergilenir.

Grünwald, Dürer, Cranach, Bosch, Bruegel gibi ustalarda görüldüğü gibi, dinsel görüşün içine düşsel fantaziler, korkulu inançlar, dehşet verici bir gerçek ötesinin tasarımları doluyordu. Güneyde güzel madonnalar önem taşıırken, kuzeyli halk bu ürkütücü fantastik değerlerden hoşlanıyordu (Tansuğ, 1988, s. 88).

İnsanoğlunun içinde bulunduğu çevre onun görsel kültürünü şekillendirir. Kelime dağarcığı, çevresinde gördüğü şekiller biçimler ve daha birçok etkileri ile bu ilk tanıştığı çevre ile bireyin görsel kültürüne zemin hazırlar (Ayayadın, 2016, s. 66). Coğrafi şekilleri, iklimindeki farklılıklar ile doğa insan yaşamını etkilemiştir. Dolayısıyla, insanın kültür ürünlerinin, coğrafi şekillerden ve insanların yeryüzünde bulunduğu konumdan etkilendiği düşünülmektedir. Doğanın, insan yaşamındaki etkisi kaçınılmazdır. İnsanın karakter özelliklerini, yaşam biçimlerini etkileyen doğa, kültürü de etkilemektedir.

“Sanatçılar çoğu zaman, insanın zaman, amaç ve varlık hakkındaki sorularına temel cevaplar verebilmek ve doğayı anlamak için, gözlemci ve yorumcu rollerini kullanmışlardır”(Matilsky, 1992; Aydın ve Zümrüt, 2013, s. 54). 18. yüzyılın ortalarına kadar ideal doğa ve sanatın da bu idealin taklidi olduğu düşünceleri görülür. Ancak yüzyılın sonlarına doğru bilimin yükselişi ile doğa algısı değişir. İdealizm yerini bilimsel yaklaşıma bırakır. Sanat ise artık ideal olanı değil gerçekliği taklit etmektedir. Constable’ın “Saman Arabası” isimli eseri 1824’te sergilendiğinde tepki çeker. Sanatçının doğanın gerçekliğini yansıtması rahatsızlık vermiştir. Gericault, Delacroix ve Courbet’de bu rahatsız edici değişimlerin temsilcileri olarak görülür. 1865’de Manet’nin Olympia’sı da artık rahatsızlığın ötesinde kızgınlıkla karşılanır. Gerçeklere tutulan ayna tepki çekmiş, insanların alışkın olduğu doğa anlayışı tamamen değişmeye başlamıştır. İzlenimciler ile geçmişin bağlarının koptuğu düşünülür. Cezanne’ın

sanatında doğaya analitik yaklaşım teknikleri, bilime duyulan ilginin, bilginin yaygınlaşmasının etkileri olduğu söylenebilir. Bu yaklaşım ise sanatta, doğanın güzelliğinin değil gerçek olanın aktarılmasını söyler. Böylece modern sanat doğa bilimlerine koşut ilerler. 19. yy'da analitik kübizm bilimsel anlayışı içerse de ortaya çıkan sentetik kübizm sanatta doğa yerine idea yı temel alır. Resmin iki boyutlu düzleminde soyut, temsili biçimlerin tasarımını önerir. Daha sonraları temsili biçimleri reddeden saf renk ve biçim ile geometrik form ve mimari öğelerin yansıtılabileceği savunan sanatçılar çıkar. Bu soyut sanat biçimleri sanatın doğadan bağımsız olduğu görüşünde birleşir (Read, 2005, <http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2494>).

1900'lerden önce birçok sanat eserinde doğa konusu manzara tasviri olarak yorumlanmıştır. 60 sonrası çevre ve ekoloji gibi konular sanat eserlerinde yer bulur. Bu değişim sanatçının çalışma araçlarında, yöntemlerinde değişimleri de getirir. Çevre sorunlarına duyarlı olan sanatçılar, toplumu bilinçlendirme misyonunu da yüklenirler (Aydın ve Zümrüt, 2013, s. 54, 55).

Sanatçıların bu yöneliminde, sanat piyasası, galeri ve müzelere duyulan tepkilerin de yeri vardır. Sanat yapıtları müzelerin kapalı dört duvarından çıkarılır. Yeryüzünün kendisinin de sanat eseri olabileceği fikri görülür. 1961'de Manzoni'nin "Dünya'nın Kaidesi" isimli çalışması bu anlamda ilk örneklerden biri olarak verilebilir. Sanatçı yapıtında bir kaide üzerinde ters olarak yazılmış "Dünya'nın Kaidesi" yazısı ile yeryüzünü bu kaide üzerine yerleştirir. Böylece yeryüzünün bir sanat yapıtı olarak yorumlanması istenir. Galerilerde boşluk olmadığı söyleyen Michael Heizer, yapıtlarına boşluğu da eklemek ister ve müzenin dışına çıkar. 1969'da Nevada'da "Çift Negatif" isimli yapıtını gerçekleştirir. Çevre sorunlarına farkındalık oluşturmak isteyen sanatçılar yeryüzünü uygulama alanı olarak ele almışlardır. Gelip geçicilik kavramı yapıtlarında önem kazanırken, yaşamın döngüsü içerisinde sanat eserlerinin de dönüştüğü, değiştiği, yapıtın süreç içerisinde gözlemlenerek farklılaştığı hatta yok olduğu görülebilir. Smithson'un "Spiral Dalgakıran"ı, Beuys'un performansları bu anlamda ilk akla gelenlerdir. Bu çalışmalar sanat ve hayat arasındaki sınırı kaldıran, doğanın betimlenmesinin ötesinde doğa ve sanatçının dolaysız iletişim kurduğu yapıtlardır (Oğuz, 2015, 71-73).

2. BATI MANZARA RESMİ

Read'e (2014, s. 72, 73) göre manzara resminin sürekli bir tarihi yoktur, modern bir tarihi olduğu düşünülür. Mısır mezarlarındaki, Roma, Pompei'deki freskler birer manzara resmi olarak düşünülse de bu çalışmalar manzara resmi kavramına uymazlar. Natürel üslupla çalışılmış doğa görüntülerini içerseler de başlı başına bir estetik düşüncenin ürünü olarak ortaya çıkmamışlardır. Avrupa'da manzara resminin Rönesans döneminde görüldüğü söylenebilir. Daha önceleri resmedilen bir konunun tamamlayıcı zemini olan manzaralar daha sonraları başlı başına birer konu olarak karşımıza çıkar. Modern manzara resmini ise Joachim Patinir (1485-1524) ile başlatmak mümkündür. Dürer'in Patinir için söylediği "iyi bir manzara ressamı" söylemi bu alanda bir ilk dir. Patinir'den önce gelen Leonardo Davinci'nin doğa çizimleri ise yarı bilimsel bir ilgiden kaynaklandığı için konu olarak manzara resmi kavramı içinde yer bulmaz. Patinir'in resimlerinde bile, dini ya da tarihi bir olayın içinde yer bulan manzaranın henüz konu olarak tam açıklığa kavuşmadığını belirten Herbert Read'e (2004, s.74) göre bu anlamda verilebilecek en iyi örnek Rubens'in "Ay Işığında Manzara"sıdır. Patinir, Rubens daha sonraları Poussin, Claude ve Corot "şairane kelimesiye belirtebileceğimiz özel bir duyarlılığı resimlerinde amaç edinirler" (Read, 2014, s. 74).

15. yy başlarında Flaman ve İtalyan resminde ortaya çıkan yeni anlayış doğa'nın çok iyi incelenip etüt edilmesi düşüncesine dayanır. Aslında bu eğilimin İtalyan resminde 14. yy da Giotto ile başladığı söylenebilir. Ancak Giotto'dan sonra 15. yy İtalyan ressamlarının eserlerinde doğa ince ayrıntıları ile iyi gözlemlenmiş manzaralar olarak ele alınır. Leonardo doğa resmedilirken ışık etkilerinden kaçınılması gerektiğini söyler. Ona göre ışığın etkisiyle cisimlerin renklerinde meydana gelen değişimler dikkate alınmamalı gerçekte o nesnenin rengi ne ise öyle boyanmalıdır. Bu dönem sanatçıların eserlerinde doğa "ideal doğa" yaklaşımı ile yer bulur. Dönemin Kuzeyli sanatçıları ise güzellikleri ve çirkinlikleri ile görünen doğayı resimlemişlerdir (Akyürek, 1994, s. 150-152).

Manzara resmi Venedik'te 15. yy ın geç dönemlerinde kompozisyonların arka planlarında detayları giderek artan bir şekilde belirir. Bu konuda Giovanni Bellini'nin ve ondan hemen sonra gelen Giorgione'nin manzara çalışmaları dikkate değerdir. 16. yy süresince Kuzey Avrupa sanatçıları, bilhassa Danube okulundan olanlar, Joachim Patinir, Albrecht Altdorfer gibi, resimlerini

oluştururken, çalışmalarının dini konuları olmasına rağmen, doğayı kendi gerçekliği ve güzelliği ile yansıtıyorlardı. 16. Yy in geç dönemlerinde, Flemenk sanatçı Pieter Bruegel Elder, renkli ve çok detaylı manzara görünümünde uzmanlaşmıştı. 17. Yy Antik Yunan'ın pastoral ve mistik görünümünü içeren klasik bir dönem olarak görülür. Önemli temsilcileri Fransız Nicolas Poussin ve Claude Lorrain'dir. Bu dönemde diğer bir manzara geleneği Hollanda'da ortaya çıkar. Flemenk sanatçılar Jacob van Ruisdael, Aelbert Cuyp, Meindert Hobbema'nın çalışmalarında resmin yarısı ya da daha fazlasını kaplayan bulutlu gökyüzü, küçücük figürler ile doğanın devasılığı ve insan doğa ilişkisi üzerine düşündürür (Blumberg, <https://www.britannica.com/art/landscape-painting>).

18. Yy'ın ortalarına kadar Rokoko dönemi manzaralarının önde gelen sanatçıları: Fransa'da Antoine Watteau, Jean- Honoré Fragonard, François Boucher, İngiltere'de Richard Wilson'dır. Wattou,'nun resimlerinde figürlerin Fransız inceliği ile doğa'nın da zarif bir biçimde betimlendiği görülür. Wattou'nun portreleri çok iyi gözleme dayansa da manzaraları hayali'dir. Boucher'in manzaraları bir rüya etkisi uyandırmaz. Onun figürleri doğanın en güzel ve gizli kalmış köşelerindedir, resimlerinde hayali, pitoresk peysajlar içinde hafif figürler görülür. Wattou ve Fragonard'ın eserlerinde doğa narin renkleri, şiirsel ve romantik güzelliği ile cenneti anımsatır. Resimlerde açık havada ve mutluluk içinde güzel giyimli kadın ve erkeklerden oluşan dekoratif süslemeler görülür. Wilson İngiltere'de manzara resmini uygulayan ilk sanatçıdır, bu dönem manzara resminde önemli bir yenilik getirmeseler de İngilizler peysaj resmindeki yeniliği daha sonraları Turner, Constable ve Crome ile uygularlar. Güney Almanya'da da Rokoko döneminde eser veren sanatçılar olsa da dönemi etkileyecek boyutta eserler vermemişlerdir (Turani, 1997, s. 485-492).

18.yy sonlarında Romantizm akımının etkili olduğu görülür. Bu eğilim ilk olarak İngiltere'de belirmeye başlamıştır. Manzara resminde etkisi oldukça fazla olan bu akım doğal çevre konusunu gündeme getirmesi ile çok önem taşır. Çünkü o zamana kadar çevreye saygı konusu düşünülmemiştir. Bu nedenle çağının ilerisinde bir anlayışı taşır (Sözen ve Tanyeli, 1994, s. 204).



Resim 1. John Constable, Seascape Study- Boat and Stormy Sky, (1776-1837)
<https://www.guidelondon.org.uk/blog/museums-galleries/john-constable-exhibition-brighton-museum-art-gallery/> (Erişim: 21.03.2025)

Romantizmde birçok sanatçı farklı tarzlarda eserler verse de ortak noktaları sanatçıların kişisel görüşlerinin etkisi ile üretimde bulunmalarıdır. Burada görülen durum bir üslup birliğinden çok sanatçıların duyuş ve sezgisel yaklaşımlarıdır. John Constable(1776-1837) ve J.M.W. Turner(1775-1851) İngiltere'de dönemin iki usta isimidir. Constable İngiliz kıy hayatını yansıtan eserler vermesine karşın Turner atmosferik doğa çalışmaları, deniz manzaralarını yansıtan eserler vermiştir. Caspar David Friederich (1774-1840) Almanya'da, yalnızlık duygusuna atıf yapan, dini, atmosferik manzaralar resimlemiştir (Hodge, 2013, s. 56-59).

Fransız sanatçılar Millet, Daubigny, Rousseau ve Barbizon okulundan bir grup sanatçı (1830-70), Fontainebleau ormanının çevresinde resim yaparlardı ve her biri doğayı dikkatlice gözlemlemek konusunda birleşmişlerdi. ABD'de Hudson River okulu sanatçıları New York'ta toplanmışlardı. Resimlerinde Catskill Dağları, Hudson Nehri, New England ve ötesinin el değmemiş doğası vardır, ışık ve gölge efektleri ile dramatik etkileri yakalamışlar, detayları aktarma konusunda da çok başarılı olmuşlardır. Amerika'nın el değmemiş benzersiz güzellikteki mecralarını resimlemeleri ile ünlenmişlerdi. Bu grubun ilk üyeleri

olan Thomas Cole, Asher B. Durand, ve Thomas Dougty'dir. Sonrasında gruba F. E. Church, F. H. Lane, J. Cropsey, A. Bierstadt, M. J. Heade gibi çok sayıda genç sanatçı dahil olur (Blumberg, <https://www.britannica.com/art/landscape-painting>).

19. yy'ın sonlarıyla 20.yy'ın ilk çeyreğinde Fransa'da başlayan İzlenimci akım sonraları diğer ülkelere yayılır. Empresyonistlerin eserlerinde biçim ve renk üzerinde ışık etkisi ön plandadır. Nesneleri hacimlendiren keskin çizgiler yerini görülebilir fırça dokunuşlarına bırakır. Işık ve ışığın değişen etkileri resmin konusu olur. Bunun sonucunda manzara resmi bu dönemde diğer resim çeşitlerinden daha fazla çalışılmıştır. Hatta empresyonist sanatçılar özellikle Claude Monet aynı manzaranın değişik ışık koşullarındaki görüntüsünü yansıtan diziler yapar. 1886'da Empresyonizm'den esinlenen ancak tam anlamıyla Empresyonizmin rastlantısal ve sezgisel tutumunu desteklemeyen Neo-Empresyonistler ortaya çıkar. Önce Cezanne sonra Neo-Empresyonistler Empresyonistlerin fazla serbest buldukları resim tekniğini eleştirmiştir. Cezanne doğanın anlık görüntülerini daha denetim altında renk, biçim, yapı gibi unsurlarla birleştirmeye çalışmıştır. Neo-Empresyonistler ise yan yana nokta vuruşlarıyla optik renk karışımlarını tercih etmişlerdir. Kullandıkları renkler renk tayfında birbirine karşılıklı gelen renklerdir. Modern fiziği yakından takip eden bu sanatçılar Chevreul'ün renk diyagramına göre çalışmalarını yapıyorlardı (Sérullaz, 1998, s.7-23). "Empresyonist resim ve erken Fransız coğrafyası, "nüfusun azaltıldığı" bir manzara bakışını paylaşır" (Housefield, 2012).

20. yy'da manzara resimlerinde geleneksel uygulamaların devam etmediği görülür. 1898'den 1906'ya kadar Fransa'da, Fovistler; Derain, Dufy; Matisse ve Vlaminc renkleri boya tüpünden çıktığı haliyle ve parlak renkleri tuval üzerine uygulamışlardı, bu boya tabakaları sıklıkla tuval üzerinden ayrılıyordu. İzlenimcileri beğeniyorlar, doğayı resimliyorlar fakat iki boyutluluğu vurguluyorlardı. Resimledikleri yüzeylerde Doğa elementleri ve atmosferik etkileri yakalamak yerine renkler ile duygu ifadelerini vurgulamışlardı (Blumberg, <https://www.britannica.com/art/landscape-painting>).



Resim 2. André Derain, Blackfriars Bridge, London 1906, <https://artuk.org/discover/artists/derain-andre-18801954> (Erişim:21.03.2025)

1906 yılında Dresden'de Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rotluff tarafından kurulan birliğin (Brücke) üslubu Ekspresyonizm olarak adlandırılır. Fovlar gibi parlak renkler kullanmışlardır. Ancak eserler sanatçısının duygu ve mizacına göre şekilleniyordu yani Fovların bezemeci anlayışına karşın Ekspresyonizmde duygu ön planda yer alır. Görüneni değil görünenin ardındakini bulmaya çalışırlar. Gruba daha sonraları Emil Nolde, Otto Müller gibi sanatçılar dahil olmuşlardır. Bu grubun dışında olan ancak Ekspresyonist anlayışı benimseyen Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Heinrich Nauen gibi sanatçılar da vardır. Kokoschka 1924'ten sonra şehir peysajları yapmıştır. Birçok Avrupa şehrini gezmiş ve resimlemiştir. Max Beckman'ın Ekspresyonist çalışmaları da sanatçının duygu dünyasının aktarımı olarak görülür. Birinci Dünya Savaşı'na katıldıktan sonraki çalışmaları korku, ızdırıp, huzursuzluk, kuşku gibi duyguları içerir. Yenilginin vermiş olduğu gerilim ve açlık, yokluk çalışmalarını etkilemiş olaylar olarak görülür. Biçimlerde deformasyonlar, perspektif ve bakış açılarının değişik yönlerden gösterimi tek

figür etrafında düzenlenen kompozisyonlar sanatçının çalışmalarında yer bulur. Amerika peysajları sanatçının son dönem çalışmalarıdır. 1878’de doğan Karl Hofer özgün resim tarzını 1918 yılında bulur. Cezanne’dan etkilenen sanatçının eserlerinde ekspresyonist ifadeler, sürrealist yaklaşımlar ve Cezanne’ın kübist tavrı birarada görülür. İsviçre manzaraları sanatçının en başarılı çalışmaları arasında yer alır (Turani, 1997, s. 571-582).

20. yy’da birçok sanat akımının ortaya çıktığı görülür. Bu akımlardan biri de yüzyılın başlarında görülen Kübizm akımıdır. Picasso ve Braque birbirlerini tanımadıkları günlerde, atölyelerinde çalışırken yaptıkları çalışmaların birbirlerine benzerliği konusunda Kahnweiler’in tespitleri ilgi çekicidir. Sanatçıların birbirinden bağımsız olarak ürettikleri eserlerin neden bu kadar birbirine benzediği sorusu Kübizm’in çağın üslubu olduğu cevabına götürür. Cezanne’ın kübist yaklaşımları, zenci plastiği ya da Kant ve Fihchte’nin dünyayı tasarlayan insan yaklaşımları ile kübizm arasında bulunan benzerlikler kübizmin temelde etkilendiği kaynakların bulunması yönünde çabalar olmuştur. Kübist sanatçıların ise bir felsefi teoriden yola çıkarak resimler yaptığı düşünülmez. Juan Gris “Resmin Olanakları” isimli konferansında Platonun idealar öğretisine değindiği bilinir. Kübizm bir kavram sanatı olmasının yanında doğanın daha derinden kavranması için çalışır. Resimde tek bakış noktasının kırılarak nesneye ait bilgileri resim düzleminde veren sanatçılar, nesnenin izleyicideki birikimini yansıtır. Kahnweiler sanatçının resmini bir nevi işaret yazısıyla oluşturduğu, eserin anlaşılabilmesi için bu işaretlerin okunması gerektiğini söyler (İpşiroğlu N. ve İpşiroğlu M. 1993, s. 27,45).

George Braque’ın erken kübist döneminde Cezanne’ın geometrik şekilli manzaralarından etkilenerek 1908’de L’Estaque’den geometrik formlu manzara serileri yaptığı görülür. Marseille’in kenarında denize kıyısı olan bu kasaba Cezanne’ın birçok çalışmasına konu olmuştur. (Blumberg, <https://www.britannica.com/art/landscape-painting>).

1920’lerde Paris’te ortaya çıkan Sürrealizm’de, sürreal manzaralar, yarı doğal bir dünyada fanatistik ve mitolojik kurgular olarak resimlenmişlerdir. Sürrealist sanatçıların manzaralarında, Dali’nin ünlü eseri “Haftanın Devamlılığı (1931)” ndaki gibi doğal dünya ile tasarım olan dünyanın üst üste getirilmesi ile beklenmedik etkiler oluşturduğu görülür. Modern Amerikan ressamları Georgia O’Keffe, Arthur Dove, John Marin ve Marsden Hartley gibi, U.S. gezilerindeki kazanımlarını manzara resimlerine taşımışlardı. J. Marin

ve A. Dove, özellikle soyut manzara resminin öncüleriydi. Kent manzaraları veya şehir manzaraları modern uygulamalarda belirgin bir yer edinmiştir. G. O’Keffe ve Charles Sheeler bu yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir. 20. Yy ortalarında Richard Diebenkorn ve Helen Frankenthaler gibi sanatçılar, diğerlerinin arasında geleneksel manzara resminin son kalan kalıntılarından çizgileri renkleri ve formları dönüştürerek doğal ve inşa edilmiş dünya önerileri sunan soyut bir tarz oluşturmuşlardı (Blumberg, <https://www.britannica.com/art/landscape-painting>).

Housefileld (2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>)’de Duchamp’ın 20. yy başlarında modern şehir hayatında şehrin hızı ve ruhsal durumlarını yansıtan kolajlarından bahseder. “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin” ya da “Büyük Cam” (1915-1923) isimli çalışmasının manzara konusuyla olan bağlantısı da sonraları yayınladığı eskiz ve defterlerde görülür. “Yatalak Dağlar” (1959) çiziminde “tepelerin arasında gelinin ve bekarlarının mekânîk formlarına yer verir; burada arazi, onu modern bir manzara haline getiren elektrikli çizgilerle güçlendirilmiştir. Modern elemanlar Büyük Cam’ı, hem içerik hem de form açısından geleneksel manzara resimlerinden ayırmaktadır” (Housefield, 2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>).

2. Dünya savaşından günümüze, manzaranın konu olarak yavaş yavaş azaldığı görülür. Manzara Max Ernst ya da Cy Twombly’in eserlerinde görüldüğü gibi ya sadece resmin isminde ya da düşüncesindedir. Sanatta artık manzara resmi yerine “Land art” akımında olduğu gibi doğanın kendisi yer alır (Fehlemann, 1988, s. 9).

3. 18. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE MANZARA

18. yüzyılın başlarında Osmanlı Devleti’nin imzaladığı Karlofça ve Pasarofça anlaşmaları ile önemli toprak kayıpları olmuştur. III. Ahmet’in saltanat yıllarına denk gelen bu dönem Osmanlı’nın gerileme dönemleridir. Avrupa’ya olan ilgi bu dönemde artmıştır (Başkan, 2009, s.129,130). III. Ahmet’in saltanat yılları Lale devri olarak bilinen dönemi anlatır. 28 Mehmet Çelebi’nin Paris’e gönderilmesi, dönüşünde kaleme aldığı Fransız saraylarını,

bahçe düzenlemelerini, kıyafetleri, törenleri vb. içeren Sefaretnamesi bu dönemi etkilemiştir. Osmanlı nakkaşları bu dönemde Osmanlı Devletine gelen yabancı sanatçılardan etkilenmişlerdir. Sanatçılarca ele alınan konuların işlenişinde değişimler görülmeye başlanmıştır. Manzara betimlemelerinde de değişim olmuştur. Abdullah Buhari'nin bir cilt kitabı üzerine yaptığı iki manzara resmi (1728-29) Batılı tarzda çalışılmış ilk örneklerdir. Osmanlı'da Batılılaşma ile 18. yüzyıl sonlarına doğru geleneksel minyatür sanatı yerini duvar ve tuval resimlerine bırakmıştır (Mahir, 2012, s. 84-94). Dekorasyonda duvarlarda çinilerin yerine görülen duvar resimleri yeni bir dönemin habercisidirler. Duvarların resimlerle bezenmesi Osmanlı topraklarında farklı coğrafi bölgelerde; saray, cami, konak ve evlerde de görülen bir uygulama olmuştur. Bu uygulamalar batı anlayışında resim sanatının Türk resim sanatına dahil olmaya başladığı dönemlere işaret etmektedir (Giray, 1997, s. 38,40).

Duvar resimlerinin konuları İstanbul manzaraları, Barok ve Rokoko nakışların arasında yer alan panolar olarak görülür. Manzara resimleri zamanla daha da artarken kompozisyonda minyatür geleneğinin izleri ilerleyen zamanlarda azalmıştır. Manzarlarda: deniz kenarlarında yapılar, köprü, çeşme, fiskiyeli havuzlu bahçe betimlemeleri yer almaktadır. Figürlere ise rastlamaz. 19. yüzyılın ikinci yarısında Batı etkileri daha da artmıştır. Yağlıboya tekniği bu dönemde görülmektedir. Manzara konuları arasında, kule ve şatoların olduğu kır görünüşleri, av resimleri ve figürlü çalışmalar yer almıştır (Kılıç, 2008, s.129).

15. yüzyıldan başlayarak Osmanlı'ya gelen ve 18. yüzyılda sayıları ve etkileri artan Avrupa'lı sanatçılar "oryantalistler" olarak bilinmektedir. 18. ve 19. yüzyılda Oryantalizm akımının etkisiyle Osmanlı'ya gelmiş, uzun yıllar burada çalışmış ve buraya defnedilmiş Osmanlı ressamı adını alan birçok sanatçı olur. Bu sanatçılardan biri olan Fausto Zonaro, Celal Esat Arseven, Hoca Ali Rıza, Şehzade Abdülmecit, Mihri Müşfik, Celile Hanım gibi önemli isimlere öğretmenlik yapmış, Osman Hamdi Bey ile de yakın ilişkiler kurmuştur. Melling sarayda III. Selim ve kız kardeşi Hatice Sultan'ın mimarı ve ressamı olarak çalışmış, İstanbul izlenimlerini yansıtan 49 adet tablosu Pariste yayımlanan Voyage Pittoresque de Constantinople et Des Rives du Bosphore isimli çalışmasında yer almıştır (1819). Oryantalizm erken döneminde eser veren I.K. Aivazovski, G. Boulanger, Jean Brindisi, E. Formantin, J-L Gerome, P.D. Guillement, L. Mango, A. Preziosi, S. W. Chelebowski belli başlı

sanatçılardandır (Başkan, 2009, s. 162-166).

1793 yılı Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un kuruluşuyla doğa gözlemine dayalı resim dersinin ilk kez eğitim programında yer alması önemlidir. Bu ders, topçuluk ve istihkam gibi alanlara destek olması için düşünülmüştür (Turani, 1997, s. 663). Daha sonraları ise bu dersler önemli sanat hareketine temel teşkil etmiştir (İslimyeli, 1965, s.12). Resim sanatımızın ilk temsilcileri bu okulda yetişmiştir. Öğrenimleri sırasında yetenekli öğrenciler keşfedilmekteydi. (Giray, 1997, s. 42,43). Mühendishane 1825'de II. Mahmut tarafından geliştirilirken Avrupa'ya 1835 yılından itibaren öğrenciler gönderilmiştir. Askeri liselerdeki resim dersleri ile Batılı anlamdaki Türk resmi askerler arasında yayılmıştır (Turani, 1997, s. 663-664).

19. yüzyılın ilk yarısında açılan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'dan sonra Mühendishane-i Bahri-i Hümayun açılır bu okulları daha sonra, Mekteb-i Tıbbiye (1827), Mektebi Harbiye (1834) takip etmiştir. Yüzyılın sonlarına doğru da ilk ve ortaöğretim düzeyinde sivil okullar, öğretmen yetiştiren Darülmualimin, kamu kurumlarına memur yetiştiren Darülmaarif, yeni yüzyılın teknolojisini kullanan tekni eleman yetiştiren Mekteb-i Sanayi(1868), Galatasaray Lisesi (Mekteb-i Sultani) 1868, ve Darüşşafaka Lisesi (1873) açılmıştır. Bu dönemde önemli kurumlardan biri de Mekteb-i Osmani'dir. 1860-61 yılında açılan okul Paris'e giden sanatçıların buldukları yere uyum sağlamaları için açılmıştır. Askeri okullar kadar sivil okullarda da resim derslerine önemle yaklaşıldığı düşünülmektedir. Zamanla bir sanat okulu açılmasının gerekliliği üzerinde durulmuş, oluşan kamuoyu 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi açılışında etkili olmuştur. O zamana kadar gerek yabancı gerek Türk sanatçıların açtığı sergiler de bu sanat okulunun açılışına zemin hazırlayan etkenlerden biri olmuştur (Başkan, 2009, s. 176-180).

19. yüzyıl sonlarında Türk sanatında manzara resmi öne çıkmıştır. Türk sanatçıları manzaraya; fotoğraf ya da gravürlerden kopyalar yaparak ya da doğrudan doğada çalışmak üzere iki türlü yaklaşmıştır. Dönemin ünlü fotoğrafçıları Abdullah Biraderler'in çektikleri fotoğraflar ve Yıldız sarayı fotoğraf albümleri incelenmiş birçok çalışmanın fotoğraflardan yola çıkarak oluşturulduğu görülmüştür (Turani, 1997, s.665). "Fotoğraflarda var olan insan figürleri ise resmedilmemiştir. Bunun nedeninin İslam'ın koyduğu tasvir yasağı ve teknik bilgi eksikliğinin olduğu söylenebilir" (Tetikçi, 2010, s. 41).

Oryantalist ressamlar resimlerinde fotoğraftan yararlanmışlardır. Fotoğraftan

yararlanarak resim yapan Türk sanatçılar da “Darüşşafakalılar” ya da “Primitifler” olarak adlandırılan sanatçılar olur. Fotoğrafları resimlerine olduğu gibi aktarmak yerine düzenlemelerinde ayıklamaya gitmiş, sadeleştirmişler ve titiz bir işçilikle resimlerini işlemişlerdir. Primitiflerin kendilerinden önceki nakkaş geleneğini devam ettirdikleri söylenebilir. Bu üslup halk resminde görülen popüler duvar resmi ile ilişkilendirilir. Anadolu’da yapıların duvarlarını süsleyen manzara resimlerinin bir devamı olması düşüncesi de mümkündür. Bu resim tarzı, Sanayi-i Nefise’de hakim olan Batılı pentür anlayışının yaygınlık kazanmasıyla etkisini yitirmiştir (Başkan, 2009, s. 182,183).

19. yüzyılda Asker ressamların konuları İstanbul manzaraları ve mimari yapılar olan resimler yaptıkları görülmektedir. Doğa betimlemelerinde figürler yer bulmaz (Papila, 2008, s. 120,121). Böylece Türk Resim Sanatı’nın ilk konuları manzaralar olur. Başlıca temaları İstanbul ve Osmanlı sarayları olan manzara resimlerinde İstanbul’daki Osmanlı mimarisinin anıtsal yapıları, camiler, türbeler, sebiller, parklar ve meydanlar da resimlenmiştir (Giray, 2009, s. 21).

Asker sanatçılardan Türk çağdaş resim sanatının öncülerinden olan Ferik İbrahim Paşa (1815-1889) ve Ferik Tevfik Paşa (1819-1886) önemli iki isimdir. Geleneksel Türk resmi (Minyatür) ile Batı sanatı arasındaki geçiş dönemi sanatçılarıdır. Yurt dışında eğitime gönderilen bu sanatçıların o dönem yaygın olan sanat anlayışlarından Romantizm ya da Barbizon okulu yerine Paris Güzel Sanatlar Okulu’nun sanat anlayışını benimsemişlerdir. Üç boyutlu etkilerin benimsendiği, çizgisel işçiliğin öne çıktığı bu anlayışı ülkeye getirmişlerdir (Başkan, 2009, s. 184). Sonraki nesilden Avrupa’ya eğitim için gönderilen sanatçılardan Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa v.d. Barbizon Okulu, J.B.C. Corot ve empresyonist anlayışın yön verdiği okullarda bulunmuş, peyzaj resminde kendilerinden sonra gelecek isimlerin öncüsü olmuşlardır (Tansuğ, 1999, s. 132).

Dönemin doğaya bakış açısını yansıtan fikirlerden bazıları şöyledir; Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi yazarlarından A. Kemal Emin “Tabiat” başlıklı yazısında doğanın güzeli yaratmanın tezahürüdür ve güzel sanatların en iyi öğretmenidir der; Sanayi-i Nefise sanat tarihi öğretmenlerinden Vahid Bey’e göre ise insan önce doğadan etkilenip doğayı taklit eder doğada bulamadığı güzellikleri de kendi düş gücüyle tamamlar (Öndin, 2000, s. 6).

Türk resminde izlenimci manzaralar 1914 kuşağı ile başlamıştır. Ancak

öncesinde Halil Paşa, klasik üslupla izlenimci anlayışı eserlerinde sentezler ve 1914 kuşağının öncüsü olur. Halil Paşa (1856-1940) Gérôme atölyesinde çalışırken o dönem akademik klasisizmden uzak çalışan Barbizon ressamı ile izlenimcilerin etkisinde kalmıştır. Manzaralarında kır sevgisi ile empresyonist etkiler bir arada görülür. Halil Paşa’nın manzara resimleri 20. yüzyıl manzara resim anlayışından izler taşımaktadır (Öndin, 2000, s.7,8). Hüseyin Zekai Paşa Batı’da öğrenim görmediği halde manzara resminde önemli seviyelere ulaşmıştır. Eserlerinde titizliği ve duygusallığını yansıtmıştır. Sanatçı resim tarihimizde, doğacı gözleme dayanan kır resimleri ile tanınmaktadır (Turani, 1997, s. 665).

Manzara konusu 1914 kuşağı sanatçılarınca da çok çalışılmış bir konudur. Doğa ve tarihin birlikteliğinin güzelliklerini taşıyan İstanbul’un her köşesini resimlemiştir (Özsezgin,1999, s.19). 1910 yılında Avrupa’ya gönderilen İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya gibi sanatçılar Avrupa’da Empresyonizmin temel düşüncesini çok da bilmeden eserlerinde renkçi bir anlayışa yönelirler. Serbest fırça vuruşları ve renkli paletle bilinen İbrahim Çallı izlenimciliğin ülkemizdeki temsilcisi olarak ünlenmiştir. Feyhaman Duran da empresyonizmden etkilenmekle birlikte titiz bir işçilik ile çalışmalarını biçimlendirmiştir. Nazmi Ziya. İstanbul’un ışıklı, sisli havasını resimlerinde yansıtmıştır. Güneşi çok seven Ziya eserlerinde boyayı yoğun kullanmış ve doğacı bir izlenimcilik ile çalışmıştır. Aynı dönemlerde Hikmet Onat empresyonist tarzda çalışmalarını bilir. Sanatçı İstanbul’un eski görünümünü resmetmiş duygulu anlatımı resimlerinde yer bulmuştur. Çoğunlukla peyzaj resimleri yapan sanatçının paletinde mor, turuncu, sarı ve kahverengilerin olduğu bu renkleri de fırça tuşlarıyla belirginleştirdiği bir biçimlendirme hakimdir. Avni Lifij ise ekspresyonist eğilimler gösterir, renkçi bir sanatçı olarak bilinmez, geniş planlı peyzajlar çalıştığı görülür (Turani, 1997, s. 668,669). Hasan Vecih Bereketoğlu Kurbağalıdere, Boğaziçi, Salacak kıyıları ve sandalların sudaki yansımalarını resimlemiştir (Öndin, 2000, s. 9).

1914 kuşağı diğer adıyla Çallı kuşağı sanatçıları empresyonist tarzda resimler yapmış ve günün beğenilerine cevap veren çalışmalar üretmişlerdir. Empresyonist yaklaşımda üretilen manzara temalı resimlerde İstanbul ağırlıklı olarak çalışılan şehirdir. Bu dönemde, kendisinden önceki döneme göre boyayı kullanmada ve konulara yaklaşımda farklılıklar görülmektedir. Bu dönem boyayı daha yetkin kullanan sanatçılar eserlerine özgün yorumlar katmışlardır.

Manzara yanı sıra natüremort, portre, çeşitli konuları anlatan resimler yapılmış ve renk araştırmalarına gidilmiştir (Kılıç, 2008, s. 134).

Giray (2000, s. 163) Çallı ve Atölyesi isimli kitabında Çallı'nın hem öğrenciler hem de Türk Sanatı açısından önemini vurgulamıştır. 1914 tarihinde akademi kadrosuna atanan İbrahim Çallı'nın 1937 yılına kadar 23 yıl boyunca birçok sanatçının yetişmesinde emek verdiğini ve Çallı atölyesinin 1950'lere kadar uzanan sürede sanatçıların gelişiminde ilk ve tek pencere olduğunu belirtmektedir.

İbrahim Çallı Atölyesi sanatçılarına bakılacak olursa bu dönemin Türk Resim Sanatının'da yarım yüzyıllık bir dönemini kapsadığı daha iyi anlaşılabilir; Şeref Akdik, Hakkı Anlı, Fahrettin Arkunlar, Muhtar Aykın, Nimet Berdan, Nurullah Berk, Pertev Boyar, Şefik Bursalı, Mahmut Cûda, Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Refik Epikman, Nurettin Ergüven, Bedri Rahmi, Hamit Görele, Nuri İyem, Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık, Ali Karsan, Ziya Keseroğlu, Edip Hakkı Köseoğlu, Sami Lim, Hasan Hulusi Mercan, Elif Naci, Saim Özeren, Saim Resnelioğlu, Esat Subaşı, Saip Tuna, Seyfi Toray, Mustafa Turgut Tokat, Cemal Tollu, Eşref Üren, Adnan Varınca, Turgut Zaim, Çallı Atölyesinde yetişen sanatçılardır. Çallı Atölyesi mezunu olup da manzara resmi çalışan sanatçılar çoğunluğu oluşturur. Akdik'in İstanbul manzaraları yanında Kütahya ve Urla'yı da resimlediği görülür. Şefik Bursalı bir Bursa ressamı olarak anılır, "Çankaya'da Kış" isimli eseri sanatçının önemli yapıtlarındandır. Mahmut Cûda natüremortları yanında duyarlı peyzajları ile bilinir. Epikman'ın da kırsal kesim yaşamını eserlerinde yansıttığı görülür. Bedri Rahmi'nin peyzajlarında renk çeşitliliği dikkat çeker. Hamit Görele'nin peyzajları özgün yorumu ile Türk manzara resmini renklendirir. Köy kadının yaşamını tuvalerine aktaran İyem'in manzaraları da doğal, içten ve sadedir. Zeki Faik İzer'in soyut lekeci düzenlemelerine vardığı yolun başlangıcında peyzajları yer alır. Kalmık'ın derinlikli manzaraları, Karsan'ın akademik anlayıştaki peyzajları, Hasan Hulusi Mercan'ın kübik arayışları ile biçimlenen peyzajları, Adnan Varınca'nın özgün peyzajları her bir sanatçının yaratıcılığının farklı yönlerdeki gelişimine manzara bakışında verilebilecek birkaç örnek olarak görülebilir (Giray, 2000, s. 163-171).

İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçiş ile önem kazana Halkçılık ilkesi dönemin kültür sanat politikasına da yansımıştır. Dar bir çevre ile sınırlı kalan sanat etkinliklerinin zamanla Anadolu'ya doğru yayıldığı gözlemlenir. Manzara

resimlerinde Anadolu betimlemeleri ön plana çıkar. Dönem sanatçılarından, köy yaşamı ve Anadolu görünümünü birleştiren Cevat Dereli'nin sıcak renklerin ağırlıkta olduğu eserlerinde, çizgi ve rengin ahenkli biraradalığı görülür. Hale Asaf'ın geniş fırça vuruşlarıyla betimlediği Bursa manzaraları oradaki öğretmenlik yıllarına tarihlenmektedir. Anadolu manzaraları Muhittin Sebati ve Hale Asaf'ta lirik, romantik ele alınırken Mahmut Cûda gerçekçi yaklaşım sergiler. Müstakillerin eserlerinde biçime öncelik verdiği görülür. Bu dönem manzara resimlerinde doğa biçimleri deforme edilmiştir. Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'nin eserlerinde ekspresyonist anlayış hakimdir (Öndin, 2000, s. 9,10). Müstakiller'de manzara konusu insanın dahil olduğu çevre ile köyü, kasabası, mahallesi, birlikte ele alınır. Bu dönem ressamlarının manzaraları yöresel duyarlılığı içermektedir (Kılıç, 2008, s. 135). "D" grubu sanatçıları çağı yakalamak düşüncesindedirler. Bunun için Batı'da ortaya çıkan ve 1930'lara kadar ülkede yabancı kalınan üslupları bilmemenin, fikir ve sanat dünyası için bir eksiklik olduğunu düşürürler. Türk sanatının modernleşmesini önemsemektedirler. Yurt gezileri (1938-1944) bu sanatçıların etkin olduğu döneme tarihlenmiştir. Dolayısı ile Anadolu konusu manzara resimlerinde yaşamı, kültürü, doğası ile yer bulmuştur (Öndin, 2000, s. 10,11).

İkinci dünya savaşının hemen sonrasında Türk resim sanatında ulusal sanat arayışı sanatçıları arasında yaygınlaşır. 50'li yılların sonlarında Türk sanatında yöresel konular ön plana çıkmıştır. D grubu sanatçıları bu yıllarda görüş değiştirerek ve geleneksel sanatlardan olan minyatür, hat gibi sanatların izlerini sürerek yeni yorumlamalara varmışlardır. Nurullah Berk'in eserlerinde motiflerden esinlenen kıvrımlar, geleneksel nakış sanatının ipuçları, arabesk motif tasarımları soyut yorumlamaları ile yer bulmaktadır. Resim sanatında, kimi zaman düzenli bahçeleri içinde çalışılan köylüler, sanatçıların çalıştıkları konulardan olur. Bedri Rahmi Eyüboğlu yerel konuları betimlemiştir. Türk halk sanatları ve geleneksel sanatlar arasında bir sentez oluşturmaya çalışmıştır (Giray, 2009, s. 40-42).

1950'li yıllarda Türk resminde yerel konular gözlemlenirken, soyut, soyut dışavurumcu ve non-figüratif akımların etkisi de görülmüştür. 1950'ler figüratif resim çalışmaları baskın olarak yer bulmuştur. Yerel konuların ise daha sonraki dönemlerde soyut eğilimleri etkiledikleri bilinmektedir (Germaner, 1999, s. 21).

1950'lerden günümüze Türk Manzara resminin, farklı sanat akımlarının çeşitliliğini içinde barındırdığı görülür. Lütfü Günay lekeci lirik manzaralar resimlerken, Fethi Arda'nın Bodrum Görünümleri lekeci tavır gösterir. Nihat Akyunak'ın soyut manzaralarında geometrik ve lekesele düzenlemeler görülür. Naile Akıncı çizgi dokusuyla eserlerinde çağdaş yorumlamalar yapar. Numan Pura Nermin Pura doğa ve kent görünümüleri betimlerken, Celal Uzel, Hüseyin Bilişik, Zeki Kırıl geleneksel manzara duyarlılığını resimlerine taşırlar. Burdur peyzajları çalışan İsmail Altınok ile izmit görünümüleri çalışan Cemal Bingöl bir dönem yapıtlarında soyut yaklaşımları ile bilinirler. Zahit Büyükişleyen'in 1970 sonrası manzarada özgün yaklaşımları bilinir. Veysel Günay'ın Karadeniz, İç Anadolu, Ege, Doğu Anadolu bölgelerinin görünümünü içeren Anadolu'nun farklı bölgelerini resimlediği görülür. Nüzhet İslimyeli suluboya ile kış manzaraları resimler, suluboya görünümüleri ile Işıl Özışık beğeni toplamaktadır (Giray, 1997, s. 542-549).

Özsezgin'in (1999, s. 19) Türk sanatında manzara konusu ile ilgili saptamalarına göre; Türk resminde uzun yıllar çalışılmış bir tür olmuştur. İlk örneklerini oluşturan İstanbul betimlemeleri Cumhuriyet sonrasında da görülür. Manzaranın ülkemizdeki popüleritesi resimde manzara konusuna yatkınlığı getirmiştir. Günümüzde resim denildiğinde manzara konulu resimler akla gelmektedir.

Giray, Türk resminin manzara resmi ile başladığını dolayısıyla ilk ressamlarımızın da manzara ressamı olarak anıldığını belirtir. 19. yy resmi doğa görünümünde çoğunlukla orman konusu, kent betimlemelerinde de İstanbul manzaraları çalışılmıştır. İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçişte yaşanan değişimler Türk sanatçıların benliğinde de değişimleri getirirken sanatında bu değişimlerin yansımaları da yer bulur. Zamanla çeşitlenen konuların içinde manzara resmi önemini yitirmez, soyut çalışmalarda da doğanın izleri görülebilir. Doğa kimi zaman deniz, kimi zaman kent veya orman ya da kırsal kesimin doğası olarak farklı yorumlarla sanatçıların eserlerinde yer bulmaktadır (Giray, 1999, s. 17-507).

3. BÖLÜM

ORTA ANADOLU MANZARALARI

Cumhuriyetin ilanından sonra Orta Anadolu günümüze kadar sanatçıların çalıştığı bir konu olarak manzara geleneğinde yerini almıştır. Bu bağlamda Osmanlı döneminde Nasuh'un Orta Anadolu kent betimlemeleri ile konuya giriş yaptıktan sonra yurt gezilerine değinilmiş, Orta Anadolu manzaraları çalışan sanatçıların yorum ve eğilimlerinden seçme örneklerle yer verilmiştir. Nuri İyem, Neşet Günal, Fikret Otyam, Rahmi Pehlivanlı, İsmail Başer, Anadolu görünümünü doğası, kültürü, insanı ile yansıtan sanatçılarımız olarak bu çalışmada yer almaktadır.

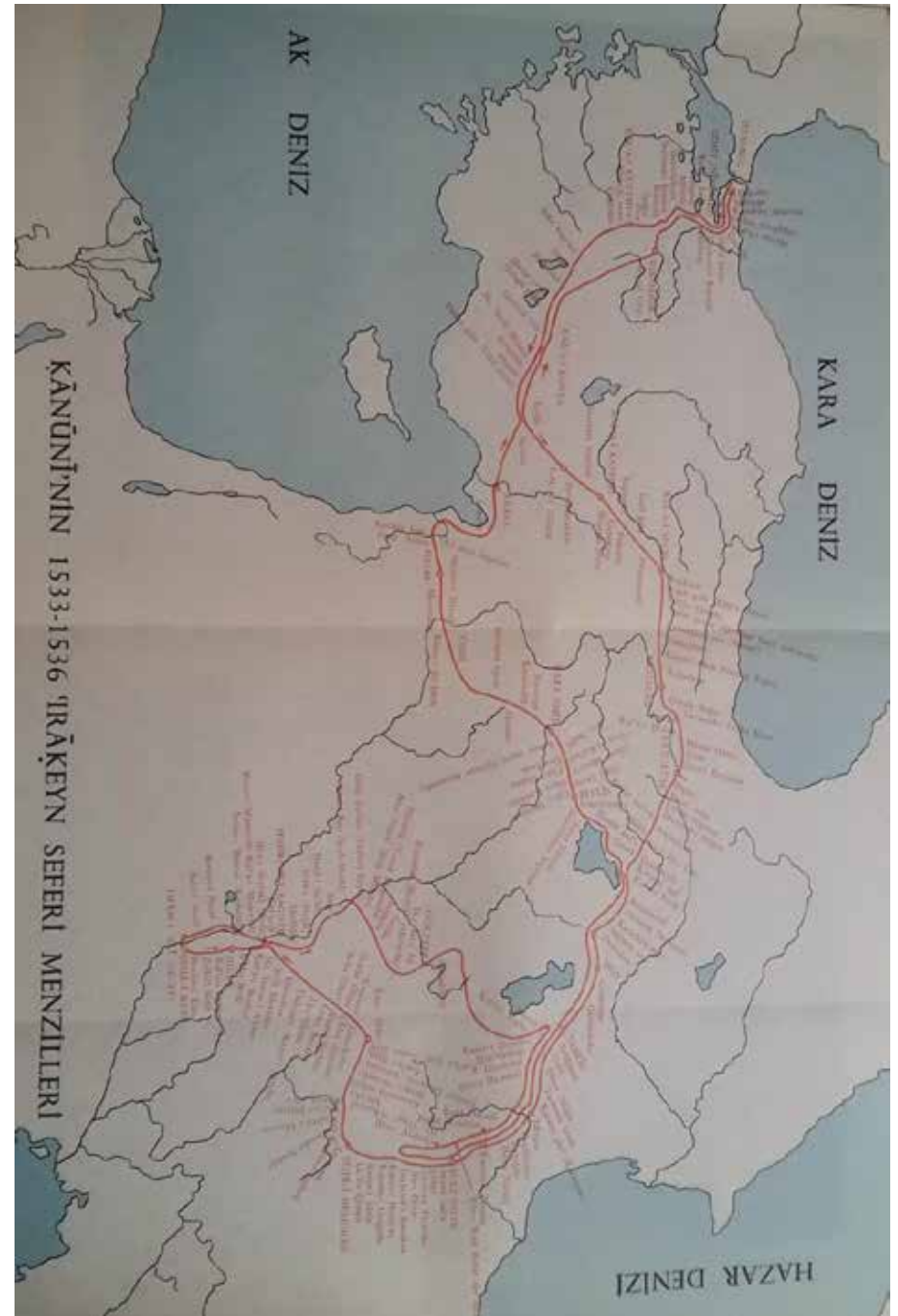
Tansuğ (1999, s. 37) Osmanlı'da erken dönemlerden beri var olduğu düşünülen duvar resimlerinin minyatür peyzajlarına örnek olabileceğini; Nasuh'un kent betimlemelerini yaparken esinlendiği kaynağın da sivil yapılarda yer alan şematik manzara düzenlemeleri olabileceğini belirtir. Çünkü Nasuh Efendi bu resimlerde kitap resmi betimlemelerinin dışına çıkarak figürsüz, şematik çizimler yapmıştır. XV.- XVI. yy da kimi evlerin duvarlarında bu tarz betimlemeler olduğu hatta bu resimlerin mimari yapılarda XVIII. yy da görülen perspektifli manzara resimleri ile ilgisi olması bir olasılık olarak değerlendirilir.

Yazma eserlerin konularını görsel olarak ifade eden resimlere minyatür denilmektedir. Osmanlı dönemi minyatürlerinde kent tasvirleri yani topografik ressamlık, bir tür olarak yer alır. Topografik türdeki betimlemeleri ilk kez Matrakçı Nasuh çalışmıştır ancak Nasuh'dan önce Piri Reisin Kitab-ı Bahriye isimli kitabında portolan anlayışında kent betimlemeleri yaptığı görülür. Kitab-ı Bahriye'de yer alan Alanya tasviri ilk topografik kent betimlemesidir (Mahir, 2012, s. 15, 53).

Matrakçı Nasuh'un doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte ölüm tarihi de 1564 olarak düşünülür. Nasuh'un tam ismi Nasûh b. Karagöz b.

Abdullah'dır. II. Beyazıd döneminde (1481-1512), bu devrin sonlarına doğru, Enderun'da eğitim aldığı belirtilir. Enderun'da Şa'î 'nin öğrencisi olmuştur. İlk eseri Yavuz Sultan Selim (1512-1520) zamanında matematik konulu bir kitaptır. Cemâl El Küttâb ve Kemâl El Hüssâb ismini taşıyan bu eser 1517 yılında kaleme alınmıştır. İyi bir silahşör ve matrak ustası olması nedeniyle Kanuni'nin kendisine berat verdiği bilinir. İkinci eseri olan Mecma 'el-Tevarih (1520-1551), Teberî tarihinin çevirisidir. Tuhfet el-Guzat (1529) ardından İlk matematik eserini yeniden ele aldığı Umdet el-Hisab (1533) ve sonrasında Kanuni'nin ilk İran seferine ait Mecmü-ı Menazil isimli eserini yazar. İran seferinin anlatıldığı eserin minyatürleri de Nasuh'a aittir. Eser Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han adı ile de bilinir. Eser İstanbul'dan Bağdat'a kadar, dönüşte de Bağdat'tan İstanbul'a kadar konaklanan yerlerin isim ve resimleriyle betimlenir. Bu eser önemli bir belgesel değer taşır. Şehirlerin belli başlı mimari yapıları da betimlenmiştir. Minyatürlerde keyfi bir perspektif hâkimdir. Konunun önemli görülen, gösterilmek istenen tarafları perspektif kuralları gözetilmeksizin aktarılır. Eserin 90 sayfası metin, 107 minyatür, 25 resimli metinden oluşur (Yurdaydın, 1976, s. 1-30).

Kanuni'nin 1533-1536 İran seferinin gidiş-dönüş güzergahını gösteren bir harita ve bu güzergahta Nasuh'un betimlemelerinden Orta Anadolu'yla ilgili olanlar aşağıda verilmiştir.



Resim 3. Kanuni'nin 1533-1536 Irakeyn seferi menzilleri'ni gösteren harita (Yurdaydın 1976, s.308)



Resim 4. Matrakçı, Eskişehir, (1533-36), (Yurdaydın 1976, s.284, 109b)



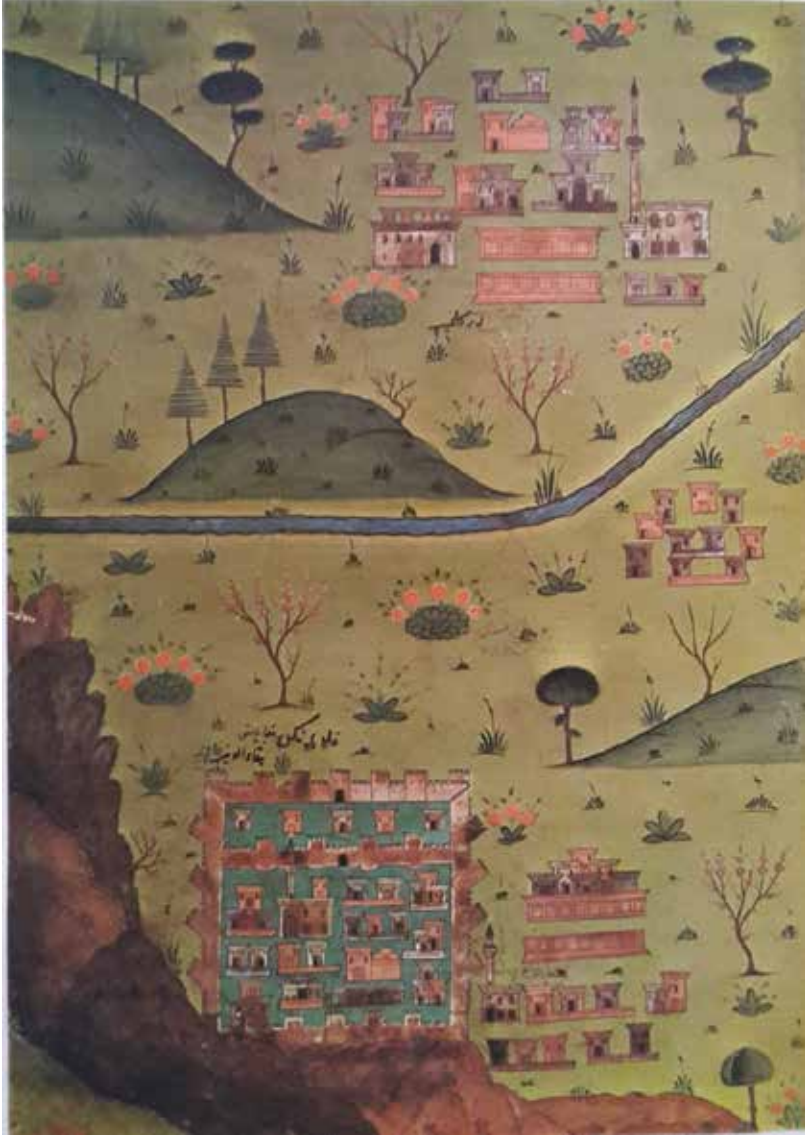
Resim 5. Matrakçı, Kayseri, (1533-36). (Yurdaydın 1976, s.224, 18b)



Resim 6. Matrakçı, Konya, (1533-36). (Yurdaydın 1976, s.224, 17a)



Resim 7. Matrakçı, Niğde, (1533-36), (Yurdaydın 1976, s. 224, 18a)



Resim 8. Matrakçı, Sivas Kalesi (1533-36), (Yurdaydın 1976, s. 224, 20a)

Coğrafi bölgenin tanımını Yazıcı (2002, s. 4) mekanın fiziki ve beşeri bölgelerinin yer yer değişik dozlarda birbirine örülerek oluşturduğu bir birlik olarak yapar. İç Anadolu Bölgesine ülkemizin merkezinde yer aldığı için Orta Anadolu Bölgesi de denilmektedir. Ankara, Aksaray, Çankırı, Eskişehir, Karaman, Kayseri, Kırıkkale, Kırşehir, Konya, Nevşehir, Niğde, Sivas ve Yozgat ile toplam 13 il İç Anadolu Bölgesinde yer alır. Bu illerden bazılarının sınırları komşu bölgelere taşmıştır (Yazıcı, 2002, s. 6-10).

Çağdaş Türk manzara resmi ilk örneklerinde İstanbul ve çevresini konu almıştır (Özsezgin, 1999, s.19). Cumhuriyetin ilanı ile birlikte ülkemizin fikir hayatında yaşanan değişimlere paralel olarak sanatçıların konu seçimlerinde, konuya yaklaşımlarında değişime gittiği görülür. Bu tarihten itibaren Anadolu manzaraları, Anadolu insanı ressamların eserlerinde yer bulmaya başlamıştır (Öndin, 2000, s.9, 10).

Yetenekli bir manzara ressamı ve ilk gezgin ressamımız olarak bilinen Servili Ahmet Emin'in (1845- 1892) bir heyetle Bursa, Bozüyük, Eskişehir ve İznik'e giderek resimler yaptığı bilinir (Turani, 1997, s. 663-664).

1929'da kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinden bir kısmı İstanbul'da kalırken bir kısmı da Anadolu'ya öğretmen olarak gönderilmiştir. Müstakiller Anadolu'da resim sergisi zinciri kuran ilk ve tek ressam birliğidir. Anadolu da gezici sergiler de yapan grup, sanatın tüm yurda yayılmasını amaç edinmişlerdir (Giray, 1997, 244-246).

Cumhuriyet döneminde aydınlar sanatın ve sanatçının halk ile buluşturulması ve sanatçının ulusal dinamiklerden güç almasının gerekli olduğunu belirtirler. Sanatçılar her ne kadar sanattaki bireysel tavırlarını kısıtlayan fikirlere karşı çıksalar da devletin sanat alanındaki girişimlerine (Halkevlerinin kuruluşu, İnkılap Resimleri sergilerinin başlaması, Yurt Gezileri, Devlet Resim Heykel Sergisi'nin açılması gibi) ilgi göstermişlerdir (Erol, 1998, s. 9,10).

Yurt gezileri Anadolu insanı ve coğrafyasının resim sanatında yer edinmesi, sanatın ve sanatçının İstanbul dışına çıkarak hakla buluşması açısından önemlidir. Turan Erol (1998), resim sanatımızın Yurt Gezileri'nden sonra daha içtenlikli, zorlamasız, gerçekçi konularla zenginleştiğini ifade etmektedir. 1938-1944 yılları arasında yapılan "Yurdu Gezen Türk Ressamları" etkinliği ile sanat ve sanatçılar Anadolu'nun köylerine kadar ulaştırılmıştır. Sanatçıların yerel konulara yönelmeleri, Anadolu'nun öz benliğini zorlamasız, inceleme, yorumlama ve aktarma çabaları sanatçıların ortak anlayışı olarak gündeme

gelmiştir. Dönemin tüm sanat dallarında köy, köylü teması yoğunlukla çalışılmıştır (Giray, 1998, s.10). Yurt Gezileri’nde kırk sekiz Türk ressamının, on yedisi iki kez olmak üzere altmış üç ile giderek altı yüz yetmiş beş eserle geri dönmüşlerdir (Ural, 1998, s. 21).

Yurt Gezileri’ne giden sanatçıların Anadolu kent, köy manzaralarının sonrasında da sanat yapıtlarında konu edildiği görülür. Bu konuda Ural (1998, s. 38) Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun kendisinin de ifade ettiği gibi, geziler sırasında gittiği Çorum izlenimlerini, Özellikle “Han Kahvesi” izleğini yıllar boyunca unutamadığı, her arayış döneminde anımsadığını belirtir.

Orta Anadolu’ya gönderilen sanatçıları gittiği yıl ve ili ile şöyle sıralamak mümkündür; *Celal Uzel*: 1942 Niğde, *Eşref Üren*: Yozgat 1940, *Hamit Görele*: 1942 Çankırı, *Malik Aksel*: 1939 Sivas, *Refik Epikman*: Ankara 1942, *Saim Özeren*: 1938 Konya, *Turgut Zaim*: 1939 Kayseri / 1942 Kırşehir, *Zeki Faik İzer*: 1939 Eskişehir (Yurt Gezileri, 1998, s. 75).

Celal Uzel (1901–1965) Sanatçı Niğde’ye V. Yurt Gezisi’nde gitmiştir, eserleri; Bor’un Pazarı, Manzara (Niğde), Halı Dokuyanlar, Paşa Camii, Niğde Kalesi, İplik Bükenler, Toprak Damlar, Alaeddin Camii, Alaeddin Camiinin İçi, Akmedrese, Sungur Mahallesi, Toroslar, Bir Sokak, Bor Kasabası. *Eşref Üren* (1897–1984) Sanatçı III. Yurt Gezisi’nde Yozgat’a, gitmiştir, eserleri; Taşköprü, Sıra Söğütlerden Köprü, Yozgat Umumi Görünüş, Yozgat Saathane, Sıra Söğütlerden, Cevheri Ali Efendi, Soğuk Pınar Yolu (Çamlıktan), Kaymak Donduran Sekisi, Çarşı Başı Köprüsü (Akdağ Madeni), Akdağ Madeninde Bir Sokak, Kiremitlikten, Liseden Çamlığa, Cumhuriyet Okulu Civarı, Han Kapısı (Savacı 2010, s. 146-187). Sanatçı 1940’lardan sonra Ankara’da yaşamış Cebeci ve Kurtuluş semtlerinin resimlemiştir (Çelebi, 2013, s. 74). *Hamit Görele* (1894–1980) Sanatçı V. Yurt Gezisi’nde Çankırı’ya gitmiştir, eserleri; Oyun Oynayanlar (Kompozisyon), Takımcı Fatma, Bayan İ., Çankırlı Bir Genç Kız, Dokumacı Fatma, Bayan Emine, Bayan Necibe, Çerkeşli, Oynayan Kız, Düğünde Bir Bayan, Ilgaz’dan Bayan. *Malik Aksel* (1901–1987) Sanatçı II. Yurt Gezisi’nde Sivas’a gitmiştir, eserleri: Gök Medrese, Kale Mahallesi’nden(2), Sivas Parkı’ndan, Sivaslı Kız, Sivas Kongre Salonu, Sivas’ta Sabah, Harman Yeri, Halı Dokurken, Çifte Minare, Sivas’ta Manzara. *Refik Epikman* (1902–1974) Sanatçı V. Yurt Gezisi’nde Ankara’ya gitmiştir, eserleri: Harman (Kompozisyon), Kızılcahamam Yolu, Köy Evi, Haymana-Sokak, Ev İçi, Mamak, Genç Kız Portresi (2), Ankaralı Genç Kız, Kızılcahamam (manzara),

Haymana Meydanı. *Saim Özeren* (1900–1964) Sanatçı I. Yurt Gezisi’nde Konya’ya gitmiştir, eserleri: Mevlana Türbesi, Selimiye Önü, Eski Konya’da Bir Sokak, Beyşehir, Bademli Köyü. *Turgut Zaim* (1906–1974) Sanatçı II. Yurt Gezisi’nde Kayseri’ye, V. gezide Kırşehir’e gitmiştir. II. Yurt Gezisi’ndeki eserleri: Erciyes, Kranordu Bağevi, Honat Hatun Türbesi, Pınarbaşı - Avşar Gelinleri, a: Ürgüp, b: Ürgüp, c: Avşarlar, Ürgüp, Yaylaya Doğru. V. Yurt Gezisindeki eserleri: Mucur Pazarı (kompozisyon), Köylü, Avanos, Bozkır, Türkmen Pazarda, Türkmen Başı, Köylü (gravür) (2 adet), Çocuklu, Pazara Gidiş. *Zeki Faik İzer* (1905–1988) Sanatçı II. Yurt Gezisi’nde Eskişehir’e gitmiştir, eserleri: Tarla, Şecaattin Köyü, Yazılıkaya, Pancar Tarlası, Eskişehir (2), Harman (Sarıcılıyas Köy), Şeker Fabrikası Makine Dairesi, Kuyubaşı, Karacaşehir, İnönü, Eskişehir, Seyitgazi, Ahlât Ağaçları, Tuğla Fabrikaları (Savacı 2010, s. 93-187).

Ferruh Başağa’nın Mecidiye Hanı isimli eserinin 1944’te, Yurt Gezileri kapsamında çalışıldığı bildirilmektedir (Giray, 1995, s. 43; Savacı 2010, s. 210). Bilinen son gezi, 1943 Altıncı Yurt Gezisi’dir. Ferruh Başağa’nın CHP 1944 Resim Sergisi Kataloğu’nda ismi yoktur. Sanatçının VII. DRHS’nin 1945 kataloğunda “Meram Deresi”, 1946 yılı katalogunda ise “Dereköy Köprüsü-Konya” resimleri bulunmaktadır (Savacı 2010, s. 210-213).

Cumhuriyetin kuruluşunun ardından sanat ve sanatçıya artan ilgi sanatçı sayısında da artış sağlamıştır. Bir kısmı İstanbul’da kalan sanatçıların bir kısmı Ankara’ya genç başkente gitmiştir. İstanbul manzaralarının arasına Ankara manzaraları da bu dönemde çalışılmaya başlanır. Çankaya, Keçiören, Gençlik Parkı görünümüleri tuvallere yansır, yeni şekillenen Ankara resimlenmiş ve belgelenmiştir. Saim Kanra İstanbul görünümüne Ankara’yı da eklemiş, Saip Tuna eski Ankara sokaklarını resimlemiştir. Eşref Üren de Ankara’yı betimlemiş, Adil Doğançay Ankara’da Bahar isimli çalışmasında yemyeşil bağları resimlemiştir, Şefik Bursalı Bursa manzaralarına Ankara görünümünü de katmıştır, (Giray, 1997, s. 294-374).

“Resmimizin Ankara’ya yönelmesi Cumhuriyetle ve Ankara’nın başkent olmasıyla uyanan yeni bir ilgi ve yeni bir duyarlılıktır” (Büyükişiyen 1991, s.7). Büyükişiyen yaptığı değerlendirmede Ankara’da yaşamış ve halen yaşamakta olan sanatçıların resimlerinde konu tercihinde çoğunluğun peyzaj ve natürmort olduğuna değinir. Bunun nedenleri arasında devlet kurumlarınca satın alınan eserlerde jüri olmadığından kurumların yetkililerince bu resimler

belirlenmekte ve figür resminden ziyade beğeniler peyzaj ve natürmorttan yana olmaktadır. Toplumun resim sanatında beğenileri de yine bu yöndedir. Ankara'da Türk resminde uzunca bir süre toplumsal konulu resimler yapılmadığına değinir. İstanbul sanatının Avrupa'dan etkilendiği buna karşın Ankara'nın doğu sanatından etkilendiği görüşünü ileri sürer. Doğunun mistik yaklaşımları Ankara sanatında da görülür. Doğanın ön planda olduğu insanların ise tamamlayıcı unsurlar olarak peyzajlarda yer bulduğuna değinir. İstanbul'da Akademinin etkisinin sanatsal çalışmalarda etkili olması da İstanbul ve Ankara arasında bir ayrımı getirir. İstanbul'da biçim ön planda iken Ankara'da lekeci ve renkçi bir tavrın görüldüğüne dikkat çeker. Büyükişliyen Ankara'nın coğrafi yapısının peyzajlara olan etkisini belirtir. Ressamların eserlerinde, otsu bitkiler, ışığı ve doğasıyla bozkır görünümüleri ortak olarak yer alır (Büyükişliyen 1991, s.126, 128).

Türk resim sanatında başlangıçta İstanbul'un şiirsel görüntüsünü tuvaline taşıyan sanatçılar sonraları Anadolu'nun farklı yörelerinden manzaraları resimlerler. Bu betimlemeler aynı zamanda konuda bahçe, havuz, deniz, kır görünümünden Anadolu'nu dağı, ovası, bozkırına bir yönelişi ifade eder. Sanat eserlerinde resimlenen bölgenin doğal çevresinin de belgelendiği görülür. Bölgenin coğrafi yapısı, bitki örtüsü, yöreye özgü oluşumlar sanatçının tuvaline yansır (Karoğlu, 1995, s.112)

Anadolu görünümelerini çalışan sanatçılardan örnekler;

❖ Nuri İYEM (1915-2005)

Nuri İyem 1915 yılında İstanbul Aksaray'da doğmuştur. Hüseyin Hüsnü İyem Bey ve Melek Hanım'ın yedinci ve son çocuğu olmasına rağmen ailenin yaşayan ikinci çocuğudur. 1918 de annesi ve ablası ile Diyarbakır'da bulunan babasının yanına taşınmışlar okul yılları yaklaştığında ise annesi ve teyzesiyle aile mirası meselesi nedeniyle Arnavutluk İşkodra'ya giderler. Nuri İyem burada okula başlar. Önce mahalle mektebine gider. Mahalle mektebi hocasının İyem'i falakaya yatırmasından sonra bir daha bu okula gitmez. Annesi İtalyan mektebine verir. Birinci Dünya savaşı yıllarıdır ve Nuri İyem buradan da ayrılır. 1925 yılında yurda Mardin'de bulunan babasının yanına giderler ve ilköğrenimini burada tamamlar. Aile 1929'da İstanbul'a taşınır. İyem ortaokul ve lise yıllarını İstanbul'da geçirir. 1933 yılında Güzel Sanatlar Akademisinde Nazmi Ziya Güran atölyesinde öğrencilik yıllarına başlar ve 1937'de akademiden birincilikle mezun olur (Giray, 1998, s.15-30).

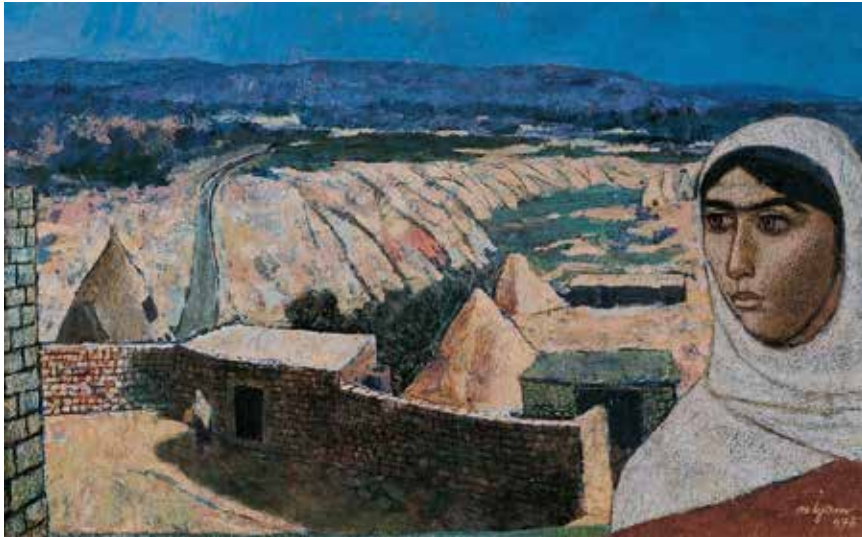
Nuri İyem görünümünün büyük bir kısmını kırsal kesim, büyük kentler, İstanbul'u çevreleyen gecekondu oluşturur. Sanatçının peyzajları şehrin ya da doğanın özellikli taraflarını, güzelliklerini yansıtmının ötesindedir; insanı yani yaşamı kendi özgün biçemi ile yansıtan İyem resimleridir. Güneydoğu Anadolu resimleri sanatçının eserlerinde Mardin ve çevresinin, Harran ovasının simgesel ve soyutlamalarla örüntülü, etkileyici ve yalın coğrafya görünümüleri olarak izleyicisine ulaşır. Yeniler grubuyla başlayan asıl On'lar ile devam eden Anadolu'nun kaynaklarına yönelen konuların aktarımı Kapadokya bölgesine de ilgiyi çeker. Ürgüp resimleri sanatçının 50- 60'lı yıllarına tarihlenir. Farklı coğrafyası, tarihsel serüveni ile bu bölge, sanatçıların da ilgisini çeker. Ürgüp- Göreme'de, evlerin ve coğrafyanın birleşimi ile İyem'in doğa kent soyutlamalarına benzer manzaralar görülür (Giray, 1998, s.256,258).



Resim 9. Nuri İyem, Göreme, 42x34 cm, DÜYB, 1975

<http://www.nuriyem.com/eser/s131-077>

/



Resim 10. Nuri İyem, Göreme, 58x39 cm, DÜYB, 1975

<http://www.nuriyem.com/eser/s132-034/>

Nuri İyem'in manzaralarında, bir ya da birkaç küçük figür betimlemesi vardır. Bu peyzajlar içinde insan özlemi barındıran, yalnızlık imgeleriyle yüklüdür. Resimlerde ağaçlar, kayalar, arazi çerçeveye kesildikleri ölçüdedirler. İzleyici resme sanatçının baktığı yerden, onun bakış açısıyla bakar. İyem insan ve doğayı katıksız bir gözlemlerle irdelemek yerine, yaşamışlık barındıran bir nesnenin anısı olarak ele almaktadır. (Tansuğ, 1976; Günay, 2011, s.25).



Resim 11. Nuri İyem, Figürlü Peyzaj Göreme, 43x29.5 cm, DÜYB, 1976

<http://www.nuriyem.com/eser/s131-120/>



Resim 12. Nuri İyem, Figürlü Peyzaj Göreme, 53x44 cm, DÜYB, 1977

<http://www.nuriyem.com/eser/s131-167/>

❖ Neşet GÜNAL (1923-2002)

1923 yılında Rıza Günal'ın oğlu olarak Nevşehir'de dünyaya gelmiştir. Çocukluğu Koçhisar'da dedesinin yanında geçer. Bu yıllarda portre resimler yaparak aile geçimine katkıda bulunur. Öğretmenlerinin desteği ile Nevşehir Belediyesi'nden burs alır ve İstanbul'a Güzel Sanatlar Akademisine 16 yaşında gönderilir. 1946 yılında akademiden mezun olur ve iki yıl sonra Paris'e, kazandığı Avrupa yarışması sınavı sonucunda, duvar resmi ve fresk eğitimi almak için gider. 1954 yılında yurda dönen Günal bu yıllarda sanatın gündeminde olan 'yerel' kavramını benimsemiştir (Giray, 1999, s. 475).

Güenal'ın sanatındaki gerçekçi bakış açısı 1950'lerin ikinci yarısından itibaren gözlemlenir. Resimlerinde biçimin ön planda rengin ikinci planda olduğu görülmektedir. Doğu büyüdüğü Orta Anadolu, sanatçının eserlerinde köy, köy hayatı ve kırsal görünümü, ile bazı edebi kaynaklardan da beslenerek yer bulur (Köksal, 1976; Üstünipek, 2009; Günay, 2011, s.48).

Neşet Günal, toplumdaki sorunları hem kendi yaşamında deneyimler hem de resimlerinde köyünün bir temsili olan Orta Anadolu köyünü göz önüne serer”(Berksoy, 1997, s.111; Karkıner ve Ecevit, 2012, s. 208). Sanatçı resimdeki yaklaşımını şöyle ifade etmiştir;

Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu duyarlılık, çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak, toprak adamlarının yaşamını ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim (Tansuğ, 1976, s.147; Giray, 1999, s. 475)



Resim 13. Neşet Günal, Tarla Dönüşü, 145x245 cm, TÜYB 1961 (Giray,1999, s. 481)



Resim 14. Neşet Günal, Mola, 140x210 cm, TÜYB 1962 (Giray,1999, s. 477)

❖ **Fikret OTYAM (1926- 2015)**

1926 Aksaray doğumludur. İlk ve orta öğretimini Aksaray'da, lise öğretimini Ankara ve Kayseri'de tamamlamıştır. Liseden sonra ise İstanbul'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Orta Resim Bölümü'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde eğitim almıştır. Resimlerinin konusu ve betimlemelerinde Turgut Zaim ve Namık İsmail'in etkileri görülür. Resimlerinde Anadolu motiflerinin varlığı Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan aldığı eğitim ve sanat anlayışının nedeniyle olduğu düşünülür. Resim dili özgün, sağlam ve içtendir. Otyam, beyaz rengi geniş alanlarda değerlendirmesi ile tabloda egemen olarak kullanmış böylece beyaz leke tabloda yoğun bir resimsel öge haline gelmiştir. Türkiye mozağini resimlerken daha çok bir bezekçi gibidir. Eserlerinde işlenen konuların belli başlıcaları Anadolu'nun çeşitli yerleri, dağlar, kar altındaki köyler, genç kadınlar, onların rengârenk kıyafet ve başlıkları, kocaman bakan gözleri, dağ keçileri ve Harran Ovası'dır

(<http://www.fikretotyam.com/biyografi>).



Resim 15. Otyam'ın Fırçasından, TÜYB, 1988

<http://www.fikretotyam.com/resimleri/detay/otyam-in-fircasindan/76>

Sanatçının Kapadokya isimli çalışması (Resim 16) yatay, ince uzun bir manzara ve figür çalışmasıdır. Ön planda yöresel bir kadın portresi yer alırken resmin orta planında kayalık manzarası arka plan ise gökyüzü teması ile biçimlendirilmiştir. Yörenin taş-kaya dokusunun betimlemesi zeminde boya yoğunluğu ile desteklenmiştir. Renk seçimlerinde açık renk değerleri tercih edilmiştir. Figürün gözlerine koyu renklerle yapılan vurgu ile resmi izleyenin dikkati çekilmektedir. Benzer koyu lekelerin kaya oluşumlarını betimlemede de kullanılması resimdeki ritmi sağlamaktadır.



Resim 16. Fikret Otyam, Kapadokya, 70x130 cm, TÜA, 2010

<http://www.fikretotyam.com/resimleri/detay/kapadokya/60>

Sanatçı betimlemelerinde yörenin coğrafi olarak öne çıkan yapılarını ve kadın figürlerini bir arada kullanmıştır. Kadınlar karşıya, resme bakan kişiye bakmaktadırlar. Figürlerde gözlerin vurgulu olarak resimlendiği görülmektedir. Yüzün diğer uzuvları bu resimlerde küçük olarak çalışılmış portrelerde yapılan bu deformasyon figürlerin gözlerini daha da öne çıkarmıştır. Kadınlar ağızları sınıksız kapalı ve gülümsememektedir, kaşların başlangıçları hafifçe yukarı eğimlidir. Figürlerin bu yönüyle izleyicisine bir şeyler anlatmak istemekte olduğu izlenimi uyanmaktadır.



Resim 17. Otyam'ın Fırçasından, TÜYB

<http://www.fikretotyam.com/resimleri/detay/otyam-in-fircasindan/177>

❖ **Rahmi PEHLİVANLI (1926- 1992)**

24 Mart 1992'de Keskin'de doğmuştur. Küçük yaşlarda başlayan resim tutkusu ile Ankara'ya yerleşti. Daha sonra çıktığı dünya turu çeyrek asra yakın sürmüştür. Uluslararası üne sahip olan sanatçı yaptığı portreler ile “Kralların Ressamı” ünvanını almıştır. Ülkeye döndüğünde yaptığı ilk projesi, Atatürk'ü ziyaret eden yabancı devlet adamları ile Atatürk'ü birlikte resimlediği portreler serisidir. Sanatçının bu projesi Anıtkabirde sürekli olarak sergilenmektedir. Sanatçının son dönem ve hayallerinin projesi olduğunu ifade ettiği “Renk Renk Türkiye” temalı koleksiyonun oluşturulmasına adanmış ve on yıl boyunca Türkiye'yi eşiyile dolaşarak resimler yapmıştır (PEKSAV, 2001, s.3). Sanatçı “Renk Renk Türkiye” projesi ile ilgili şunları söylemiştir;

Amacım, Atatürk Türkiye'si'ni gelecek kuşaklara aktarabilmek; Türkiye kentlerinin, yörelerinin, insanların gelenek görenek ve özelliklerini tuvale aktarmak, renklendirmek, yansıtabilmektir. Böylelikle o yörenin insanına yöresini, o yöreyi Türkiye'ye, Türkiye'yi bütün dünyaya tanıtabilmektir (Pehlivanlı, 2001, s. 11)



Resim 18. Rahmi Pehlivanlı, Gürün, 40x75 cm, Karton üzerine suluboya, 1986

(Kültür Bakanlığı Yay., 2001, *Rahmi Pehlivanlı*, s. 300)



Resim 19. Rahmi Pehlivanlı, Genel Görünüm (Sivas), 40x100 cm,
Karton üzerine suluboya, 1986
(Kültür Bakanlığı Yay. , 2001, *Rahmi Pehlivanlı*, s. 300)

❖ İsmail BAŞER

İsmail Başer 1977’de Gazi Eğitim Enstitüsü Resim bölümü, 1991’de Gazi Üniversitesi Resim Bölümünden mezun olmuştur. 1995 yılında Selçuk Üniversitesinde yüksek lisansını tamamlamıştır. 1995 – 1996 yıllarında Selçuk Üniversitesi ve Niğde Üniversitesi Resim Bölümünde görev yapmıştır. Başer birçok kişisel sergi yapmış, karma sergilere katılmıştır. Sanatçının eserleri ulusal ve uluslararası koleksiyonlarda yer almıştır. Sanatçı seramik çalışmalar da yapmaktadır. GESAM ve Ankara Ressamlar Derneği üyesidir. Başer Antalya’da çalışmalarını sürdürmektedir (<http://www.turkishculture.org/whoiswho/ismail-baser-4038.htm>).

Sanatçı eserlerinde, Orta Anadolu şehirlerinden, kendisinin de memleketi olan, Nevşehir’in doğal görünümünü yörenin kültürel geçmişiyle birleştirdiği görülür. Kapadokya, yeraltı şehirleri, peri bacaları, yörenin coğrafi yapısı sanatçının görünümünde yer bulur. Son dönem çalışmalarında görünümde soyutlamalara varan özgün yaklaşımlarının olduğu görülmektedir.



Resim 20. İsmail Başer, 70x70 cm, yağlıboya, 2017 (instagram; ismailbaseroofficial)



Resim 21. İsmail Başer, 70x70 cm, yağlıboya, 2017 (instagram; ismailbaserofficial)



Resim 22. İsmail Başer, 70x100 cm, yağlıboya, 2017 (instagram; ismailbaserofficial)



Resim 23. İsmail Başer, 70x100 cm, yağlıboya, 2017 (instagram; ismailbaserofficial)

4. BÖLÜM

KÜLTÜR, MEKÂN ve ZAMAN

1. Toplum-Mekân ve Mekânın Anlam Katmanları

2. Resimde Zaman – Mekân Etkileri

Bu bölümde “kültür” “mekân” ve “zaman” kavramları ve sanat eserlerindeki yansımaları üzerinde durulmuştur. Kültürün tanımı, çeşitleri, kültür değişimi gibi konular “Kültür kavramı” başlığı altında yer almaktadır. Kuramcıların mekân kavramına yaklaşımı ise tarihsel süreçte genel hatlarıyla değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, toplum, mekân ve kültür kavramları ve aidiyet duygusu irdelenmiştir. Resimde, zaman, mekân kavramının yıllar içerisinde değişen boyutlarına değinilmiştir.

Kültür Kavramı: Kültür bir toplumun maddi ve manevi unsurlarının bir bütünü olarak tanımlanabilir. Toplumun örf, adet, sanat, din, araç-gereç, teknik gibi unsurları bu bütünün içeriğini oluşturur. Kültürün tanımı Taylor’a göre; “bir toplumun üyesi olarak insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür” (Şimşek vd., 2001, s.27). Kültür önceleri bir kuşaktan diğerine aktarılan toplumsal miras olarak düşünülmüş uygarlık terimi ile karıştırılmıştır (Tolan, 1983, s. 222). Kültür insanın, doğada hazır bulmadığı kendisinin doğaya katmış olduğu olumlu-olumsuz, maddi-manevi herşeyin genel adıdır. Böylece, kültür, kurallar, eşyalar, fikir ve duygulardan oluşan sembollerden meydana gelen bir bütündür (Eroğlu, 1998, s.104,105).

Kültürün özellikleri kısaca şöyle sıralanabilir; öğrenilebilir, dil aracılığıyla sonraki nesillere aktarılabilir, öğretileri her toplumda farklılık gösterir, bireysel tutum ve davranışlar kültürel yapıda önemli bir yer tutar ve toplum öğretileri ile uyuşmayabilir, toplumsal ve yaşamsal gereksinimleri karşılayan işlevsel bir yapısı vardır, bütünleştirici olduğu kadar ayrıştırıcı gücü de vardır, yaşamla ilgili soyut bir kavramdır (Güvenç, 2002, s. 101-104).

Kültürün oluşum biçimi, toplumun yaşadığı bölge, teknoloji, çevre gibi etmenler ile kültürün, genel kültür-alt kültür, maddi kültür-manevi kültür olarak sınıflara ayrıldığı görülmektedir. Toplumun inanç yapısı, değerleri ve yaşam tarzları genel kültürünü ifade eder. Genel kültür içinde yer almakla birlikte, etnik, bölgesel ve mezhep ayrıcalıklarına dayanan, kendine özgü değerleri olan kültür alt kültürdür. İnsanların kullandıkları eşyalar maddi kültür, düşünce ve inançların oluşturduğu yaşam tarzı ise manevi kültürdür (Şimşek vd., 2001, s. 29).

Kültürün sürekliliği ve belli bir geleneği olması yanında durağan bir yapısı yoktur. Kültürün bir unsurunda meydana gelen değişme kültür değişmesini getirir. Kültürün tüm unsurları birbiriyle etkileşim içinde olduğundan bir unsurun değişimi kültürel sistem içindeki tüm ilişkileri değiştirir. Kültürün büyük kısmında meydana gelen değişim bir sosyal yapı değişimine neden olur. Bu büyük boyutlu sosyal değişimlerin nedenleri dört grupta toplanabilir: Teknolojik ve iktisadi faktörler, fiziki çevre faktörleri, başka kültürlerle temas ve kültürün kendi içindeki gelişme ve değişimlerdir. Kültür değişimleri serbest ve zorunlu değişimler olarak iki grupta toplanabilir. Serbest kültür değişimleri hiçbir zorlama olmaksızın, yabancı bir kültürle temas sonucu o kültürün belli öğelerini benimsenmesi ile olur. Zorunlu değişimler ise belli ideolojileri, yabancı kültür yeniliklerini kendi memleketine dahil etmek isteyen lider ve kadrolarının uygulamaları sonucu olur. İşgaller, inkılaplar, ihtilaller, sosyal planlama faaliyetleri sonucunda oluşan “sosyal değiştirme” lerdir (Eroğlu, 1998, s. 117-123). Bu değişimler günümüze “küreselleşme” kavramı ile tanımlanmaktadır. Küreselleşmenin “bir şeyin dünya ölçeğinde olması” “bizde olanı vermek başkalarında olanı almak” gibi anlamları olsa da kültürel değerlerde baskın tarafa doğru bir “tek-tipleşme” söz konusu olmaktadır (Öcal, 2001, s. 6; Aslantaş, 2008, s.107). Küreselleşme olgusu bağlamında insanlık ve dünya genelindeki olgular neticesinde, çok-dilli, çok-kültürlü, çok-ırklı yapıların, yerel, ulusal, toplumsal yapıların dünyada baskınlığı, yerel kültür

ve kimliklerin, küresel örüntülerinden oluşan bir yapının varlığı gibi üzerinde uzlaşılammış konular olmasına karşın teknolojik gelişmelerin kültüre yansması ve yeni kültürler oluşturması ve bazı kültürlerin yeniden üretilmesi konularından söz edilebilir (Akça, 2005, s. 2, 3). İnsanların başkalarıyla ve makinelerle mesajlaşmalarını denetleyen siberetik günümüze siberkültüre dönüşmüştür. Sayılar, harfler, diğer bütün işaretler, her türlü imge, duygular sibermekanlarda akmaktadır. Başkalarıyla bu mekanlarda temas kuracak kadar yabancılaşan insanların sayısında gün geçtikçe artmaktadır (Artun, 2012, s.65).

Toplumsal dönüşümler sonucu ortaya çıkan çoklu kimlikler, ulus ötesi kurumların rolü ile artan farklı kimlikler yaşamlarımızın gerçeği haline getirilirken, modernizm sonrası kültürel çeşitlilik tartışmalarının arttığı görülmektedir (Aslantaş, 2008, s.108). Toplum paylaşma, bölme, dağıtma amacıyla bir araya gelerek nesnelere bölünebilir, paylaşılabılır, değiştirilebilir hale getirmektedir. Bütün bunlar iş bölümü ile yapılmakta, işimiz, ekonomik düzendeki yerimiz, politik duruşumuz vb. tüm bunlar bizlere diğer insanlar tarafından verilmektedir (Walzer, 2001, s. 112; Aslantaş, 2008, s.108). İnsan bu şekilde birçok gruba ait olurken birçok kimliğe de sahip olur. Bu kimliklerin bir kısmı tercihi iken bir kısmı da başkalarınca verilmiş olmaktadır. Tüm bu kimlik boyutları kişiliğin niteliğini oluşturur. “Ben” kavramı bu noktada Mead’e göre toplumsal etkileşim sürecinde anlaşılır (Swingewood, 1988, s. 312; Aslantaş, 2008, s.108). Lacan’a göre ne olduğumuz bilgisini başkalarının bize gösterdiği tutumlardan ediniriz ve edindiğimiz imgeler değişkendir, durağan değildir. Başkaları ile olan ilişkilerimizi yorumlarken yanlış yorumlamamız mümkün, diğer insanların verdiği karşılık konusunda emin olmamız da zor olabilir. Kendi kimliğimize ait olan düşüncelerimiz gerçekliğe karşılık gelmemektedir (Sarup, 1997, s. 29, 31; Aslantaş, 2008, s.108). Toplumsal anlamda “ben” in dışındaki kişi ya da kişiler “öteki” kavramıyla açıklanır. Her bireyin toplumdaki ben anlayışı bir diğeri için öteki olur (Özskici, 2017, s.4).

Kimlik kavramının bireyden topluma uzanan bir süreç olduğu kimlik ile ilgili yapılan tanımlarda görülmektedir. Bireyi toplumdan ayrı olarak düşünerek yapılan kimlik tanımları yanlış olur (Yanık, 2013, s. 229). İnsanın bireysel kimliği toplumsal kimliği ile etkileşerek oluşur çünkü insan, toplum bilimsel olarak bakıldığında bir grup-varlıktır; ‘ben kimim?’ sorusuna verdiği cevaplar neticesinde ‘kimliği’, ‘biz kimiz?’ sorularının cevabı ise mensubiyet ve aidiyet duygularını içerir. (Göka, 2006, s. 297; Yanık, 2013, s. 229).

Amerikalı düşünür Margolis'e göre insan diğer canlılar gibi birinci derecede doğal bir varlık değildir; insanın doğası kültürdür. Her ne kadar insan diğer varlıklar gibi bir doğaya sahipse de onun insan olarak niteliğini oluşturan – bir köpeğin ya da atın niteliğini doğanın oluşturduğu gibi- doğal varlığı değil kültürdür. Ne var ki kültür insanın oluşturduğu bir şeydir. Demek ki insan kendi kendini oluşturan, insanlığını yaratan bir canlıdır. Margolis insanın bir sanat eseri gibi olduğunu ileri sürer. Ona göre sanat, insanın kendini anlamak için bütün algıladığını kendine, kendi diliyle sunduğu bir şeydir. Daha geniş anlamıyla bakıldığında yaşamın kendisi sanat olarak yorumlanabilir (Erzen, 2011:35).

1. TOPLUM-MEKÂN VE MEKÂNIN ANLAM KATMANLARI

Mekân ve yer kavramları popüler söylemde bölge, arazi ve peyzaj gibi terimlerle eş anlamlı kabul edilmiştir. Ancak coğrafyacılar göre bu terimler yüzyıllar öncesine uzanan entelektüel bir girişimin yapıtaşlarıdır. Livingstone konunun teorisinin tartışmaya açık olduğu, coğrafi düşüncelerde yeni biçimlerin ortaya çıkmasıyla da dönüştüğünü belirtmiştir. 1970'li yıllara kadar beşerî coğrafyacılar mekânı Öklid geometrisi ile tanımlanmış, fiziki coğrafyacılar da meânın amprik, planlanabilir, objektif olduğu fikri konusunu tartışmaya açma konusunda isteksiz olmuşlardır. Mekân insan varlığı dışında algılanmış insanın eylemlerinin yer aldığı bir sahne olarak düşünülmüştür. Marksist kuramcı Lefebvre'ye kadar kimi kuramcılar çeşitli çalışmalar yapmış olsalar dahi Lefebvre'nin çalışmalarında mekânın toplumsal biçimde üretildiğine dair algı ilk kez ikna edici şekilde ortaya konmuştur (Hubbard ve Kitchin, 2018, s. 289).

Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar. Karmaşık bir süreç oluşturur: (yeni, meçhul mekânların, kıtaların ya da evrenin) *keşfi*; (her topluma özgü mekânsal örgütlenmenin) *üretimi*; (yapıtların: manzaranın, anıtsallığı ve dekoruyla birlikte şehrin) *yaratılması*. Bu, evrimsel ve (doğuyla birlikte) genetik olarak işlese de bir mantığı vardır: *aynı-zamanlılığın* genel formudur bu mantık; çünkü her mekânsal düzenleme, zekânın üst üste binmesine ve eşzamanlılığı *üreten* öğelerin maddi olarak bir araya gelişine dayanır (Lefebvre, 2014, s.25).

Lefebvre “Mekânın Üretimi”nde (2014, s.34), yakın zamana kadar mekân kavramının geometrik ve boş ortamı çağrıştırdığı ve yalnızca matematik biliminden kaynaklandığı görüşünün genel bir kanı olduğu dile getirmiştir. Toplumsal mekân kavramının ise şaşırttığını söylemektedir. O'na göre “toplumsal üretim ilişkilerinin, mekânsal bir varlığı olduğu için toplumsal varlıkları vardır; kendilerini bir mekâna yansıtırlar, mekânı üreterek bu mekâna dahil olurlar” (Lefebvre, 2014, s. 150). 20. yüzyılın insanları ve şeyleri mekânın içerisinde gören felsefi anlayışın dışına çıkan Lefebvre farklı tarihlerdeki mekân sistemlerinin gelişimine ilişkin bir teori sunmuştur (Shields, 2018, s. 485) Mekânın tarihi üzerine düşünme inisiyatifi Giedion'a ait olsa da Giedion tarih içerisinde konumlandığı mekânın önceden var olduğunu ileri sürmektedir. Öklidci bir yaklaşım ile önceden var olan bu mekânda insanlar duygu ve beklentileri ile yatırım yapar ve bu duygular, beklentiler duyumsanır (Lefebvre, 2014, s. 148). Lefebvre ise sosyal eylemler ve rutinlerin örüntüleri ile mekân ve dünyanın tarihsel kavrayışının fiziksel düzenlemelerden ziyade “mekansallaşmalarından” bahseder. Kişisel boyutta bakıldığında dâhi kendimizi mekânsal anlamda düşünür, somut bir bedendeki ego olarak algılarız. Mekâna doğru zihinsel ve fiziksel olarak genişler, mekanla bağlar kurarız. Mekân ile kurduğumuz bu bağlar bizim bir parçamız olduğu kadar biz de bu bağların bir parçasıyızdır. Dolayısı ile nesnelere, mimari, peyzaj yani düzenlenen her şey bu mekansallaşmanın örnekleri olarak karşımıza çıkar (Shields, 2018, s. 485). Yani mekân, algılanan, tasarlanan ve yaşananın üç yönlü diyalektiği ile oluşturulan bir şeydir. Bu noktada yer de mekânın bir başka biçimi olarak; birçok coğrafyacı için insanların yaşam tecrübelerini içeren özgün bir mekân türü olarak tanımlanmaktadır. Böylece yer, kişinin aidiyet duygusunu yansıttığı temel unsur ve kimlik için bir alan olarak anlaşılmaktadır. Böylece felsefi yaklaşımlardan beslenen beşerî coğrafyacılar insansız coğrafya anlayışına meydan okumuştur. Tuan insanların mekanlara yükledikleri anlamlar üzerinde durmuş, belirli mekanlara yüklenen korku ya da arzuları tofili ya da tofobi gibi kavramlarla ifade etmiştir. Böylece coğrafyacıların, mekânın estetik, duyumsal ve duygusal boyutlarına dikkatlerini çekmiştir. Yer kavramı da sübjektif anlamlar kazanmıştır. Yani yerin anlamı her kişi için aynı olmamaktadır (Hubbard ve Kitchin, 2018, s.28, 29). Mekân artık sadece boşluk değil özne ile kavranan, oluşan ve mesken edinilen bir olgudur. İnsanın mekân ile olan ilişkisi de günlük hayatta edinilen deneyimlerin sürekliliği ile evrimleşmekte, kendini sonsuz şekilde yeniden üretmektedir. Böylece birey mekânın çok katmanlı,

karmaşık yapısını algılamaktadır. Bireyin mekânda değil mekanla etkileşim kurarak edindiği deneyim, mekânsal deneyim kavramı; özne, mekân, zaman ve yaşam etkileşiminin bütün olarak algılanmasıyla tanımlanmaktadır. Mekânsal deneyimin olasılık potansiyeli ile deneyim sürekli yeniden oluşmaktadır (Aydın, 2008 içinde; Çetin, 2008, s. 3, 4).

Postmodernistler mekan anlayışını daha ileri boyuta götürmüşlerdir. Jameson'ın "Aşırı uzam" anlayışında mekan tanımı şöyledir; içerisi ve dışarı gibi kategoriler anlamını kaybeder, mekânsal konum artık yoktur (Jameson, 2011, s.156; Akman, 2017, s. 50). Yitirilen iç-dış kategorisi, mekânın belli en, boy, derinlik kavramının olmaması, öznenin kendi konumunu da belirleyememesine neden olur. Özne bu belirsiz mekânda kendi benliğini de yitirir Postmodern mekân anlayışında "kolaj mekân" denilen yeni bir mekân tanımı yer almaktadır. Bu mekanlar daha önce bir arada olması düşünülmemiş mekanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçek yaşamda bu mekanlar vardır. Metropollerde sadece bir sokakta bile bu tür kolaj mekanlar göze çarpar. Amerika kıtasında görülen modern bir mekân ile Afrika'ya ait arkaik dönem bir yapının yan yana yer alması gibi örnekler bulunmaktadır (Akman, 2017, s. 50,51). Hipermekan da postmodern mekânı tanımlamaktadır. Bu tanımlama mekânsal engellerin artık olmadığını ifade eder (Cevizci, 2013, s.782; Akman, 2017, s. 52). Virilio'ya göre siber-uzam anlayışında öznenin mekânda dolaşmaya ihtiyacı yoktur böylece mekânın önemi de gittikçe azalmaktadır (Virilio, 1989, s. 112; Akman, 2017, s.52).

"Mekânın anlamı, mekân/yer kimliği (place identity), yere bağlılık (place attachment) ve yer duygusu (sense of place) gibi çevre psikolojisiyle ilgili ampirik çalışmalarda önemli bir yer tutmaktadır" (Gustafson, 2001, s. 7; Solak, 2017, s.18). Bireyin toplumla ilişkisi, çevreyle olan etkileşiminde, yaşam mekanları ve bu mekanlara yüklenen anlamlar önemli bir rol oynar. Fiziksel çevre, içinde yaşayanların kültürünü, geleneklerini dünya görüşünü yansıtmakta ve etkilemekte, bu yönü ile de birçok anlamı kendisinde barındırmaktadır. Bireyin yaşanılan mekanlarla kurduğu etkileşim her birey için farklılık göstermektedir. Yani mekânın anlamları kişi, zaman ve durum ile farklılaşmaktadır (Solak, 2017, s.18,19). Bu noktada, ilişkinlik ve ilgi olarak açıklanan aidiyet kavramı (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.

GTS.5b51c11f162bf3.24981561), bireylerin etkileşim kurduğu mekanlar ve bu mekanlara yüklediği anlam, mekâna duyulan aidiyet bağlamında ele alınabilir;

Mekân ve insan etkileşimini ele alan ilk düşünür İbn-i Haldun'dur. Haldun Mukaddime isimli eserinde bireylerin mekân ve aidiyet duygularına değinmiştir. O'na göre göçebe toplumlar içinde yaşadığı gruba aidiyet gösterirken yerleşik hayat yaşayan insanlar yaşadıkları mekânı vatan olarak niteler buna mukabil aidiyet duyguları güçlüdür (Haldun, 2004, s. 622; Baday, 2011, s. 8,9).

Toplumsal kimliklerin göstereni olarak mekân, çözümlenmesi gereken birçok sosyal göstergeyi yansıtan bir ayna işlevi görmektedir. Fiziksel bir olgu olmasının yanı sıra mekânın, toplumsal olayların ve insani hallerin sahnesi olması açısından sosyolojik bir farkındalıkla ele alınmasının gerekliliği aşikardır. Mekânın bireylerin konumlarına ve statülerine dair ipuçlarını barındırmasının yanı sıra, kendini belli mekanlarla ifade eden bireyler için de bir referans alanı haline geldiğini belirtmek mümkündür (Alver, 2007a: 12, 18; Alptekin, 2011, s.85). (...) Birey ve mekân arasında ait olma duygusunun harekete geçirdiği bir etkileşim söz konusudur. Bireyin kendini mekâna ait hissetmesi, fiziksel aktivitelerden ziyade ait olunan mekânın kültürel dokusuyla ve kimlik referanslarıyla ilişkilidir. Birey sahip olduğu aidiyet bağlarını güçlendiren mekanları seçerek, kimliğinin toplumsal görünümünü ele vermektedir (Alptekin, 2011, s.85).

Kültürel olanın görünür olmasında en önemli aktör insan eylemlerinin gerçekleştiği fiziksel alan mekandır. Kültürün sürekliliği, kültürel elemanların nesiller içindeki devri mekân üzerinde olur. Böylece toplumların ve kültürlerinin sürekliliği gerçekleşir. İnsana ilişkin betimlemelerin tamamını kendinde toplayan mekânın, kültürlerin göstergesi olması da bu nedenledir. Statü, kimlik, dünya görüşü gibi kavramlar yaşanılan mekanlarda görünür olur (Alver, 2007, s. 20; Baday, 2011, s. 12).

2. RESİMDE ZAMAN – MEKAN ETKİLERİ

“Zaman ve mekân dokuları bakımından birbirinden ayrılmaz: Mekân bir zamanı içerir, zaman da bir mekânı” (Lefebvre, 2014, s. 141).

Zaman ve mekân kavramları kültürel antropoloji çerçevesinde ele alındığında, toplumlarda meydana gelen ekonomik, sosyal değişimler ile düşünce tarihindeki bazı aşamalar neticesinde farklılaşabilmektedir. Sanatçının zamana ve mekâna yaklaşımında her ne kadar kendi düş ve imgelemi yer alsada fiziksel ve teknolojik değişimler sanatçının konuya yaklaşımında algısını etkiler ya da değiştirir (Yenişehirlioğlu, 1989-1990, s. 1).

Zaman ve mekân konusunda kuramcılarının farklı yaklaşımları söz konusudur. Genellikle zaman; geçmiş-bugün-gelecek, zaman mekân birliği ve ayrımı, bireysel- toplumsal, döngüsel- çizgisel, eşzamanlılık, boş zaman, öznel-nesnel kavramları ile ele alınmıştır (Alp, 2015, s.320). Aristoteles'ten beri mekân ve zaman varlığın duyularını keskinleştiren birer kategori olarak açıklanmıştır. Bu görüşte zaman ve mekân birbiriyle örtüşür, matematikselidir (Lefebvre, 1991a; Kurtar, 2015, s. 350). Newton ve Aristo'nun tanımladığı bu matematiksel zaman mutlak, gerçek ve dış etkilerden bağımsız, eşit olarak akar (Kern, 2013, s.48; Alp, 2015, s. 320). Modern fizikte Einstein sabit ve mutlak bir zaman ve mekân olmadığı, doğada farklı zaman ve mekanların olduğu yönündeki çalışmalarına hareketi yeni bir boyut olarak eklemiştir (Urry, 1999, s.34; Alp, 2015, s. 320).

Mekân ve zamanın simgesel düzenlemeleri, bireyin deneyimlerine, toplum içindeki kimliğini ve yerini saptayabileceği bir çerçeve oluşturur. Bireyin kolektif ritimlere uymasının böylesine şiddetle istenmesinin nedeni şudur: zamanın aldığı biçimler ve mekânsal oluşumlar, bir grubun dünyayı betimleyişini belirlemekle kalmaz, aynı zamanda, grubun kendini bu betimlemeye göre yeniden düzenlemesini sağlar (Harvey, 2003, s. 214; Özçınar, 2011, s.90).

Sanatta, zaman ve mekân kavramları birbiri içine girmiş karmaşık yapısı ile karşımıza çıkar. Sanatçı ve içinde bulunduğu toplumun zaman- mekân yaklaşımları konunun farklı boyutlarını oluşturur. XIX. yüzyıl modernizm düşüncesine kadar zaman algısı mitolojik zaman ile metafizik dinsel zamandır. Modernizm ile zaman algısında da değişiklikler olmuştur. Teknolojik gelişmeler, endüstri devrimi, zamanı insan tarafından kontrol edilebilen, ölçülebilen, değişken bir kavrama dönüştürür. Tarih bilincinin gelişmesi ile din tarihinden bağımsız gelişen bir tarih ve zaman akışının olduğu, sanatta romantizm akımı ile sanatçının iç dünyasında da farklı ritimde işleyen bir zaman olduğu düşünceleri, zaman kavramına yaklaşımı çeşitlendirir. Böylece hızla değişen nesnel bir zaman karşısında sanatçının öznel zamanı ve nesnel zaman karşısındaki tavrı modern sanatta yeni yaklaşımların temelini oluşturmuştur (Yenişehirlioğlu, 1989-1990, s.1, 2).

Rönesans dönemi, zaman ve mekân kavramlarındaki köklü değişimin, aydınlanmanın temelidir. Mekân ve zaman artık Tanrı'nın değil aklı ile doğayı dönüştüren insanın gücünü yansıtmaktadır (Özçınar, 2011, s. 91). Bu dönem resminin konularında mitolojik konular ile erken dönem Hristiyanlığının birlikte ele alındığı gözlemlenmektedir. Mekanlar ise soyut değildir, çevre, mimari öğeler ayrıntılı olarak çalışılmaktadır. Resimlerde zaman ve mekân kavramları, konu mitolojik bile olsa, sanatçının resmi betimlediği dönemi yansıtmaktadır. Einstein'ın görelilik teorisi ile kübistler resimde üç boyutluluk ilkesini yıkmışlardır. Çünkü artık zaman kavramı dördüncü bir boyut olarak ele alınmaktadır. Nesnel zaman içinde vardır ve zaman-mekân görecelidir yaklaşımı sanatta da durağan bakış açısını kırmıştır. Eşzamanlılık ilkesi sanat eserlerinde de karşılığını bulmuştur. (Yenişehirlioğlu, 1989-1990, s. 2,8).



Resim 24. Annibale Carraci, Efendi nereye?
(Tunalı, 1996)



Resim 25. George Braque, Müzikçi Kadın; (Tunalı, 1996)



Resim 26. Paul Klee, Cıvıldağa Makinası, 1922
Musum Modern Art, New York (Read, 2014, resim:59)

Housfield (2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>)'e göre; Mekânın dışavurumunun göstergesi olarak manzara konusu, öznel yaklaşımlara ve dışavuruma fırsat vermesi açısından modernizmin estetik anlayışına uygundur. Denis Cosgrove'un kapsamlı bir şekilde ele almış olduğu gibi "topografya", "sadece gördüğümüz dünya değildir; bu dünyanın inşası, kompozisyonudur. Manzara, dünyayı görmenin bir yoludur". Manzara resmi eski zamanlardan beri popüler olagelmıştır. Bununla birlikte sosyal ve ticari değeri açısından, 18. yy'ın sonları ve 19.yy modern sanatının gelişiminde merkezi bir rol oynamıştır. Modern Fransız coğrafyasının kurucu babası olan Vidal de la Blanche'a göre, insan coğrafyası bile, kesin olarak kültürün fiziksel izlerine odaklanmalıdır. Böylesi bir mekân eksenli insan coğrafyası, manzaranın ve insan eyleminin kültürel ürünlerinin dönüşümü üzerinde durdu. Empresyonist resim ve erken Fransız coğrafyası, "nüfusun azaltıldığı" bir manzara bakışını paylaşır. Bu manzaralarda kültür ve uygarlık bile yaşayanlardan bağımsız güçler olabilmektedir.



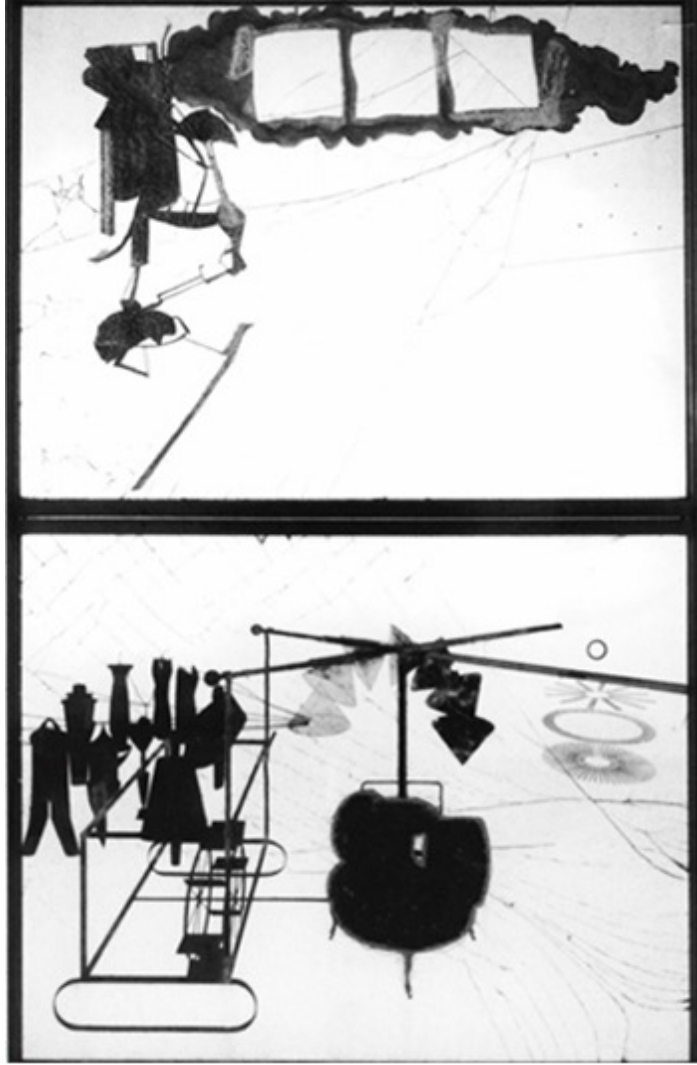
Resim 27. Claude Monet, İzlenim- Güneşin Doğuşu
(Tunalı, 1996)

Mekânın sanatçının üretimini etkilediğine dair Worringer Soyutlama ve Özdeşleyim (1985, s.110)'da coğrafi koşulların sanat üzerine etkilerinden bahseder. Örneğin kuzey insanının, doğa şartlarının sertliği karşısında ona karşı hiçbir güven duygusu beslemeyen yapısının Hristiyanlık karşısında fazla direnememesi üzerinde durur ve doğa karşısında huzursuzluk duyan insanların tamamen inorganik bir yapıya sahip olan örgü ve hayvan süslemelerinde kendini bulduğunu savunur.

Yaşanılan mekanların iklim özelliklerinin sanatçı ve halkın tercihleri üzerine etkilerini Düz (2010, s. 6,7)'de şöyle belirtmiştir; Sıcak ülkelerde yaşayan insanların renk tercihleri ile soğuk ülke insanların renk tercihleri birbirinden farklıdır. Kullanılan plastik öge ifadelerinin bile sertliği ve yumuşaklığı değişmektedir. Tansuğ ise (1988, s. 88)'de Kuzey insanının, doğa şartlarının sertliği karşısında ona karşı güven duymayan ve sert mizacının olduğunu söyler. Kuzey insanının bu yapısı sanat yapıtlarına da yansımıştı. Güneyde güzel madonnalar önem taşıırken kuzeyli insanların ürkütücü fantastik sahnelerden hoşlandığını belirtmiştir.

Sanat ve coğrafyanın kesişimine dair yaygın olan anlayış, hem öznel (avangard) hem de nesnel (belgesel ve seferi) yaklaşımlarıyla Duchamp'ın ve diğer modern sanatçıların çalışmalarını da kapsar. Duchamp'ın ready-made'leri yalnızca sanatçının seçiminin ön plana çıktığı karşı sanat çalışmalarının avangard eylemi olarak yorumlanamayacağı gibi Duchamp bu ready-made'leri Paris şehir görüntüsünü heykel formuna dönüştürmek ve tanıdık bir manzara oluşturmak için de kullanmıştır (Housefield,2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>).

Duchamp ve onun 20.yüzyıl başlarına tarihli kolajları, modern kent yaşamının ruh hali ve hızını tasvir etmenin yeni yollarını devreye sokarak, kendilerine meydan okudular. Modern sanatçıların, sanatları vasıtasıyla şehri yeni bir şekilde tasarlamak üzere yeni araçlar bulma amacı taşıyan arayışları, coğrafya ve sanat tarihi açısından önemlidir. (Housefield,2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>).



Resim 28. Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin/
Büyük Cam,1915-1923

<http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>

Resim sanatında zaman ve mekân kavramının ele alınış biçimleri, dönemlere göre, bireyin dış dünyayı algılama biçimine ve bu dünyanın sınırları kapsamında öznel dünyasının nesnel dünya ile olan bağlantıları çerçevesinde değişmektedir (Yenişehirlioğlu,1989-1990, s. 9).

Postmodernizme kadar sanat yapıtı belirli zaman-mekânda bir bütün olarak algılanmıştır. Postmodern resim anlayışında ise eserde zaman-mekânın temsili, zaman ve mekânın yeniden inşasındaki çatışmada yer bulur. Yani postmodern resim postmodern anlayışın söylemlerindeki argümanları içerir. (Alp, 2015, s. 324). “Karşıtlık yaratacak iç ve dış mekanların birlikte kullanımı, ilişkisiz nesnelerin, anlamı belirsizleştirecek biçimde yerleştirilmesi, çoğu zaman mekân içinde gizlenen nesnelerin görüntü ve illüzyona indirgenerek anlamın kaybolması gibi pratikler dikkat çekicidir” (Alp, 2015, s. 326).

Kimlik, bellek, yaşam, ölüm, çok kültürlülük, cinsiyet vb. kavramaları çağdaş sanatçılar yeni bir sorgu biçimiyle tekrar tekrar yorumlamış; enformasyon, teknoloji ve yeni biçimlerle mevcut kavramları yeniden tanımlamışlardır. Bu yaklaşım ve anlayış geçmişten kopuşa göndermede bulunurken, ideal mutlağı oluşturan yegâne şey şimdikiyi oluşturma özelliğidir. Postmodernist sanatçılarda gözlemlenen zaman ve mekân algısı konsantre, dar bir alanda tüm bu plastik sorunsallara çözüm bulmaya çalışırken, yeni temsil ve biçimler de kaçınılmaz olarak yeni çelişkileri beraberinde getirmiştir. Bu çelişkiler zincirinde tarih ve öznel köklerden uzaklaşan sanatçılar, var olan değerleri elimine etmekten kaçınmayarak sanat ürünlerini bu çerçevede oluşturmuşlardır. Tüm bu tutumlara karşın tarihten de zaman zaman referans alan çağdaş sanatçıların eserlerine entelektüel sanat izleyicisi, bu yitik tarihselliğe ve beraberinde gelişen sürece tanıklık etmektedir (Kahraman, 2002; Uçar, 2014, s.420)

“Ortaya çıkan bütün sanat yaratımları, üretildikleri kültürün, bilinçli ya da bilinçsiz sözcülüğünü yapan sanatçının kişiliğine, özneliğine sinmiş değerleri verir” (Karayağmurlar,1990, s. 158; Düz, 2010, s.9).

5. BÖLÜM

ÇOK KATMANLI BİR YAŞAM ALANI: AKSARAY

Bu bölümde çalışmaların çıkış noktası olan Aksaray üzerine deneme niteliğinde bir yazı yazılmıştır. Yazarın görüşleri, bireysel deneyimleri bu denemenin içeriğini oluşturur.

Aksaray 1893 yılında Konya Vilayet sınırları içerisinde yer alır. 1920’de müstakil vilayet yapılmıştır. Sonrasında kaza yapılarak 1933’de Niğde’ye bağlanan Aksaray 1989 yılında il olur (Aksaray il yılı, 1994, s.30).

Geçmiş ve günümüze ait yapılarıyla; çeşitli arkeolojik buluntular, Bizans dönemine ait yapılar, Selçuklu dönemine tarihlenen mimari yapıların varlığı ile şehirde görülebilir bir çok yaşam katmanları oluşmuştur. Volkanik bir dağ olan Hasan Dağı’nın söylenceleri, evliyalari ile şehir birbirine düğümlenmiş edebi bir yumak gibidir. Yeraltı şehirleri ise şehrin bilinçaltına giden yolları gibi belirir.

Aksaray geniş düzlükleri, kaya oluşumları, Hasan Dağı ile kendine has karakteristik bir yapıdadır. Bu kayalar kimi yerlerde doğa tarafından kimi yerlerde insan eli ile biçimlenmiştir. Kaya görünümleri şehrin dışında çok farklı şekillerde, kimi zaman küme kimi zaman tek başına görüntüler sunarlar. Her biri birer resmin konusu olabilecek kadar etkileyicidir.

Margolis insanın kültür varlığı olması ile edindiği tarihsellik konusunu ele alır. Sanat eseri de bu tarihselliğin sonucu yani insanın serüveninin ürünüdür. Bu nedenle sanatın anlamları sonsuz katmanlıdır (Erzen, 2011, s.36).

Aksaray’ın yaşam katmanları sanat yapıtlarında farklı zamanlara ait görüntülerin biraradalığı ile yer bulur. Kaya oyma evlerin ve kiliselerin yer

aldığı bir manzarada günümüze ait yapılar da görülür. Önceleri kiliseyken sonra camiye dönüşen bir yapı aynı manzara içerisinde farklı tarihsel dönemleri verirken izleyicisine, farklı yaşayışları, alışkanlıkları, düşünme biçimlerini de hatırlatır aynı zamanda. Böyle bir manzara ile karşılaşma insanda zaman kayması hissini uyandırır. Aidiyet duygusunu sorgulatır.

Şehrin görünen ve görünmeyen yapıları, burada hayat sürmüş insanların tarihsel süreci içerisinde anlamlarını kaybetmezler. Birbiri üzerine örtülen anlam katmanları üst üste çoğalır. “O” zamana ait mekanlar kendi anlamlarını da içinde saklar. Zamana ait madde yapısı ve zamanın sahip olduğu geçirgenlik bir aradadır. Zaman, transparan yapısıyla geçmişten geleceğe bilgi sızdırır. Zaman ve anlam katmanları üzerine inşa edilen bir şehirdir burası. Şehrin belleği çalışılan manzaralarda yansır.



Resim 29. Menekşe Şahin Karadal, Aksaray, 25x50cm, TUA, 2017

“Bir doğa resmi gördüğümüzde kendimizi onun içine koyarız. Geçmişte yapılmış bir sanata bakıyorsak o zaman kendimizi tarihin içine koyarız” (Berger, 1999, s. 11). Aksaray’ın manzara betimlemelerinde mekanlara ait görünümeler şimdiki zamandan geçmişe uzanan bir süreci barındırır. Birbiri içinde erimiş kültür öğeleri o kadar belirsizleşir ki bazen ayırt etmek zorlaşır. Yaşanan çevrede sadece insana ait öğelerin değil doğal oluşumların da izleri sürülür. Doğa olayları ile bölgenin görünümü tarih boyunca değişmiş veya dönüşmüş olabilir. İnsan müdahalesi ve doğanın dönüşümünün birlikteliği özgün oluşumları getirir. Depremlerde kopmuş devasa kayanın yanında bir

zamanlar insanların yaşadığı mağaralara rastlamak ya da zamanla bozulan taş merdivenlerden dini mekanlara geçiş gibi biraradalıklar birer zaman-mekan kolajı olarak düşünülebilir.



Resim 30. Menekşe Şahin Karadal, St. Gregorius, Aksaray, 60x70cm, TUA, 2017

Kılınçarslan (2007, s. 12)’de “Kişinin kendisini ait hissettiği topluluğun üyelerinin ya da geleneklerinin izini görsel sanatlar aracılığı ile sürmesi yaygındır” derken sanat eserinin “hafıza tetikleyici” işlevinden bahseder. Sanat eseri insan toplulukları için önemli olan olayları sergilerken zaman ve mekan içinde bu olayları meşrulaştıran bir özelliği de vardır. Çalışılan manzara resimlerinde de sanatın toplum hafızası ve belgeleme örneklerine ulaşılabilir. Aslında şehir sanat yapıtlarında kendisini seyredene kendi serüvenini anlatır.

Housfield (2012)'de değinildiği gibi, Denis Cosgrove'a göre "topografya, sadece gördüğümüz dünya değildir; bu dünyanın inşası, kompozisyonudur. Manzara, dünyayı görmenin bir yoludur". Yörenin manzaraları "birikim" i çağırır. Buradaki "birikim" zamanla birbiri üzerine nitelik ve nicelik olarak eklenen şeyler anlamındadır. Çalışmalarda yaşamın sürekliliği ve insanın ardında bıraktıkları ile birikenler göze çarpar. Biriktirme insanlarca bilinçli olarak yapılmaz. Yaşarken farkedilmez. Mimari yapılar, kültürler, yaşamlar biriktirilir bir sonraki insana.



Resim 31. Menekşe Şahin Karadal, Gelveri, 50x50cm, TUA, 2017



Resim 32. Menekşe Şahin Karadal, Gelveri Konakları, Aksaray, 50x50cm, TUA, 2017

Güzelyurt ilçesinin önceki adı Gelveri'dir. İlçede yaşayan Rumlar 1924 mübadelesinde Yunanistan'a yerleştirilirken, Yunanistan'dan gelen Türkler de bu boş kalan konaklara yerleştirilir. Yakın zamana kadar da evlerin içinde duvar ya da ahşap dolaplarda Rumca yazılar olduğu söylenir. Kemerli, dış cephelerinde süslemeleri olan bu taş konaklar yörenin iklimine de uygundurlar. Evler bir dönemin, farklı bir kültürün tanıklarındır. Mekanlardaki yaşanmışlıkların yapılar kimlik kazandırdığı düşüncesi resimlere de yansır. Daha önceki mekanların bırakılıp gitmiş olması onlara insani özellikler, ruhani boyutlar yüklenmesi hissiyatını getirir. Sanki onları bırakıp gidenlerin ardından sessizce bakmaktadırlar.



Resim 33. Menekşe Şahin Karadal, Aksaray, Sivrihisar, 60x60cm, TUA, 2017

Resim 33. Aksaray Sivrihisar mevkiinden bir görünümüdür. Kulaklı tepe olarak da bilinen tepe ve tepenin eteklerindeki kayalıklar, kayalıkların arasındaki evler resimde yer alır. Kulaklı tepe resmin sol üst kenarından başlayarak betimlenmiştir. Yöreye özgü coğrafi görünümünden olan kayalık yapısı ve kaya oyma evlerin resme yansıdığı görülür. Resimde sıcak renkler hakimdir. Resim yeşil ve kahve tonları, mavi renkler ile boyanmıştır.



Resim 34. Menekşe Şahin Karadal, Selime'den, 60x60cm, TUA, 2017

“Mekan sürekli olarak biçim değiştiren, başka mekanlara doğru akmakta olan ve dönüşen bir oluşumdur” (Kurtar, 2015, s. 349). Resim 34. Selime'den kayalık görünümüdür. Peribacası oluşumlarında insanlarca oyulan, şekillendirilen alanlar göze çarpar. Resimde soğuk renkler hakimdir. Arka plandaki turuncu ve sarı zemin ile ön plandaki çiçekler birbirlerine gönderme yaparlar. Resimdeki sıcak renklerin çalışmayı zenginleştirdiği görülür.



Resim 35. Menekşe Şahin Karadal, Kızıl Kilise, 45x60, TUA, 2017



Resim 36. Menekşe Şahin Karadal, Kızıl Kilise, Bahar, 45x60cm, TUA, 2017



Resim 37. Menekşe Şahin Karadal, Ihlara Vadisi, 60x60cm, TUA, 2017

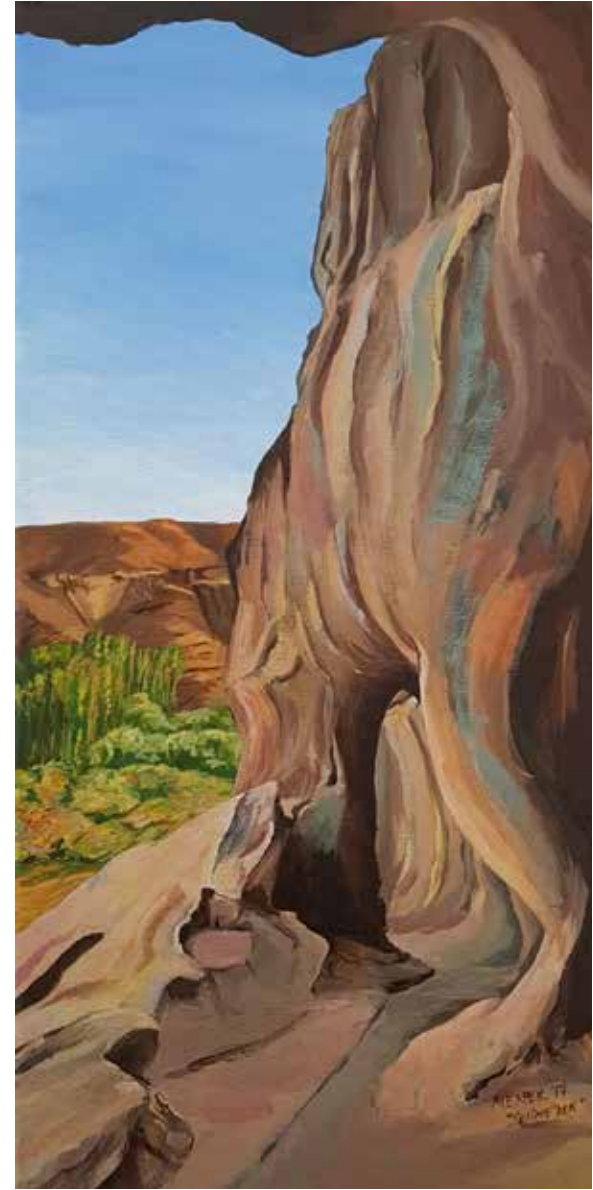
Resim 35 ve 36.'da eski mimari bir yapı yer alır. İsmi yapıldığı taşların renginden alan bu kilise yıkıntı durumdadır. Baharda çiçeklerin açtığı ve yeşilin her tonuyla görünür olduğu dönemleri resimlenmiştir. Ön plandaki canlı renkler ve çiçekler ile arka plandaki soğuk renkler ve tepeler resimde derinlik etkisini kuvvetlendirir. Resmin merkezinde yıkıntı halinde sıcak tonlarda çalışılmış bir yapı yer alır. Yapının kızıl görünümü, üçgenimsi kuruluşu ve resimdeki konumu gözü merkezde toplar. Mavi gökyüzü ve mor çiçekler arasında kalan kızıl renkli yapı ile sıcak yeşiller resimde ön plana çıkması beklenen alandır.

Resim 37.'de Ihlara Vadisi'nin taş ve ağaç dokusu çalışılmıştır. Gökyüzü dar bir alan olarak boyanmıştır. Sonbaharı anımsatan renk tonları resmin tamamına hakimdir. Kayalıkların derin ve dik yapısı dikey çizgilerle desteklenmiştir.



Resim 38. Menekşe Şahin Karadal, Ihlara'dan, KÜKT, 2017

Resim 38. Ihlara'dan çalışılmış bir kır görünümüdür. Resimde şelale ve gelinciklerle bir kompozisyon oluşturulmuştur. Kağıt üzerine karışık teknikle çalışılan resimde kayalıklar pürüzlü dokularıyla dokunma duygusu uyandırır. Resim yatay olarak ikiye bölünmüş gibi görünse de resmin solundan sağ köşesine doğru inen tepeliğin eğimi ve suyun akış yönü birbirini destekleyen iki diyagonal çizgi oluşturur. Ön plandaki gelincikler ve otların resmin sol kenarından sağ üst köşesini işaret eden eğimleri ve resmin sağ kenarından aşağı inen kayalığın belli belirsiz eğimi birbirini destekler. Resimde renk ve çizgilerle bir denge sağlanmaya çalışıldığı görülür.



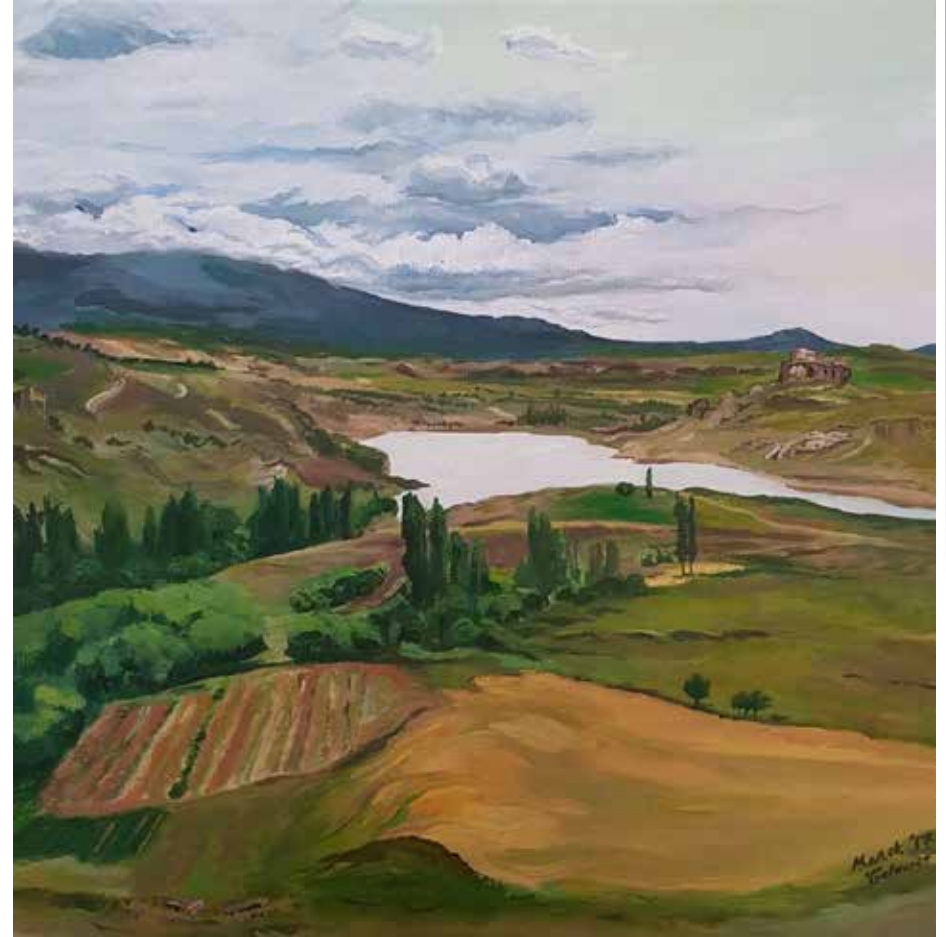
Resim 39. Menekşe Şahin Karadal, Selime'den, 50x25cm, TUA, 2017

Resim 39. Selime kasabasında yer alan doğal kaya oluşumlardan bir kesittir. Ön planda yüksek ve oyuk bir kaya, arka planda ağaçlar ve kasabanın devam eden özgün kayalık görünümü yer alır. Ön planda soğuk tonlar, arka plan manzarasında ise sıcak tonlar işlenmiştir. Kayalıkların dik ve yüksek yapısı dikey tuval kullanılarak desteklenmiştir.



Resim 40. Menekşe Şahin Karadal, Selime, Aksaray, 60x60cm, TUA, 2017

Resim 40. Selime Katedrali'nden bir görünümüdür. Monokrom olarak çalışılan resimde kayalık alandaki sarı ve turuncular ile göz resim yüzeyinde hareket eder. Zeminde gökyüzünün yatay fırça vuruşlarıyla boyanması bir dinginlik oluştururken kayalıkların düzensiz zig zag görünümlü yapısı bu dinginliği bozar. Resimde hem renk seçimi hem de fırça vuruşları ile zıtlıkların görüldüğü bir kompozisyon oluşturulmuştur.



Resim 41. Menekşe Şahin Karadal, Gelveri, 50x50cm, TUA, 2017

Resim 41. Güzelyurt ilçesinden geniş bakış açılı bir manzara görünümüdür. Manzarada bulutlar, dağ, göl, Yüksek Kilise ve tarlalar yer almaktadır. Dağın zirvesi bulutların arasında kaybolmuştur. Dağ ve gölün renkleri kurşun rengini anımsatır. Resimde bulutlu, kasvetli, ağır bir hava vardır. Bulutların yatay ve dalgalı çizgisinin resmin üst kenarından başlayarak göl, tepe, ağaçlar ve tarlaların sınır çizgileriyle alt kenarına kadar tekrar edildiği görülür. Resimde bir kenardan diğer kenara ulaşan bu çizgiler bir “z” hareketi çizerler ve göz böylece yukardan aşağıya kadar bu “z” ler ile resim üzerinde dolaşır.



Resim 42. Menekşe Şahin Karadal, Iısu Aksaray, 60x60cm, TUA, 2017

Resim 42. Iısu kasabasından bir görünümüdür. Ağaçların çevrelediği köy evlerinin betimlendiği resim sıcak renk tonlarıyla çalışılmıştır. Resimde yeşil rengin baskın olduğu görülür. Ağaçlar ve evler ayrıntısız olarak, lekeci bir anlayışla resimlenmişlerdir.



Resim 43. Menekşe Şahin Karadal, Ihlara, 35x50cm, TUA, 2017

Resim 43. Ihlara kasabasından bir görünümü yansıtır. Ön plandaki açık renkli alandan resmin içine giren göz sonrasında uzaktaki tepeleri, evleri ve ağaçları seçer. Yörenin taş ve ağaç dokusunun yoğun olarak çalışıldığı bir resimdir. Bölgenin genel coğrafi özelliklerinin bu resimde yansıtıldığı görülür.



Resim 44. Menekşe Şahin Karadal, Helvadere'den, 50x50cm, TUA, 2017

Resim 44. Helvadere kasabasından bir tepe görünümüdür. İlk bakışta tepedeki Atatürk heykelinin silüeti göze çarpar. Silüetin önünde kasabanın su deposu, tepenin eğimi ve üzerindeki ağaçlar, çalılıklar, toprak alanlar resimde yer alan öğelerdir. Resimde baskın olarak sıcak renkler ve rahat fırça vuruşları görülür.



Resim 45. Menekşe Şahin Karadal, Tuna Helvadere'de, 40x40cm, TUA, 2017

Resim 45. Helvadere kasabasından bir Hasan Dağı görünümüdür. Resimde köy yaşantısından bir kesit vardır. Ressam oğlunu resimlemiştir. Ön planda iki tavuk ve çocuk figürü yer alır. Ağaçlar, tepeler, dağ ve gökyüzü ile resmin kurgusu tamamlanır. Resimde yeşil rengin çokca kullanıldığı, dağın karlarının henüz erimediği görülür. Resim ilkbahara ait bir görünümü yansıtmaktadır.



Resim 46. Menekşe Şahin Karadal, Helvadere'den Hasan Dağı, 40x90cm, TUA, 2017



Resim 47. Menekşe Şahin Karadal, Aksaray'da Zaman, KUA, 2017



Resim 48. Menekşe Şahin Karadal, Nora'da Akşam, 60x45cm, TUA, 2017

Resim 48. Nora Antik Kenti olarak adlandırılan alanın görünümüdür. Helvadere kasabasından patika bir yoldan gidilerek ulaşılan antik kentin kalıntıları resimlenmiştir. Resimde Ay, Hasan Dağı'nın bir kısmı, kentin kemerli kalıntıları ve doğal bitki örtüsü yer alır. Resim bir akşam görünümüdür. Güneş yeni batmış, Ay doğmuş, karanlığa geçiş olmak üzeredir. Resmin sol kenarından başlayarak merkeze doğru kemerler ve yapının kalıntıları yerleştirilmiştir. Sağ üst kenarından ise dağın bir kısmı şehrin arkasında sola doğru uzanmaktadır. Dağın ve şehrin kalıntılarının diyagonal çizgilerinin merkezde kesiştiği görülür. Kesişim noktasının tepesinde, resmin üst kenarına yakın bir yerde de Ay'ın görüntüsü yer alır.



Resim 49. Menekşe Şahin Karadal, Karkın'dan Hasan Dağı, 40x40cm, TUA, 2017

Resim 49. Karkın kasabasından bir Hasan Dağı manzarasıdır. Resimde ön planda büyük taşlar arasında bir köy evi yer alır. Arka planda da dağ manzarası ve gökyüzü görülür. Dağa çok yakın olan bu kasabada dağın zirvesi yakından izlenebilir. Hasan Dağı'nın Büyük Hasan ve Küçük Hasan olarak adlandırılan iki zirvesi resimde yer alır. Resimde, çizgiler ile betimlenen dağın geniş yarıkları izleyicinin gözünü zirveye çeker. Kahve rengi tonlarının ağırlıklı olduğu resimde zengin yeşil tonları, maviler, beyaz ve grilere yer verilmiştir.



Resim 50. Menekşe Şahin Karadal, Doğantarla, Aksaray, 40x40cm, TUA, 2017

Resim 50. Aksaray Güzelyurt yolu üzerinde bir mevki olan Doğantarla'dan bir görünümdür. Resimde ön planda geniş düz bir tarla sonrasında uzun bir kayalık alan ve arka planda bulutlu bir gökyüzü yer alır. Kahverengi ve mavilerin ağırlıklı olduğu resimde canlı yeşiller ve kır çiçekleri dikkat çeker. Geniş düzlükler içinde beliren kayaları, kahverengi tonları ile tipik Aksaray coğrafi yapısının bir bölümü bu çalışmada görülebilir.



Resim 51. Menekşe Şahin Karadal, Nora'dan, 45x60cm, TUA, 2017

Aksaray'da da diğer İç Anadolu şehirleri gibi karasal iklim görülür. Dolayısı ile bitki örtüsü küçük bitkiler, kavak ağaçlarından oluşur. Dağ, göl, vadi ve volkanik dağın neden olduğu doğal görünümlere şehrin dışında rastlanır. Kapadokyanın giriş kapısı olarak nitelendirilen şehirde peribacası oluşumları vardır. Şehrin doğusuna doğru uzaklaştıkça görülen doğal kaya görünümleri seyirlik görüntüler oluşturur.

Manzara resimlerinde betimlemelerin çoğunluğu doğal görünüm; dağ, kayalıklar, peribacası oluşumları ve bu doğal görünümle birlikte yer alan eski-yeni mimari öğelerden oluştuğu görülür. Resimlerde açık hava etkisi, güneşli canlı ve parlak renkler yer alır. Mavi, yeşi ve kahve tonları ağırlıklı olarak uygulanırken canlı sarılar, turuncu, mor, ultramarine, acı yeşiller de kullanılmıştır.

Figürün yer almadığı manzaralar aslında geçmişten şimdiye uzanan insan topluluklarının tam da kendisini betimler. İzleyici herhangi bir zaman dilimini resimlerde bulabilir. Resimlerdeki mekanlar kendilerine özgü zaman dilimlerine aitlikleri yanında başka zamanlarda kaybolmuş görüntüler olarak da görülebilir. Zaman kayması, aidiyet duygusu, iz sürmek, zaman mekan kolajı görüntüler ve biriktirme. Resimlerde bu duygu ve düşüncelere uyanıldığı görülür.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışmada, uygulamalar bölümünde sunulan resimler, mekân kavramı, toplumsal mekân, kültür ile mekân bağlantısı, zaman ve mekân etkileşimi bağlamlarında üretilmiştir. Aksaray'ın manzara resimlerinde bu konuların yansımaları üzerinde durulmuştur.

Manzaranın temsili ya da temsilin manzarası uygulama sürecinde odaklanılan noktalardan birisi olmuştur. Dış dünyanın görünümü olsa olsa bir düşünceyi temsili olması fikri ile bunun iki boyutlu düzlemde nasıl aktarılacağı problemi; aktarım olanaklarının çeşitliliği ve günümüze kadar sanatçıların konuya yaklaşımları birer referans olması yanında konunun zorluklarını da göz önüne sermektedir. Aslında sanat yapıtları kendinden önceki geleneği olumlar-rededer- çatıştır bunların üzerine öznel olarak katılan bireysel bakış açısı düşüncede olgunlaşır, biçime dönüşür ya da dönüşmez. Düşünce, biçime şekil verir. Biçim de düşünceyi etkiler. Mekanları biçimlendiren insan, biçimlendirdiği mekanlar ve bu mekanlara kattığı anlam ile kendisini de biçimlendirir. Böylece yüzyıllar sonrasına ulaşabilir. Ancak bu mekanlar yüzyıl sonrasının insanı için ne anlam ifade etmektedir? Zaman içinde, mekânın anlam çeşitliliği var mıydı? Yani aslında üretilen imgelerle donatılan mekanlar, yıllar içerisinde değişen kültürün yeni mekanlarıyla fiziki olarak yan yana ya da üst üste oluşturduğu birikimin, mekanlara kattığı anlamlar nelerdir? Bu sorularla başlayan süreç yaşanan mekanla kurulan bağın görsel aktarımlarda ifade bulması ile devam etmektedir. Çünkü sanatsal süreç içinde bir sonu barındırmayan, yaşam devam ettikçe anlam üzerine düşünmenin de devam ettiği bir süreçtir. Görsel ifadelerin doğa, mimari kalıntılar ve yeni yaşam mekanlarının bir arada yer aldığı mekanlardan seçilmiş olması bu kültürel birikimde anlam arayışının, kültürel kimliğin, aidiyet duygusunun; mekâna, topluma, nesneye, düşünceye, soyut ya da somut herhangi bir şeye. Ayaklarını yere sıkıca basma ve kaybolmama hissiyatı üzerinedir. Günümüzün siber mekanlarında ayaklarımızın altından

kayan mekanların, mekansızlaşma sonucu içine düşülen anlam kargaşası, kim olduğun ve ne olacağının belirsizleştiği, birey olarak var oluşunun siber alemlerde eridiği, karamsar bir dünyadan kaçış düşüncelerinin sonucudur bu görünümeler.

Bu çalışma Aksaray ili ile sınırlıdır. Uygulamalarda doğa, kır, köy hayatı, doğa görünümüleri içindeki tarihi mekanlar çalışılmıştır. Resimlerdeki mekanlar araştırmacının çektiği fotoğraflardan yararlanılarak üretilmiştir. Bu mekanlarda (bir resim hariç) figüre yer verilmemiştir. Bu uygulamalara Aksaray'ın kent görünümüleri, kent içindeki tarihi mekanları kapsam dışında tutulmuştur.

Aksaray farklı kültürlere ait mekanların bir arada olduğu bir şehirdir. Uygulamalarda seçilen görünümeler farklı zamanların yaşanmışlıklarını içeren görünümeler olarak farklı zamanların varlığını hatırlatır. Günümüzün evi, artık içinde insanların yaşamadığı kaya evlerle, kaya kiliselerle komşudur. Bu manzara izleyicisine farklı tarihsel dönemleri işaret ederken doğum ile ölüm arasındaki tüm insani durumları da ortaya sermektedir.

Şehrin görünen yapıları olduğu kadar görünmeyen yapıları da vardır. Burada yaşamış insanların yaşadıkları mekanlara kattıkları anlamlar o mekanları biricik ve özel yaparken anlamlar üzerine inşa edilmiş görünmeyen yapılar bütünü de anımsatır.

Uygulamalardaki görünümelerde her ne kadar figür yer almasa da şimdiye dek yaşamış toplulukların kendisi betimlenir. İzleyici bu resimlerde geçmişin herhangi bir zamanında bulabilir kendisini. Bu mekân görünümüleri tüm bu düşünceler altında birer zaman, mekân ve kültür kolajı etkisi bırakmaktadır.

Doğa ve toplumun yıkıcı etkilerinin zamanla fiziki mekanlarda yıpranmalara ve kayıplara neden olduğu aşıkardır. Fiziki mekanların yok olması kültürel olguların da kaybolması anlamına gelir. Bu nedenle bu çalışmadaki uygulamalar yöreye özgü fiziki mekanları olduğu kadar kültürel birikimini de belirten bir belge niteliği taşımaktadır. Uygulamaların hem bölgeye farkındalık oluşturması hem de yörenin kültürel, doğal dokusunun aktarımı konusunda belge niteliği taşıması nedenleriyle, bu türden çalışmaların tekrarlanmasının ve diğer bölgelerde de yapılmasının yararlı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Afyoncu, E. (2010). *Osmanlı'nın Hayaleti*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Aksaray İl Yıllığı, (1994). Aksaray Valiliği.
- Aksaray Üniversitesi, Güzelyurt Meslek Yüksekokulu, Güzelyurt-Ihlara Yaz Sanat Akademisi Fotoğraf Arşivi. Aksaray. Erişim Tarihi 17.09.2017.
- Artun, A. (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi* (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ayaydın, A. (2016). Sanatın Doğası Doğanın Sanatı ve Günümüz Sanat Eğitiminde Doğanın Yeri, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*, 5, (14), 65-74.
- Başkan, S. (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Bayav, D. (2011). 19. YY Sonu ve 20. YY Başında Kadın Ressamlarımız. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (29), 15-28.
- Berger, J. (1999). *Görme Biçimleri* (7. Baskı). (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Büyükişliyen, Z. (1991). *Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar*. Ankara: Sanat Yapım Yayıncılık.
- Cevizci, A. (1996). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Ekin Yayınları.
- Demirarslan, D. (2016). 19. Yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi Estetiği ve İstanbul Teması, *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 1, (1), 105-125.
- Edgü, A. (Editör), (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1943* (1.baskı). İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayını, 75.
- Elibal, G. (1973). *Atatürk ve Resim Heykel* (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:121.
- Eroğlu, F. (1998). *Davranış Bilimleri* (4.Baskı), İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Erol, T. (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1943*, Amelie Edgü (Editör), 1.bs.

- İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayını, s. 7-19.
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik* (1. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları.
- Fehlemann, S. (1988). Onyedinci Yüzyıldan Günümüze Manzara Resimleri Sergisi, Wuppertal, Von der Heydt Müzesi Koleksiyonu, (Çev. S. Duru), Osmanlı Bankası Katkılarıyla.
- Genç, M. A. (2012). D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatına Olan Katkıları, *İdil Dergisi* Cilt:1 Sayı: 5, 405-417 içinde; (İndirkaş, Zühre. Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını, 2001).
- Germaner, S. (1999). *Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı*, Ayla Ödekan (Editör), *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 8-25.
- Giray, K. (1997). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (1998). *Nuri İyem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (1999). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (2000). *Çallı ve Atölyesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (2009). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü*, (Editör: Ö. F. Şerifoğlu 2009, Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II, (1. Baskı), Rezzan Has Müzesi Sergi Kataloğu İstanbul: Mas Matbaa), s. 17-70, İstanbul: Mas Matbaa.
- Gökkaya, E. K. (2013). *Türk Resminde Öncü Bir İsim: Nazmi Ziya Güran Dönemi, Hayatı, Sanatı*, Karabük üniversitesi SBE Dergisi, sayı:1, 94-110.
- Güven, S. (2010). *Ankara Devlet Resim Ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği Ve D Grubu Ressamlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Güvenç, B. (2002). *İnsan ve Kültür* (9.baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hodge, S. (2013). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, Mustafa Çevikdoğan (Editör). (Çev. E. Gözğü). İstanbul: Domingo Yayınevi.
- Hubbard P. ve Kitchin R. (2018). *Giriş. Mekan ve Yer Üzerine Büyük Düşünürler*, P Hubbard ve R. Kithcin (Editör). (Çev. E. Ş. Ataman). 21-47. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- İpşiroğlu N. ve İpşiroğlu M. (1993). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- İslimyeli, N. (1965). *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Ankara: Doğu Ltd.Şti., (içinde: ÖNDİN, Nilüfer(2000), *Türk Manzara Resmi*, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler E Dergisi, (2), 1-13.
- Karoğlu, A. (1995). *Batılı Anlamda Türk Resminde Yerellik*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Karoğlu, A. (2014). Folklorik Unsurların Resme Yansıması ve Yaşatılması Bağlamında Bazı Düşünceler. *Milli Folklor*, 104, 99-109.
- Kılıç, E. (2008). Teknik ve Üslup Bakımından 1930'lara Kadar Türk Resmi'nde Manzara Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (21), 135.
- Kılınçarslan, R. Ö. (2007). Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Korur, A. (2008). *Cumhuriyet'in İlk On Beş Yılında Türk Resim Ve Heykel Sanatı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi* (2. Baskı). (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Mahir, B. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Oğuz, D. (2015). 1960- 1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş, *Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi*, (14), 67-76.
- Öndin, N. (2000). *Türk Manzara Resmi*, Muğla Üniversitesi SBE Dergisi, (2), 1-13.
- Özeskici, E. (2017). "Öteki" Kavramı Üzerine Görsel Çözümlemeler, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Özsezgin, K. (1999). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Papıla, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, (1), 117-134.
- Pehlivanlı, N. (2001). *Yaşadığım Rahmi Pehlivanlı*, Rahmi Pehlivanlı, sayfa:6-11, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Peksav. *Rahmi Pehlivanlı*. Emlak Sanat Galerisi, İstanbul, 2001.
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. (1.Baskı), Çev. Nusin Asgari, İstanbul: Hayalperest

- Yayınevi.
- Savacı, H. C. (2010). *Cumhuriyet Dönemi Ressamlarının (1923-1950) Anadolu Kültürünü Tanımaya Yönelik Çalışmaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Sérullaz, M. (1998). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (3. Baskı). (Çev. D. Erbil). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shields, R. (2018). *Henri Lefebvre*. Mekan ve Yer Üzerine Büyük Düşünürler, P Hubbard ve R. Kithcin,(Editör). (Çev. E. Ş. Ataman). 477-485. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Sözen M. ve Tanyeli U. (1994). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şimşek, M.Şerif; Akgemci T. ve Çelik A. (2001), *Davranış Bilimlerine Giriş ve Örgütlerde Davranış* (2.Baskı), Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın Görsel Dili*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı* (5. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tetikçi, İ. (2010). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa- İnsan İlişkisi*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tolan, B. (1983), *Toplum Bilimlerine Giriş* (3.Baskı), Ankara: Savaş Yayınları.
- Tunalı, İ. (1996), *Felsefenin Işığında Modern Resim* (5. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1997). *Dünya Sanat Tarihi*. (6. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ural, M. (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1943*, Amelie Edgü (Editör). (1.baskı). İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayını, 21-38.
- Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleşim*. (Çev.: İsmail Tunalı). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Yazıcı, H. (2002). *İç Anadolu Bölgesi Coğrafyası*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Yurdaydın, H. G. (1976). Nasuhüs Silahi (Matrakçı) Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han, 1. Dizi, Sayı:3, Türk Tarih Kurumu Yayınları:Ankara.
- İnternet: Akça, G. (2005). Modernden Postmoderne Kültür ve Kimlik. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi İLKE, sayı:15, 1-24.
Web:<http://sobbiad.mu.edu.tr/index.php/asd/article/view/156/161> adresinden, 20.07.2018'de alınmıştır.

- İnternet: Akman, İ. (2017). Postmodern Mekan ve Zaman Ekseninde Bilge Karasu'nun Eserlerinin Analizi, *Turkish Studies Dergisi*, v. 12/15, 47-62, Ankara. Web:https://www.researchgate.net/publication/318839930_Postmodern_Mekan_ve_Zaman_Ekseninde_Bilge_Karasu_nun_Eserlerinin_Analizi adresinden 21.07.2018'de alınmıştır.
- İnternet: Alp, K. Ö. (2015), Postmodern Resimde Zaman-Mekan Temsili, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı: 20, 317-333. Web: <http://www.flisdergisi.com/sayi20/317-333.pdf> adresinden 07.07.2018'de alınmıştır.
- İnternet: Alptekin, D. (2011), Toplumsal Aidiyet ve Gençlik: Üniversite Gençliğinin Aidiyeti Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, Konya. Web: <http://acikerisim.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1953/294490.pdf?sequence=1> adresinden 20.07.2018'de alınmıştır.
- İnternet: Arslantaş H. A. (2008). Kültür-Kişilik ve Kimlik, *Doğu Anadolu Araştırmaları*, 105-112. Web: <http://web.firat.edu.tr/daum/docs/71/17%20Klt%3%BCr%20ki%20C5%9Filik%20-Halis%20Adnan%20Aslanta%20C5%9F-%20B6dendi-8%20syf-105-112.doc> adresinden 13.07.2018'de alınmıştır
- İnternet: Aydın, İ ve Zümrüt, Y. (2013). Doğa ve Sanat Ekeseninde Farklı Yaklaşımlar, *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 4 (4), 53-78. Web: Retrieved from <http://dergipark.gov.tr/www-std-anadolu-edu-tr/issue/20648/220297> adresinden 19.05.2018'de alınmıştır.
- İnternet: Baday, Ö. N. (2011). *Modern Kent Mekanlarında Mahallenin Konumu*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
Web: <http://acikerisim.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1657/294521.pdf?sequence=1> adresinden 19.07.2018'de alınmıştır.
- İnternet: Blumberg, N.(Britannica Ansiklopedisi Eski Editörü) , *Landscape Painting*, Web:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.britannica.com%2Fart%2FLandscape-painting&date=2018-01-01> adresinden 01.01.2018'de alınmıştır.
- İnternet: Çetin, D. (2008). *Toplum ve Mekan İlişkisinin Kent Dinamikleri İçinde*

İncelenmesi ve Tarlabası Örneği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Web: <https://polen.itu.edu.tr/bitstream/11527/2302/1/8673.pdf> adresinden 17.07.2018'de alınmıştır.

İnternet: Çelebi, T. (2013). D Grubu'nun Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmine ve Eğitimine Katkısı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. Web: www.acikarsiv.gazi.edu.tr/File.php?Doc_ID=8677 adresinden 28.07.2018'de alınmıştır.

İnternet: Düz, N. (2010). Çevrenin Sanatçı Yaratıcılığına Etkileri ve Sanat Eğitimi, Akademik Bakış Dergisi, sayı: 19, 1-15.

Web: <https://www.akademikbakis.org/eskisite/19/12.pdf> adresinden 28.07.2018'de alınmıştır.

İnternet: Fikret Otyam. Web:

<http://www.fikretotyam.com/biyografi> adresinden 02.04.2018'de alınmıştır.

İnternet: Gül, F. (2013). İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı:14, 17-21. Web: http://www.journalagent.com/pausbed/pdfs/PAUSBED_6_14_17_21.pdf adresinden 4.11.2017'de alınmıştır.

İnternet: Gürler, D. (2010). Cumhuriyet'in İlk Yılları Türk Resim Sanatı Etkinlikleri, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, sayı:4, 91-98. Web: <http://dergipark.gov.tr/ataunigsed/issue/2566/33044> adresinden 28.08.2017'de alınmıştır.

İnternet: Gürtuna, S. (2005). Sanat Eğitimi Yönünden "Fatih'in Çocukluk Defteri" Üzerine Düşünceler, *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, sayı:1, 1-10. Web: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/93030> adresinden 28.07.2018'de alınmıştır.

İnternet: Günay, E. (2011). *Nuri İyem ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Burdur. Web: <https://acikarsiv.mehmetakif.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11672/924/TEZ0099.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 06.07.2018'de alınmıştır.

İnternet: Housefield, James (2012), Çeviri: Ayşe Önuçak Bozdurgut, Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası, skopbülten Web: <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986> adresinden 06.01.2018'de alınmıştır.

İnternet: İsmail Başer. Web: <http://www.turkishculture.org/whoiswho/ismail-baser-4038.htm> adresinden 23.07.2018'de alınmıştır.

İnternet: İyem, N., *Yeniler Üstüne, Çeşitli Söyleşilerden* Web: <http://www.nuriiyem.com/tr/yazi/yeniler-ustune/> adresinden 15.10.2017'de alınmıştır.

İnternet: Karkiner N. ve Ecevit M. (2012). Neşet Günal'ın İzinde Türk Resminde Tarımda Kadın İmgesi: Sosyolojik Bir Çözümleme, *CIU CYPRUS International University, folklor/edebiyat*, 18(69):207-243.

Web: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/255687> adresinden 06.07.2018'de alınmıştır.

İnternet: Kurtar, S. (2013). *Mekanı Yaşamak: Lefebvre ve Mekanın Diyalektik Oluşumu*. 349-356.

Web: http://tucaum.ankara.edu.tr/wpcontent/uploads/sites/280/2015/08/sem7_41.pdf adresinden 20.07.2018'de alınmıştır.

İnternet: Ovacık, Z. (2012). XVIII. Yüzyıl Osmanlı Modernleşmesine Felsefi Bir Katkı: Yirmisekiz Mehmet Çelebi ve Semeret'üş-Şecere Adlı Eseri. *Humanities Sciences*, 7 (2), 74-82.

Web: <http://dergipark.gov.tr/nwsahuman/issue/19927/213244> adresinden 15.10.2017'de alınmıştır.

İnternet: Özçınar, M. (2011). Toplumsal Kültürel Zaman Mekan Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri ve Örnek Film İncelemeleri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0(37), 88-108. Web:

<http://dergipark.gov.tr/iuifd/issue/22856/244057> adresinden 21.07.2018'de alınmıştır.

İnternet: Polatçı, T. (2011). Osmanlı Batılılaşmasında Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Paris Sefaretnamesi'nin Önemi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(2), 249-263.

Web: <http://dergipark.gov.tr/jiss/issue/25900/273005> adresinden 15.10.2017'de alınmıştır.

İnternet: Read, H. (2005), *İnsani Sanat ve İnsanlıkdışı Doğa*.

Web: <http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2494> adresinden 19.05.2018'de alınmıştır.

- İnternet: Solak G. , S. (2017). Mekan-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış, *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 6, sayı:1, 13-37.
Web: http://journals.manas.edu.kg/mjsr/archives/Y2017_V06_I01/d710c793e15d5a5a309ef19a66c1de2e.pdf adresinden 17.07.2018’de alınmıştır.
- İnternet: Tetikçi, İ. (2014). “Yeniler Grubu Ressamlarının” Resimlerinde Doğa, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı:26, 145-155 Web: <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/5000173629/5000156552> adresinden 11.10.2017’de alınmıştır
- İnternet: Uçar, A. (2014). Çağdaş Sanatta Kimlik Açılımı ve Yeni Önermeler, *Ege Eğitim Dergisi*, (15)2: 416-427. Web: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/57193> adresinden 20.07.2018’de alınmıştır.
- İnternet: Yanık, C. (2013), Etnisite, Kimlik ve Milliyetçilik Kavramlarının Sosyolojik Analizi, *Kaygı*, 225-237.
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/149831> adresinden 14.07.2018’de alınmıştır.
- İnternet: Yenişehirlioğlu, F. (1989-1990). Resimde Zaman ve Mekan Kavramı. Web: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1322/98762.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 06.07.2018’de alınmıştır.
- İnternet: Yüksel, M. (2012), 1980’lerden Sonra Türk Heykel Sanatının Diğer Sanat Hareketleri İçindeki Yeri, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı: 2, 91-102. Web: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/50758> adresinden 07.10.2017’de alınmıştır.

RESİMLERİN LİSTESİ

- Resim 1. John Constable, Seascape Study- Boat and Stormy Sky, (1776-1837) <https://www.guidelondon.org.uk/blog/museums-galleries/john-constable-exhibition-brighton-museum-art-gallery/> (Erişim: 21.03.2025)
- Resim 2. André Derain, Blackfriars Bridge, London 1906, <https://artuk.org/discover/artists/derain-andre-18801954> (Erişim:21.03.2025)
- Resim 3. Kanuni’nin 1533-1536 İrakeyn seferi menzilleri’ni gösteren harita (Yurdaydın 1976, s.308)
- Resim 4. Matrakçı, Eskişehir, (1533-36), (Yurdaydın 1976, s.284, 109b)
- Resim 5. Matrakçı, Kayseri, (1533-36). (Yurdaydın 1976, s.224, 18b)
- Resim 6. Matrakçı, Konya, (1533-36). (Yurdaydın 1976, s.224, 17a)
- Resim 7. Matrakçı, Niğde, (1533-36), (Yurdaydın 1976, s. 224, 18a)
- Resim 8. Matrakçı, Sivas Kalesi (1533-36), (Yurdaydın 1976, s. 224, 20a)
- Resim 9. Nuri İyem, Göreme, 42x34 cm, DÜYB, 1975 <http://www.nuriiyem.com/eser/s131-077/>
- Resim 10. Nuri İyem, Göreme, 58x39 cm, DÜYB, 1975 <http://www.nuriiyem.com/eser/s132-034/>
- Resim 11. Nuri İyem, Figürlü Peyzaj Göreme, 43x29.5 cm, DÜYB, 1976 <http://www.nuriiyem.com/eser/s131-120/>
- Resim 12. Nuri İyem, Figürlü Peyzaj Göreme, 53x44 cm , DÜYB, 1977 <http://www.nuriiyem.com/eser/s131-167/>
- Resim 13. Neşet Günel, Tarla Dönüşü, 145x245 cm, TÜYB 1961 (Giray,1999, s. 481)
- Resim 14. Neşet Günel, Mola, 140x210 cm, TÜYB 1962 (Giray,1999, s. 477)
- Resim 15. Otyam’ın Fırçasından, TÜYB, 1988 <http://www.fikretotyam.com/resimleri/detay/otyam-in-fircasindan/76>
- Resim16. Fikret Otyam, Kapadokya, 70x130 cm, TUA, 2010 <http://www.fikretotyam.com/resimleri/detay/kapadokya/60>
- Resim 17. Otyam’ın Fırçasından, TÜYB <http://www.fikretotyam.com/resimleri/detay/>

otyam-in-fircasindan/177

Resim 18. Rahmi Pehlivanlı, Gürün, 40x75 cm, Karton üzerine suluboya, 1986 (Kültür Bakanlığı Yay., 2001, *Rahmi Pehlivanlı*, s. 300)

Resim 19. Rahmi Pehlivanlı, Genel Görünüm (Sivas), 40x100 cm, Karton üzerine suluboya, 1986

(Kültür Bakanlığı Yay. , 2001, *Rahmi Pehlivanlı*, s. 300)

Resim 20. İsmail Başer, 70x70 cm, yağlıboya,2017 (instagram; ismailbaserofficial)

Resim 21. İsmail Başer, 70x70 cm, yağlıboya, 2017 (instagram; ismailbaserofficial)

Resim 22. İsmail Başer, 70x100 cm, yağlıboya, 2017 (instagram; ismailbaserofficial)

Resim 23. İsmail Başer, 70x100 cm, yağlıboya, 2017 (instagram; ismailbaserofficial)

Resim 24. Annibale Carraci, Efendi nereye? (Tunalı, 1996)

Resim 25. George Braque, Müzikçi Kadın (Tunalı, 1996)

Resim 26. Paul Klee, Cıvıdama Makinası, 1922 Musum Modern Art, New York (Read, 2014, resim:59)

Resim 27. Claude Monet, İzlenim- Güneşin Doğuşu (Tunalı, 1996)

Resim 28. Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin/ Büyük Cam, 1915-1923

<http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>

Resim 29. Menekşe Şahin Karadal, Aksaray, 25x50cm, TUA, 2017

Resim 30. Menekşe Şahin Karadal, St. Gregorius, Aksaray, 60x70cm, TUA, 2017

Resim 31. Menekşe Şahin Karadal, Gelveri, 50x50cm, TUA, 2017

Resim 32. Menekşe Şahin Karadal, Gelveri Konakları, Aksaray, 50x50cm, TUA, 2017

Resim 33. Menekşe Şahin Karadal, Aksaray, Sivrihisar, 60x60cm, TUA, 2017

Resim 34. Menekşe Şahin Karadal, Selime'den, 60x60cm, TUA, 2017

Resim 35. Menekşe Şahin Karadal, Kızıl Kilise, 45x60, TUA, 2017

Resim 36. Menekşe Şahin Karadal, Kızıl Kilise, Bahar" 45x60cm, TUA, 2017

Resim 37. Menekşe Şahin Karadal, Ihlara Vadisi, 60x60cm, TUA, 2017

Resim 38. Menekşe Şahin Karadal, Ihlara'dan, KÜKT, 2017

Resim 39. Menekşe Şahin Karadal, Selime'den, 50x25cm, TUA, 2017

Resim 40. Menekşe Şahin Karadal, Selime, Aksaray, 60x60cm, TUA, 2017

Resim 41. Menekşe Şahin Karadal, Gelveri, 50x50cm, TUA, 2017

Resim 42. Menekşe Şahin Karadal, Ilisu Aksaray, 60x60cm, TUA, 2017

Resim 43. Menekşe Şahin Karadal, Ihlara, 35x50cm, TUA, 2017

Resim 44. Menekşe Şahin Karadal, Helvadere'den, 50x50cm, TUA, 2017

Resim 45. Menekşe Şahin Karadal, Tuna Helvadere'de, 40x40cm, TUA, 2017

Resim 46. Menekşe Şahin Karadal, Helvadere'den Hasan Dağı, 40x90cm, TUA, 2017

Resim 47. Menekşe Şahin Karadal, Aksaray'da Zaman, KUA, 2017

Resim 48. Menekşe Şahin Karadal, Nora'da Akşam, 60x45cm, TUA, 2017

Resim 49. Menekşe Şahin Karadal, Karkın'dan Hasan Dağı, 40x40cm, TUA, 2017

Resim 50. Menekşe Şahin Karadal, Doğantarla, Aksaray, 40x40cm, TUA, 2017

Resim 51. Menekşe Şahin Karadal, Nora'dan, 45x60cm, TUA, 2017

SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Simgeler

cm

Açıklamalar

Santimetre

Kısaltmalar

düyb

Duralit üzerine yağlı boya

küa

Kağıt üzerine akrilik boya

kükt

Kağıt üzerine karışık teknik

küsb

Kağıt üzerine sulu boya

tüa

Tuval üzerine akrilik boya

tüyb

Tuval üzerine yağlıboya

Dr. Öğr. Üyesi Menekşe ŞAHİN KARADAL

İlk, orta ve yüksek eğitimini Ankara'da tamamlamıştır. Lisans eğitimini Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde (2002), Yüksek Lisans eğitimini Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalında (2006), Sanatta Yeterlik eğitimini ise Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında (2018) tamamlamıştır. 2008-2018 yıllarında Aksaray Üniversitesi'nde öğretim elemanı olarak görev yapmıştır. Halen Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmakta, lisans ve yüksek lisans düzeyinde dersler vermektedir.

Uluslararası kongre, sanatsal etkinliklerde küratör, düzenleme ve bilim kurulu üyesi olarak yer almıştır. Birçok ulusal, uluslararası karma ve grup sergilerinde eserleri sergilenmiştir. Biri yurtdışında olmak üzere üç kişisel sergisi vardır. Sanat Girişimciliği üzerine kitap bölümü, makale ve bildirilerden oluşan çalışmaları bulunmaktadır. Kitap editörlükleri de olan Menekşe Şahin Karadal International Journal of Arts & Social Studies (ASTUDIES) dergisinin imtiyaz sahibi ve baş editörüdür.