

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



**YAŞANILAN ÇEVRENİN EKSPRESYON OLARAK
RESİMLERE YANSIMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Danışman
Doç. Mesut YAŞAR**

**Hazırlayan
Suzan TURHAN**

MALATYA 2022

**T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**YAŞANILAN ÇEVRENİN EKSPRESYON OLARAK RESİMLERE
YANSIMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HAZIRLAYAN
Suzan TURHAN**

**DANIŞMAN
Doç. Mesut YAŞAR**

Malatya-2022

ONUR SÖZÜ

Doç. Mesut Yaşar'ın danışmanlığında hazırladığım “YAŞANILAN ÇEVRENİN EKSPRESYON OLARAK RESİMLERE YANSIMASI” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Suzan TURHAN

Malatya-2022

TEŞEKKÜR SAYFASI

“Yaşanılan Çevrenin Ekspresyon Olarak Resimlere Yansıması” adlı tezimin hazırlanma sürecinde her türlü ilgi ve desteğini benden esirgemeyen, araştırma ve inceleme konusunda engin sanat bilgileriyle bana yol gösteren danışmanım Doç. Dr. Mesut Yaşar’a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Hayatım ve eğitimim boyunca, kendimi ifade etmem adına benim için bütün olanaklarını ve sevgisini esirgemeyen bu sürecimde kaybettiğim babam Kanber Turhan’a ve her zaman her koşulda arkamda olan annem Fatma Turhan’a teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca maddi ve manevi bütün desteğiyle yanımda olan dayım İbrahim Korkmaz’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Aynı zamanda kardeşlerim Songül Turhan ve Fatma Turhan’a ablalarım Mehtap Han’a, Kumru Çoban’a her koşulda yanımda oldukları için teşekkür ederim.

Lisans eğitimim ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca her zaman yanımda olan görüş ve önerisini esirgemeyen değerli hocam, Doç. Dr. Binnaz Koca’ya teşekkürü bir borç bilirim.

Bu çalışma sürecinde içerik düzenlemelerinde yardımlarını eksik etmeyen ve her zaman yanımda olan Eray Onuk’a ve Fatma Nur Aslan’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

TURHAN, Suzan, Yaşanılan Çevrenin Ekspresyon Olarak Resimlere Yansıması, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2022.

Resim sanatında “Doğa” konusu birçok dönemde çeşitli sanatçılar ve akımlar tarafından üzerinde durulan bir kavram olmuştur. Doğa her dönemde sanatçılar tarafından farklı ifade aracı olarak resimlere yansımıştır. Değişen doğa algısı, zamanla sanatçının hisleri ve yorumlamalarıyla şekillenmiştir.

Bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde araştırmanın amacı, önemi, problem durumu gibi konulara değinilmiş, ikinci bölümde, plastik sanatların hangi dönemde hangi sanatçılar tarafından nasıl ele alındığı üzerine araştırmalara yer verilmiş, üçüncü bölümde, Türk resamlara ve çalışmalarında doğayı nasıl ele aldıklarına değinilmiş ve dördüncü bölümdeyse tez kapsamında yapılan resimlerin aşamalı çözümlenmelerine yer verilmiştir. Tez süresince, kitap, makale, katalog gibi çeşitli kaynaklardan yararlanarak, nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Süreç içerisinde elde edilen bilgiler doğrultusunda doğa kavramının plastik sanatlardaki ele alınmış biçimleri araştırılarak ortaya çıkarılmak istenmiştir.

Tezin son aşaması olan dördüncü bölümde yer alan uygulama çalışmaları 20 tuval resmi ve 4 fotoğraftan oluşmaktadır. Resimlerin oluşum sürecinde başta fotoğraflardan yararlanılırken zamanla tamamen yorumlamaya başvurulmuştur. İnsanın doğup büyüdüğü çevre her zaman en içselleştirdiği alanlar olmuştur. Bu içselleştirmenin bir yansıması olarak tuvallerin en arka planında insana ait olan parmak izi kullanılmıştır. Zamanla bu doğrultuda parmak izi baskısından yararlanarak, izler üzerine doğa resmi yorumlamaları yapmak amaçlanmıştır. Doğa ve insan bütünde iç içeyken bu durum resim yoluyla da somutlaştırılmak istenmiştir. İzlenimler ve hisler doğrultusunda oluşturulan resimlerde, doğa gözlemleri ve bırakmış olduğu hisleri renk yoluyla izler üzerine aktarmak amaçlanmıştır. Süreç boyunca sonuca ulaşana dek çalışmalarda birçok denemeye başvurulmuştur ve son olarak parmak izleri üzerine oluşturulan resimlerde, çizilmek istenen alanlarda git gide daha dışavurumsal etkiler oluşmaya başlamıştır.

Doğa konusunun içerik bakımından çok zengin olduğu saptanmış ve sonuç olarak sanatçının plastik anlamda zgnleşmesine büyük ölçüde katkı sağladığı grlmştir.

Anahtar Kelimeler: Doğa, Doğa ve İnsan, Ekspresyon, Ekspresyonizm, İz, Resim Sanatında Doğa



ABSTRACT

**TURHAN, Suzan, The Reflection of Living Environment on Paintings as
Expression,
Simultaneous Description, Master Thesis, Malatya, 2022.**

The concept, "Nature" in painting art has been emphasized by various artists and movements in various periods. Nature has been reflected in paintings as a different means of expression by artists in every period. The changing perception of nature has been shaped by the artist's feelings and interpretations over time.

The present study comprised four parts. In the first part, the subjects including the purpose and importance of the study, and the problem situation of the research were mentioned, while in the second part, researches on how the plastic arts were carried out by which artists in which period was explained, and in the third part, Turkish artists and how they handled the concept of nature in their works were explained. Finally, in the fourth part, the paintings that were made within the scope of the present thesis were mentioned and step-by-step analyzes were included. During the thesis process, a qualitative research method was adopted by making use of various sources including books, articles, and catalogs. In line with the data obtained in the process, the aim was to reveal the way the concept of nature was handled in plastic arts.

The application studies in the fourth part of the study, which was the last stage of the thesis, comprised 20 canvas paintings and 4 photographs. Photographs were utilized during the formation process of the paintings, in time the application method changed to interpretation. The environment in which a person was born and grew up has always been the most internalized area. As a reflection of this internalization, human fingerprints are used in the background of the canvases. In time, it was aimed to make interpretations of nature painting on fingerprints by making use of fingerprinting. Nature and human beings were intertwined as a whole, while this was also tried to be embodied through painting. In the paintings created in line with impressions and feelings, it was aimed to convey these observations and feelings on the fingerprints through colors. Throughout the process, many attempts were carried out until the aimed

result was achieved, and finally, more and more expressive effects emerged in the areas drawn in the works painted on fingerprints. It has been determined that the subject of nature is very rich in content, and as a result, it has been seen that it has contributed greatly to the artist's authenticity in sense of plastic painting.

Keywords: Nature, Nature and Human, Expression, Expressionism, Trace, Nature in Painting



İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	I
TEŞEKKÜR SAYFASI	II
ÖZET	III
ABSTRACT	V
İÇİNDEKİLER	VII
RESİM LİSTESİ	X
KISALTMALAR	XIII

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	2
1.2. Problem Cümlesi	2
1.3. Araştırmanın Amacı	2
1.4. Araştırmanın Önemi	3
1.5. Araştırmanın Varsayımları	3
1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları	3
1.7. Araştırmanın Yöntemi	3
1.8. Araştırmanın Temel Kavramları / Tanımlar	4

İKİNCİ BÖLÜM

2. DOĞA VE SANAT	5
2.1. Bellek Metaforları ve Romantizm	6
2.1.1. Joseph Mallord William Turner	9
2.1.2. John Constable	11
2.2. İzlenimcilik (Empresyonizm)	14
2.3. İzlenimcilik Sonrası (Post Empresyonizm)	16

2.3.1. Paul Cezanne.....	16
2.3.2. Georges-Pierre Seurat	19
2.3.3. Paul Gauguin.....	21
2.3.4. Vincent Van Gogh	22
2.4. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)	27
2.5.Fovizm	29
2.5.1. Henri Emile Benoit Matisse.....	30
2.6. Çağdaş Sanatta Fotoğraf.....	32
2.6.1. İlerlemenin Görüntüleri	34
2.6.1.1. Anselm Kiefer.....	35

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DOĞAYI, KONU EDİNER BAZI TÜRK SANATÇILAR VE ESERLERİ.....	39
3.1. Şeker Ahmet Paşa	39
3.2. İbrahim Çallı.....	40
3.3. Nazmi Ziya Güran	41
3.4. Sami Yetik	42
3.5. Feyhaman Duran.....	43
3.6. Hikmet Onat.....	44
3.7. Veysel Günay.....	45
3.8. Mahmut Celayir	47
3.9. Mesut Yaşar	47
3.10 Yüksel Göğebakan.....	49

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. RESİMLERİN PLASTİK ANLAMDA AŞAMALI ÇÖZÜMLEMELERİ	52
--	-----------

4.1. Resimlerin Genel Açıklaması	52
4.2. Birinci Aşama	54
4.3. İkinci Aşama	57
4.4. Üçüncü Aşama	63
4.5. Dördüncü Aşama	71
SONUÇ	81
KAYNAKÇA.....	84
RESİMLERİN KAYNAKÇASI	86



RESİM LİSTESİ

- Resim 2. 1:** Carl Gustav Carus “Taş Devri Höyüğü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 33,5x43 cm, 1820, Ulusal Sanal Mimarlık ve Tasarım Müzesi, Oslo 7
- Resim 2. 2:** Caspar David Friedrich, “Deniz Kenarındaki Keşiş”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x171,5 cm, 1809, ArteNational Gallery, Berlin 8
- Resim 2. 3:** Joseph Mallord William Turner, “Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi” Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,5x122 cm, Tate Gallery, Londra 10
- Resim 2.4:** John Constable, “Saman Arabası”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130, 2x185,4 cm, 1821, National Gallery, Londra 12
- Resim 2.5:** Claude Monet “Gün Doğumu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x63 cm, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris..... 15
- Resim 2.6:** John Van Goyen “Haarlemmermeer’in Görünümü” Panel Üzerine Yağlıboya, 35x51 cm, 1646, Metropolitan Sanat Müzesi, New York..... 15
- Resim 2.7:** Paul Cezanne “Sainte-Viktoire Dağı’ nın Bellevue’den Görünüşü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92 cm, 1885, Bornes Vakfı, Merion, Pennsylvania..... 18
- Resim 2.8:** Georges-Pierre Seurat, “Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra” Tuval Üzerine Yağlıboya, 207x308 cm, 1883, Chicago Sanat Enstitüsü... 20
- Resim 2.9:** Paul Gauguin, “Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x170 cm, 1898, Tate Gallery, Londra..... 22
- Resim 2.10:** Jean François Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 83,8x111 cm, 1857, Musee d’Orsay, Paris 23
- Resim 2.11:** Vincent Van Gogh, “Auvers Ovası”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 67x118 cm, 1890, Belvedere Museum, Vienna, Avusturya 24
- Resim 2.12:** Vincent Van Gogh, “Toprağı Kazan İki Köylü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72x92 cm, 1898, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, Hollanda 26
- Resim 2.13:** Edvard Munch, “Çılgılık”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84x66 cm, Ulusal Galeri, Oslo, Norveç 28
- Resim 2.14:** Henri Emile Benoit Matisse, “Şapkalı Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x65 cm, 1905, San Francisco, ABD..... 30
- Resim 2.15:** Henri Emile Benoit Matisse, “Kırmızı Oda” ,Tuval Üzerine Yağlıboya, 1.8x2.2 m, 1908, Ermitaj Müzesi, Rusya..... 31

Resim 2.16: Vincent van Gogh, “Yıldızlı Gece”, 73.7x92.1 cm, 1889, Kunsthalle, Bremen, Almanya (Kayıp) - Museum of Modern Art, New York, ABD.....	33
Resim 2.17: John Berger, "O Ana Adanmış", John Berger'e Ait Fotoğraf, 7. Basım, 2016, Metis Yayınları, s; 99, İstanbul.....	33
Resim 2.18: Anselm Kiefer, “Başlıksız”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Emülsiyon, Gomalak ve Saman Gravür, 330,2x555 cm, 1984, Phidelphia Sanat Müzesi	35
Resim 2.19: Anselm Kiefer, “Başlıksız”, Tuval Üzerine Yağlıboya, Hasır, Gomalak ve Kurşun, 280x245 cm, Anthony d’ Offay Gallery	36
Resim 2.20: Ansel Kiefer, “Wayland’ın Şarkısı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 279,4x379,3 cm, 1982, Doris ve Donald Fisher Kardeşler Koleksiyonu, San Francisco, ABD	38
Resim 3. 1: Şeker Ahmet Paşa, “Ormandaki Oduncu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x180 cm, Resim Heykel Müzesi, İstanbul	39
Resim 3. 2: İbrahim Çallı, “Adalardan Görünüm”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x80 cm, İş Bankası Koleksiyonu, İstanbul	40
Resim 3. 3: Nazmi Ziya Güran, “Gelincik Tarlaları”, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ölçü Bilinmiyor, Özel Koleksiyon.....	42
Resim 3. 4: Sami Yetik, “Köyde Yürüyüş”, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ölçü Bilinmiyor, Yıl Bilinmiyor, Özel Koleksiyon.....	43
Resim 3. 5: Feyhaman Duran, “İsim Bilinmiyor”, Tuval Üzerine Yağlıboya,.....	44
Resim 3. 6: Hikmet Onat, “Haliç Manzarası”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 32x45 cm, 1932, Özel Koleksiyon	45
Resim 3. 7: Veysel Günay, “Gürün’den”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146x97 cm, 1992	46
Resim 3. 8: Mahmut Celayir, “Harput Yolu”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 200x300 cm, Tarih Bilinmiyor	47
Resim 3. 9: Mesut Yaşar, “Memleket Manzaraları Serisi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72x93 cm, 2019.....	48
Resim 3. 10: Yüksel Göğebakan, “Manzara”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x120 cm, 2019	50

Resim 4. 1: “Kabak”, TÜYB, 80x60 cm, 2017.....	54
Resim 4. 2: “Bağ Tarlası 1”, Fotoğraf, 2017	55
Resim 4. 3: “Bağ Tarlası 2”, Fotoğraf, 2017.....	55
Resim 4. 4: “Bağ 1”, TÜYB, 90x150 cm, 2017.....	56
Resim 4. 5: “Bağ 2”, TÜYB, 90x150 cm, 2017.....	57
Resim 4. 6: “İsimsiz 1”, TÜYB, 90x170 cm, 2018.....	59
Resim 4. 7: “Hekimhan”, TÜYB, 160x100 cm, 2018	60
Resim 4. 8: “İsimsiz 2”, TÜYB, 70x130 cm, 2018.....	61
Resim 4. 9: “Kar”, TÜYB, 60x140 cm, 2019	62
Resim 4. 10: “İsimsiz 3”, TÜYB, 70x150 cm, 2019.....	63
Resim 4. 11: “Kabak Tarlası”, TÜYB, 60x100 cm, 2019.....	65
Resim 4. 12: “Hasat Sonrası”, TÜYB, 60x100 cm, 2019	66
Resim 4. 13: “İsimsiz 4”, TÜYB, 50x90 cm, 2019	67
Resim 4. 14: “Dağ Yürüyüşü”, Fotoğraf, 2019	68
Resim 4. 15: “Kırmızı Tarla”, TÜYB, 50x90 cm, 2020	69
Resim 4. 16: “İsimsiz 5”, TÜYB, 50x100 cm, 2020.....	70
Resim 4. 17: Bez Üzerine Parmak İzi Transferi, Fotoğraf, 2020.....	71
Resim 4. 18: “Dökülme”, TÜYB, 60x113 cm, 2020	72
Resim 4. 19: “Karışım”, TÜYB, 89x82 cm, 2020	73
Resim 4. 20: “İsimsiz 6”, TÜYB, 75x108 cm, 2020.....	74
Resim 4. 21: “İsimsiz 7”, TÜYB, 124x114 cm, 2020.....	75
Resim 4. 22: “Karışım”, TÜYB, 150x140 cm, 2020	77
Resim 4. 23: “İsimsiz 8”, TÜYB, 61x135 cm, 2020.....	78
Resim 4. 24: “Turuncu Balyalar”, TÜYB, 71x115 cm, 2021	79

KISALTMALAR

vb. : ve benzeri

vd. : ve diğerleri

vs. : .vesaire

yy. :Yüzyıl

ss. :Sayfa aralığı

bkz. : bakınız

MÖ : Milattan Önce

cm :Santimetre

m :Metre

TÜYB : Tuval Üzerine Yağlı Boya

TÜAB : Tuval Üzerine Akrilik Boya

PÜYB : Panel Üzerine Yağlı Boya

KÜT : Kâğıt Üzerine Tempera

KÜKT : Kâğıt Üzerine Karışık Teknik

KÜYB : Kâğıt Üzerine Yağlı Boya

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

“Yaşanılan Çevrenin Ekspresyon Olarak Resimlere Yansıması” adlı tez çalışmasında; doğanın sanat tarihi boyunca plastik anlamda ele alınmış biçimleri araştırılmış, tarih boyunca birçok sanatçıya konu olan “manzara resmi” incelenmiştir. Çağdaş manzara resmindeki plastik değerler ve resimle ifade aracı haline gelen doğanın dönem dönem hangi amaçla ve ne şekilde konu haline geldiği açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada; doğa ve manzara resminin birleşimi, bunun sonucunda elde edilen veriler daha sonra bu verilerin renk, kompozisyon ve sanatçıların bu değerler doğrultusunda kendilerini nasıl ifade ettikleri üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Romantizm’ in duygularla yol açtığı geniş serüvende, zaman içerisinde değişime uğrayan sanat algısının İzlenimcilik (Empresyonizm), Post Empresyonizm ve Ekspresyonizm ile daha da farklılık göstermesi, sonrasında sanat tarihinde yer edinen sanatçıların kendi algılama biçimlerini, değerlerini nasıl ifade ettikleri üzerinde durulmuştur.

Tez süresi boyunca yapılan araştırmalarda; manzara resminin nasıl ve hangi boyutlarda ele alındığı, sanatçıların bireysel yaklaşımları doğrultusunda kullandıkları, renk anlayışları ve bireysel üsluplarını yapmış oldukları eserlere nasıl aktardıklarına değinilmiş ve bu eserlerin analizlerine yer verilmiştir. Resim sanatı içerisinde Romantizm’ den sonraki dönemler, eserler ve sanatçılar araştırılmış; bu araştırmalar sonucunda analizlere yer verilmiştir. Rengin, resim sanatı içerisindeki plastik anlamdaki yüzey uygulamaları incelenmiş ve elde edilen veriler doğrultusunda yargılara ulaşılmıştır.

Tez kapsamında yapılan resimlerde, doğada bulunan bazı alanlar ele alınarak plastik anlamda yorumlamaları yapılmıştır. Bu yorumlamalarda, belli başlı deneyimlere ve izlenimlere yer verilerek boya yardımıyla betimlemelere başvurulmuştur.

Coğrafyanın insan üzerindeki etkileri ve sanata yansımaları birçok dönemde görülmektedir. Çalışmalarda içinde bulunulan doğa ve bu doğa üzerindeki düz ve kurak alanlar ele alınmıştır. Bu alanlarda hareket sağlamak istenmiş ve bu doğrultuda yoğun boya kullanımı ve renk denemeleri yapılarak canlılık sağlamak istenmiştir. İnsanın varlığı ile beraber bağ kurduğu çevre bu çalışmada ilham kaynağı olmuştur. Gözlemlere ve hislere dayalı oluşan resimlere daha sonra parmak izi baskıları eklenerek zemin oluşturulmuş ve üzerine renk yoluyla belli başlı doğa alanları aktarılacak istenmiştir.

Süreç içerisinde en temel resim aracı olan renk ve rengin tarih içerisinde kullanım biçimleri incelenmeye çalışılmıştır. Tarih içerisinde peyzaj resmindeki ve ortaya çıkma evresindeki bireysel farklılıklar ve benzerlikler göz önünde bulundurularak incelemeler yapılmıştır.

1.1. Problem Durumu

Doğa kavramı sanata ve sanatçıya nasıl ilham kaynağı olmuştur? Sanatçıların manzara resmine olan yaklaşımları nelerdir? Sanatçılar doğa kavramını manzara resmi ile nasıl ifade aracı haline getirmiştir? Resim sanatı tarihi'nde bu eserlerin oluşumunu etkileyen faktörler nelerdir?

1.2. Problem Cümlesi

Araştırmalar kapsamında yapılan resimlerin, sanat tarihi süresince yapılan ve tarihe geçen eserler ile ilişkisi nedir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Yapılan bu çalışmada resimsel açıdan peyzaj konusunun yorumlanması üzerinde çözümlenmelere ulaşılmak istenmiştir. Doğa konusunun peyzaj ile ifade biçimi haline gelme durumu, dönemler ve sanatçıların plastik açıdan üslup özellikleri ile tez kapsamında oluşturulan çalışmalar arasında benzeşim kurularak yorumlamalara varılmak amaçlanmıştır. Doğa üzerindeki bazı alanlar ele alınarak bu alanlarda, renk ve boşluk dengesiyle perspektifi etkili kılacak şekilde espas sağlamak istenmiştir. Perspektifle beraber derinlik kazanan çalışmalarda, renk arayışları dahilinde boş ve kurak alanlara metaforik anlamlar yüklenerek renk arayışları ve yorumlamalar yapmak amaçlanmıştır. Bu resimlerde çevresel ve iklimsel koşulların insan üzerinde dönem

dönem renk bağlamında etkiler yarattığı ve bu etkilerle beraber oluşan hisler doğrultusunda resimler yapmak amaçlanmıştır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Sanat tarihine bakıldığı zaman doğa birçok sanat akımına ve sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Bu tezde bulunan resimlerde, doğa ve peyzaj yaklaşımları ile birtakım çıkarımlara ulaşılmak istenmiştir. Doğa konusunun ele alındığı bu çalışmada, tarih içerisindeki yaklaşımlar arasında köprü kurmak istenmiştir. Peyzaj konusunda yorumlamalara gidilerek yeni yaklaşımların oluşturulması istenen bu çalışma, sanata katkı sağlaması açısından önem taşımaktadır.

1.5. Araştırmanın Varsayımları

Tez kapsamında elde edilen veriler, manzara kavramının kuramsal boyutu ve resim sanatı, plastik sanatlar çerçevesinde incelenerek varsayımlara ulaşılmıştır.

1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

Tez kapsamında Sanat tarihi boyunca, gelişim ve değişim gösteren manzara resmindeki değerlere, çalışmalara yer verilmiş ve sadece doğa konusunun incelenmesi ile sınırlamaya gidilmiştir.

Tezde bulunan çalışmalarda, 20 adet tuval üzerine yağlıboya ve 4 adet fotoğrafla sınırlandırmaya gidilmiştir.

1.7. Araştırmanın Yöntemi

Yapılmış olan tez çalışmasında sonuca ulaşabilmek adına nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu bağlamda tez, makale, kitap ve internet ortamında veri taraması yapılmıştır.

Yapılan araştırmalar neticesinde, doğa konusunu ele alan sanatçılar tespit edilmiş ve yapmış oldukları eserler kompozisyon, renk, biçim gibi temel resim öğelerinin kullanılması bakımından incelenmiştir. Bu süreçte birçok yağlı boya resim çalışması yapılmış fakat aralarından sadece 20 adet resim teze dâhil edilmiştir.

1.8. Araştırmanın Temel Kavramları / Tanımlar

Renk: “Işığın kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki” (Sözen, Tanyeli, 1996: 200).

Işık: “Resim sanatında çeşitli yanılsama teknikleri değerlendirilerek resmedilen alan üzerinde oluşturulan aydınlık etkisi” (Eroğlu, 2006: 185).

Perspektif: “Eşyayı, durağan bir noktaya göre uzaklıklarını ve aralarındaki duruş ayırımını canlandırarak şekilde resmetme yoludur” (Hasol, 1975: 398).



İKİNCİ BÖLÜM

2. DOĞA VE SANAT

Doğa ve Sanat iç içe ve bütünlük oluşturan kavramlardır. İnsan dünyada gözünü açtığı vakit, doğanın bir parçası haline gelir. Yaşayışı, bakış açısı, içinde bulunduğu doğasına ve izlenimlerine göre şekillenir.

İnsan doğada varlığını sürdürmeye başladığı andan itibaren sanat da var olmuştur. Çağlar boyunca ihtiyaçları ve yetenekleri doğrultusunda arayışlara giren insanoğlu büyük değişim ve gelişmelere yol açmıştır. Doğa ve insan, zamanla birbirinden ayrılan iki kavram haline gelmiştir. İnsan kendi varlığının bilincine varıp ürettikçe doğayı bir araç olarak kullanmaya başlamıştır. Ernst Fischer insanın doğadan ayrılmasını şöyle ifade etmiştir:

İnsanın zamanla doğadan ayrılması, doğanın bir yarattığı olarak kalsa bile, doğaya her gün biraz daha bir yaratıcı gözüyle bakması insan varoluşunun en köklü sorunlarından birinin doğmasına yol açtı. İnsanın “çift niteliği”nden kolayca söz açılabilir. İnsan doğanın içindeyken bir “karşı doğa” yaratmıştır. Çalışması yoluyla yeni bir gerçeklik türü, hem duyuşsal, hem de üst-duyuşsal olan bir gerçeklik ortaya çıkarmıştır (Fischer, 2010, 33).

İnsan zamanla kendi iç dünyasına yönelmiş ve doğayı sorgulamaya, incelemeye başlamıştır. Doğada her şeyin birbiriyle bağlantılı olması çalışmayı, gelişimi beraberinde getirmiştir. İnsan ve toplum doğada üretmeyi keşfettikçe dünyayı, doğayı bir büyücü gibi dönüştürmüştür. Bir kemik, bir taş kütlesi, bir ağaç parçası dönüştürülme ile bir örneğe benzetilecek şekle getirilmiştir. Böylece dönüşüm ve değişim meydana gelmiştir. Dönüşen örnekler kullanım nesnesi halini almıştır. Maddesel nesnelere, adlara, kavramlara, işaretlere dönüşmüştür. Bu değişim ve yaratma dürtüsü ise insanı hayvandan ayırmış; hayvandan insana dönüştürmüştür (Fischer, 2010: 34). Zaman içerisinde bu döngü insanların yaşam standartlarını arttırmıştır. Uzun süreçler sonucunda yaşamsal faaliyetler değişmiş ve birçok gelişim yaşanmıştır.

İnsan düşüncelerinin fark edilmeden sekülerleşmesi (dünyalaşması), farklı kendine özgü imgelerin ve ifadelerin çeşitli şekilde yorumlanmasına sebep olmuştur. Bu

çeşitlilik bellek tasvirlerinde de görülmüştür. 19. yüzyılda karşımıza Romantik yazarların eserlerinde bir peyzaj veya labirent, şiirlerle okyanus derinlikleri, bilinç dışıyla ilgili makalelerde maden kuyusu, görsel bellekle ilgili teorilerde fotoğraf levhası olarak çıkmıştır. Bu sürece bakıldığında, belleğin on-yirmi yılda bir değişim yaşadığı görülmüştür. Bellek bilgiyi depolama ve üretme mekanizmasını temsil etmiş ve mekanik araçlarla incelenmiştir. 19. yy.da ortaya atılmış olan görüşler Descartes ile Hooke'un 17. yy.da ortaya attıkları görüşlerin uzantısıdır. Mekanikçi fikir sanki hiç kesintiye uğramamış gibi görünse de yanlıtıdır. Bu iki mekanikçi yapıya karşı olan Romantizm hareketi, gerçeğe bakarken bir makineden yardım alma durumuna karşı çıkmıştır. Romantiklere göre; hatırlama gibi önemli bir yetenek, düşünceler, duygular ve bilgilerin bu ikametgâhı, organik metaforlarla ifade edilebilirdi (Draaisma, 2005:101-104).

2.1. Bellek Metaforları ve Romantizm

19.yy.in ikinci yarısında, Aydınlanma Çağın'dan sonra mekanikçi Rönesans'tan önce ortaya çıkan Romantizm, klasik ve teknolojik bilime duyulan güvende hiç beklenmedik şekilde meydana gelmiş bir kesintidir. Sınırları belirsiz olan 1790 ve 1840 yılları arasındaki elli yıllık dönemde, gerçeklik şeffaflığını yitirmiştir. Bu esnada insan sanat, felsefe, bilim, doğanın ve ruhun noktürne (içli, duygulu, romantik) benzeyen yanına doğru yönelmiştir. Bir karşı hareketin sahip olması gereken bütün özelliklere sahip olan Romantizm, kendisinden önce ortaya çıkan yönelimlerin ve sonrada bilime olan yönelimlerin negatifi olmuştur. Bu yıllarda belli düşüncelerin yerlerini hayal ve trans, analizlerin yerini ahenk, mantığın yerini görüş, uyanık bilincin yerini bilinçdışı, düşünmenin yerini sezgi almıştır. Casper David Friedrich'in, noktürn sahneleri bu dönemin ikonları arasında yer almaktadır. Bellek ve romantik fikirlere sahip olan diğer bir ressam ise Carl Gustav Carus'tur. Bu iki ressam Romantizm'in Alman temsilcileri sayılmışlardır. Bu sanatçılar ressam, manzara ve izleyici arasındaki ilişki konusunda hemfikir düşüncelere sahip olmuşlardır. Carus'un resimleri "Taş Devri Höyüğü" (Resim 2.1) organik bir bütünlük fikrini taşımaktadır. Ressamın manzara resmi ile ilgili meydana getirdiği şeyler, ruhla ve sezgi ile ilgilidir. Vermiş olduğu birçok konferansta manzara resimlerinden ilham almış olduğunu dile getirmiştir. Carus'a göre ruhun manzarasını kimse David Friedrich kadar ustaca çizmeyi başaramamıştır. Friedrich manzara resminin, kendi ruhunun bir metafor işlevi görmesini sağlamıştır. İki adım

ötesi zifiri karanlık olan bir orman, engin denizler, sisler, yağmur örtüleri, fırtına bulutları. Ressamın “Sahildeki Keşiş” (Resim 2.2) adlı tablosu Van Kleist’ i çok etkilemiştir. Öyle ki bu resim hakkında; insanların bu tabloya “göz kapakları alınmışçasına” baktıklarını ifade etmiştir. Bu resim değerlendirildiğinde insanlar üzerindeki içe dönük etkisi gözlenmiştir. Çünkü ruhları duvarda bir çerçeve gibi asılıdır (Draaisma, 2005: 107-110).



Resim 2. 1: Carl Gustav Carus “Taş Devri Höyüğü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 33,5x43 cm, 1820, Ulusal Sanal Mimarlık ve Tasarım Müzesi, Oslo

Romantizm yüzyıl başındaki duruma veya devamlı değişen bir olaya sonsuz sayıda verilen karşılıktır. Sadece bir romantik tavır olmadığı gibi, romantik fikirlerin tek bir çeşitliliği de olamaz. ”Romantik” kelimesi, o dönemde bulunan yazarların belirttiği gibi, tanımlanamayan bir kavrama başka kelime bulunamadığı için benimsenmiştir.

”Romans” terimi Latin şarkılarını Ortaçağ’da Fransız dilinde söylenen şarkılardan ayırmak için kullanılmıştı; kelimenin bu anlamı hala bazı izlerini devam ettirmektedir. Romantikler sanat, müzik ve edebiyat yapıtlarını eski kuralları benimseyerek değil, bireyin kendi hissettikleri doğrultusunda değerlendirmişlerdir. Kendi içsel ışıkları doğrultusunda hareket etmeyi benimsemiş ve başka bir rehberliği kabul etmeye de karşı koymuşlardır (Fleming, Honour, 2016: 640).



Resim 2. 2: Caspar David Friedrich, “Deniz Kenarındaki Keşiş”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x171,5 cm, 1809, ArteNational Gallery, Berlin

1800 yıllarından sonra heykel ve mimaride anti-klasizm ilgileri üzerine toplamışken manzara resminde, özellikle doğacı etkileri görülmeye başlamış ve bu eğilim Avrupa'ya yayılmıştır. Kişilerin içine dönük hallerini doğa ile bağdaştırmak mümkündür ve o dönem mektuplarında ise bunlara değinilmiştir. Bir doğa parçasında insanın kendini yansıtacağı belirtilmektedir. İnsanın iç resmi olarak değerlendirilen manzara resmi bizzat ruhu yansıtmaktadır. Bu çağda manzara resimleri, doğayı olduğu gibi gerçekçi resmetmek yerine doğaya anlam katarak ele almışlardır. Casper David Friedrich (1774-1840) Romantik manzaranın Alman temsilcisidir (Turani, 2019:501).

Ressam Casper David “Deniz Kenarındaki Keşif” (Resim 2.2) deniz kenarında ve büyük şekilde ele aldığı gökyüzün altında resmettiği insan resmi ile doğanın ne kadar büyük ve insanın ise doğa karşısında ne kadar küçük olduğuna dikkat çekmektedir. Tanrının büyüklüğü vurgulanarak Hristiyan mistiği patetik (dokunaklı, etkili) bir doğa mistiği haline gelmiştir. Romantik ressam Friedrich'in resimlerindeki en belirgin özellik perspektifi yoğun olarak kullanarak geçmişe özlem duyan insanları ele almasıdır. Bu perspektif anlayışı ve duygulara yönelik de Alman Romantizminin en belirgin özelliği olmuştur (Turani, 2019: 501).

İngiltere'de de resimlerde duygululuk ön planda olmuş ve dünyevi ızdıraplar bir durum haline gelmiş, resimlerde de kendini göstermiştir. İngiliz romantik ressamların en önemli isimlerinden biri de Joseph Mallord William Turner' dır.

2.1.1. Joseph Mallord William Turner

İngiliz olan ressam öncelikle çalışmalarına İngiliz geleneği olan sulu boya ile başlamıştır. Kariyerinin başlarında bir topograf ressamı olan Turner, yapmış olduğu İtalya gezisi ile fikirlerinde değişiklik yaşamış ve romantizme yönelmiş, “ışık ressamı” olmayı benimsemiştir. Yapmış olduğu sulu boya resimlerini yağlı boyaya uyarlamaya başlayan Turner, renk ve ışığın çok yoğun olarak kullanıldığı resimlerinde ruhaniliği ön planda tutmuş ve buğulu bir atmosfer yaratmıştır. Bu ruhani ve buğulu atmosferi resimlerinde yansıtmalarının sebeplerinden birisi de, 1819'da Venedik'e gidip orada kazandığı deneyim ve tecrübelerdir. Buradan ulaştığı tekniği kullanarak resimde ruhani ve buğulu etkiyi yansıtmak istemiştir. İçinde bulunduğu dönemin şartlarından etkilenen ressam bize çalışmalarıyla o dönemi göstermekte ve o güne ayna tutmaktadır (Robinson, 2014: 10).

İngiliz romantik ressamın resimlerindeki yaklaşım, ışığın kendini çok güçlü gösterdiği manzaralardır. Akşam güneşinin batarken o sakin etkilerini ve bunun yanı sıra denizde gemileri sis içerisinde şeffaf etki vererek yansıtmıştır. Kullanmış olduğu bu şeffaf etki resimde izleyiciyi içine çeken bir etki yaratmıştır. Turner'ın resimlerinde hayale dayanan, insanı hayal kurmaya iten bir yan bulunmaktadır. Tıpkı Alman

Romantikler gibi İngiliz Romantiklerde sonsuzluk duygusu ve duygulara özlem vardır (Turani, 2019: 501-502).

Büyük çaplı bir ressam olmakla beraber, ortaya koymuş olduğu eserlerle fark yaratan bir sanatçıdır Turner. Resimlerindeki kompozisyonları yaratırken, gösterdiği özveri onu sahne yönetmeni yapmaktadır. Cesur resimlerini istek ve becerileri ile tamamlayarak başarısını gözler önüne sermiştir. Doğayı ele alma biçimi, kullandığı imgeler, anlık varmış veya oradaymış gibi görünen şeyleri insan gözümüzde somut hale getirmiştir. Resimlerinin derinliği, şeffaf ve geniş yüzeye dağılan o şiirsi ifade biçimi, ışıkla birleşen ve hareketli kompozisyonu ile fantastik bir dünya yaratmaktadır. Hareketli ve göz kamaştırıcı bir yanı olan resimleri, çarpıcı etkilerle onu büyük bir ressam yapmıştır (Gombrich, 2019: 492).



Resim 2. 3: Joseph Mallord William Turner, “Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi”
Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,5x122 cm, Tate Gallery, Londra

“Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi” (Resim 2.3)’te Turner’ın en dikkat çeken resimlerinden biri görülmektedir. Resimde kar fırtınasına yakalanan buharlı bir gemi,

hareketli kompozisyonu ile dikkat çekmektedir. Cesur bir şekilde ele alınmış bu resimde ressamın gözü pekliğini daha derinden hissetmek mümkündür. Resimlerinde o an orada olanı almakla beraber aslında orada var olduğunu bildiği şeyleri de ele almış ve resmetmiştir. Kar fırtınasına yakalanan bu gemiyi tıpatıp resmetmek mümkün değildir. Resimde detaylardan çok ışığın ve karmaşanın etkisi ön plandadır bu karmaşa insanı fırtınadaki bu geminin hareketlerine odaklanmaktadır. Bayrağın fırtınadan nasıl etkilendiği, dalgaların ve rüzgârın içerisinde savrulan geminin hareketi; insanı ayrıntılara itmekten çok o anı yaşatmaktadır. Turner için doğa her zaman insanın duygularını yansıtır ve ifade eder. Denetim altında tutamadığımız doğayı böylesine ifade edebilen sanatçı, hayranlık uyandırmaktadır (Gombrich, 2019: 492-493).

2.1.2. John Constable

John Constable (1776-1837) Turner'ın tersine doğayı gizlemek yerine onu keşfetmeye yönelmiştir. Sanatçı geleneksel yaklaşımların dışında kendini bağımsız hissetmek istemiş ve daha orijinal olma isteğini benimsemiştir. Constable'ı, Casper David ve William Turner'dan ayıran diğer bir özellik ise doğaya daha gerçekçi yaklaşmış olmasıdır. Bu iki ressamın yapmış olduğu romantik resimlere bakıldığında; gerek romantik anlamda içe dönük olmaları gerekse geçmişe duyulan özlemleri subjektif, çekici estetik ile betimlenmiştir. Constable yapmış olduğu resimlerde kullanmış olduğu teknik, spatül darbeleri ve fırça dinamikmi ile bu anlamda benzerlik göstermiş ve onu kendiliğinden subjektivizme sürüklemiştir. Ortak noktaları olan subjektif yaklaşım, onları bu konuda birleştirmiştir. Ressam doğadan notlar alarak, gözlem yaparak, fazlaca beslenerek, doğaya bağlı kalacak şekilde ilerleme kat etmiştir (Turani, 1990: 503).



Resim 2.4: John Constable, “Saman Arabası”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130, 2x185,4 cm, 1821, National Gallery, Londra

Constable’da gelmiş geçmiş ustalara merak duymamış değildir ama onun istediği, resimleri başka gözle boyamak yerine kendi gözüyle boyamak istemesidir. Sanatçı kendi olmayı tercih ederek, cesur buluşlar yaparak insanları şaşırtma niyetinde olmadan hareket etmeyi tercih etmesinin yanı sıra kırlara çıkıp eskizler yapmış ve stüdyosuna gelip bu eskizleri özenle işlemiştir. Yapmış olduğu bu kısa süreli eskizler her zaman çok daha cesurca olmuştur.

“Saman Arabası” (Resim 2.4)’te Constable’ın en bilinen ve onu ünlü yapan Paris’te sergilenen eseri görülmektedir. Resimde gündelik hayattan bir sahne görülmektedir. Öne doğru nehirde giden bir saman arabası, arkada bir kulübe ve sanatçının doğaya bağlı kaldığını, kendi içten duyguları ile yaklaştığını görmek mümkündür. Resim karesinde olan renkler, değirmene doğru akan ırmak, sade bir şekilde boyadığı kulübe ve gün ışığının etkisiyle çayırıklara kondurduğu renkler, ressamın doğaya bağlı kalma isteğini gözler önüne sererken, doğadan daha etkileyici olmayı reddettiğini de göstermektedir (Gombrich, 2019: 496).

İngiltere’de Romantizmi tetikleyici olan Sanayi Devrimi, beraberinde manzara resmine farklı bir soluk getirmiştir. Resimlerdeki (gerçek ve mecazi) yaklaşım yeni ışık anlayışını doğurmuştur. Doğal olarak Romantik Dönem sanatının odakları zamana ve mekâna göre farklılık göstermiştir (Berger, 2016: 116).

John Berger Manzaralar üzerine yazılarında Romantizm ile ilgili şunlara değinmiştir;

Romantizm, bozulmaya mahkûm bir vaadin etkisiyle yola çıkmış bir devrimci hareketti: felsefenin doğal insan kavramından türeten devrimlerin zafer kazanacağı vaadi. Romantizm, özgürlük tanrıçasını yaratan, sonrada eline bayrak tutuşturup peşine takıldıklarında onun kendilerini bir pusuya, hakikatin pususuna düşürdüğünü fark edenlerin açmazını tam olarak temsil ediyor ve eyleme döküyordu. İşte Romantizmin iki veçhesini açıklayan bu çıkmazdır: araştırmacı maceraperestlik ile hastalıklı bir rahatına düşkünlük. Saf romantikler için dünyanın en romantik olmayan iki şeyinden ilki hayatı olduğu gibi kabullenmek, ikincisi de onu değiştirmeyi başarmaktı. (Berger, 2016, 116)

Romantizmle beraber doğaya yüklenen anlamlar gitgide farklılık göstermeye başlamıştır. Berger’in de dediği gibi kimi sanatçılar doğayı olduğu gibi kabullenip ele alırken, kimisi onu değiştirmiştir. Constable’ın doğayı üstün görmesi doğanın değişmez olduğunu düşünmesinden kaynaklıdır. Yaptığı doğa yürüyüşleri ve her an doğayı kendine öğretici olarak alması bunu göstermektedir. Diğer yandan Alman Romantiklerinin ruhsal bağlamda doğaya yükledikleri anlamlar ve resimlerindeki yansımaları, doğayı kendilerine ve yükledikleri anlamlara göre değiştirme isteğinden kaynaklanır. Turner’ın sulu boya tadındaki yağlı boya tabloları, kullanmış olduğu teknik, ışığı kullanma biçimi bu dönemi anlatmaktadır. Bu dönemde yaklaşımlar zamana ve mekâna göre de farklılık göstermiştir. Romantizm, süreç içerisinde manzara resminin değerini arttırmıştır. Romantiklerin yoğun duygu yüklü resimleri bu döneme iz bırakmıştır. Aynı zamanda Romantizm beraberinde doğacak olan akımlara ilham olmuştur. Başta Turner’ın sulu boya tadındaki manzara resimleri doğacak olan İzlenimci (Empresyonist) akıma ilham olmuştur (Aytaç, 1981: 171).

2.2. İzlenimcilik (Empresyonizm)

Empresyonizm, 19. yy.ın son yarısında 1860 yıllarında Fransa'da doğmuş ve buradan bütün Avrupa ve Avrupa dışı ülkelere yayılmış bir sanat akımıdır. Birçok sanat akımı gibi Empresyonizm de adından çok kez söz ettirmiş ve sanattaki etkisi ile tarihteki kalıcı yerini almıştır. 1874 yılında Monet, Renoir, Pissarro ve Sisley Paris'te Nadar Galerisi'nde bir sergi açmışlardır. Sergide bütün sanatçıların eserleri yer alırken Monet'in sergilediği resimlerden birinin adı; "İmpression-soleillevant", anlamı ise: Güneşin doğuşundan alınan izlenimdir. Bu sergi öylesine hayrete düşürecek niteliktedir ki sanatseverleri ve sergiye katılan herkesi şaşırtmıştır. Doğayı ele alırken kullanmış oldukları renkler başta alay konusu bile olmuştur. Zaman geçtikçe kendilerini kabul ettirmeyi başaran izlenimciler artık alay konusu olmak yerine, yeni sanat görüşünü ifade eden bir genel kavram haline gelmiştir. Monet'in "İmpression-soleillevant" (Resim 2.5) adlı tablosu ile Empresyonist Sanat doğmuş ve beraberinde bu isim tüm akıma mal edilerek artık genel bir ad olmuştur (Tunalı, 2008: 37).

Monet'in resmi ile yeni bir anlayış doğmuştur. Ele aldığı limanı diğer liman resimlerinden ayıran üslup, rengi kullanma biçiminden kaynaklanmaktadır. Ressamın tablosunda somut bir liman ile karşılaşılmamaktadır. Ele aldığı mekânda başka bir liman da kullanabilirdi fakat vermek istediği şey doğanın belli bir parçasını olduğu gibi çizmek değildir. Şimdiye kadar yapılmış binlerce liman resmi vardır örneğin; Jan Van Goyen' in deniz peyzajları ve CI Lorrain' in kuzey peyzajları. Monet'in asıl peşinde olduğu şey bambaşkadır. Amaçladığı şey; yalnızca "an" içerisinde deniz ve gök yüzeyindeki harelenmeleri, ışık hareketlerini tespit etmektir. Goyen'in deniz peyzajlarıyla kıyaslandığında ve "Haarlemmermeer'in Görünümü" (Resim 2.6) adlı tablosuna bakıldığında kontürlerin tamamen erimiş olduğu görülür. Her ne kadar ikisi de kontürden kaçıyor olsa da Goyen'in belli bir düzende ve planda, mantığa dayalı resimleri, kesin olarak bu iki ressamı birbirinden ayırmaktadır.



Resim 2.5: Clauede Monet “Gün Doğumu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x63 cm, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris

Resim 2.6: John Van Goyen “Haarlemmermeer'in Görünümü” Panel Üzerine Yağlıboya, 35x51 cm, 1646, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Monet'i diğerlerinden ayıran şey, resimlerinde anı yakalaması ve kontur kullanmayarak, hareketsiz tek bir form kullanmamış olmasıdır. Monet'in eserlerinde akan, titreşen renklerden, birbirine karışan ışık dalgalarından başka hiçbir şey görülmemektedir. Peyzajlarında belli objelere, görüntülere yer olmayan Monet'in tek gerçeği renk, ışık duyumlardır. Bu duyular art arda, üst üste getirildiğinde bir akla, bir logosu (oran, ölçü), bir intellecte (akıl) gerek kalmadan resim meydana gelmektedir. Artık bir logosu olmayan yapıtta, mantıksal bir bütünlük görmekte mümkün olmamaktadır (Tunalı, 2008:39).

Empresyonizm akımının genel tutumu “an”ı yakalamaktı. Yapmak istedikleri şey, nesnelere biçimleri ve anlamları değil, üzerlerine düşen ışık yansımaları olmuştur. Onlara göre siyah ve kahverengi boyalar kullanılmamalıydı. Açık havada resmettikleri ışığın titrek yansımaları altındaki ağaçlar ve sular en iyi bu şekilde yansıtılmıştır. Çizimleri yapıp daha sonra içlerini doldurmak yerine, anında ve hızlıca boyamayı amaç edinmişlerdir. Romantizmde de görülen bu yaklaşım izlenimciler tarafından kabul görmüş ve kullanılmış bir yaklaşımdır. Resimlerde ne din, ne tanrı, ne ahlak ve öykü gibi iç karartıcı konular işlenmiştir. Manzara resimlerinde ışık ve renklerin kullanım şekli yeni bir dönem yaratmıştır. Kısa süre içerisinde kabul gören, yenilik peşindeki Burjuvazinin de daha sonra beklentisini karşılayan bu akım, ortaya koymuş oldukları

yenilik adına iyi sonuçlar almıştır. İzlenimcilik çok kısa bir süre içerisinde aranan bir akım olmuştur. Bu süreçte birçok ressam izlenimcilik adına resimler yapmıştır. Fazla izlenimci olan ortamda yenilik aramak isteyen bazı ressam, dikkat çekmenin yolunu aramaya başlayarak akıma karşı çıkmışlardır. Bu ressam arasında; Paul Cezanne (1838-1906), Georges Seurat (1859-1891), Paul Gauguin (1848-1903) ve Van Gogh (1853-1890) vardır. Cezanne, resimlerinde amaçladığı düzen ve sağlamlık ile Van Gogh ve Gauguin ise ifade ve ilkel dürtüler ile karşı çıkmışlardır (Yılmaz, 2013: 36).

2.3.İzlenimcilik Sonrası (Post Empresyonizm)

Georges Seurat, Cezanne, Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh “İzlenimcilik Sonrası” ressamı olarak bilinmektedir. Amaçları: Resimlerini ve görüşlerini sağlam bir temele oturtmaktır. Bunun nedenlerinden biri de; izlenimci ressamın göreceli biçimsel serbestliğini paylaşmamasıdır. Georges Seurat’ı izlenimcilerden ayıran, Chevreul’un renk hakkındaki bilimsel yaklaşımlarına kendi hisleriyle yaklaşması ve bu doğrultuda resimler yapmasıdır. Cezanne ise bu çabasını, “Paussin ağırbaşlılığında” resimler yapmak istediğini ifade ederek ortaya koymuştur. Paul Signac’da Seurat gibi resimlerinde küçük renk tuşları kullanmış ve bu tuşların belli bir uzaklıktan bakıldığında ışıklı bir titreşim elde etme çabasına girmiştir. 1899’da yayımladığı “Eugene Delacroix’dan Yeni İzlenimciliğe” adlı kitabı bu yaklaşımlar için Manifesto sayılmıştır. Sanatçıların ölümlerinden sonra “İzlenimcilik Sonrası” terimi kendi tercihleri dışında ortaya çıkmış ve onların ölümünden sonra İngiliz sanat kuramcısı ve eleştirmen Roger Fry’ın (1866-1934) Londra’da 1910 yılında yaptığı “Monet ve İzlenimcilik Sonrası Ressamları” sergisi bunu daha açık bir şekilde ortaya koymuştur. Seurat, Cezanne, Vincent Van Gogh ve Gauguin’in yer aldığı bu sergide onların bakış açıları ve izlenimciliğe getirdikleri yeni bir boyutla, dünyayı aşan yaklaşımları görülmektedir. Cezanne’nin temel resim yaklaşımları, Van Gogh’un yoğun dışavurumcu ifadesi, Gauguin’in renk ve simgesel çizgi kullanımı, ressamın dünyaya bağlılığını aşan yaklaşımlar olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşımların Kübizm ve Fovizm’in de önünü açtığı düşünülmektedir (Antmen, 2019: 25-26).

2.3.1. Paul Cezanne

Sanatta çözülen her sorunun yerini, yeni sorular almıştır. Bu sorunu keşfeden belki de ilk sanatçılardan biri de Cezanne’dır. Parasal kaygılar ile boğuşmak zorunda

kalmayan sanatçı tablolarına alıcı bulmak gibi bir zorunluluğa sahip olmamıştır. Resimde, üzerinde kafa yormak istediği konuları ele alarak ve ele aldığı bu konular üzerinde çalışmalar yapacak kadar zamanı olan ressam, amaçladığı sanatsal mükemmelliği elde etmek için tutkulu bir savaş vermiştir. Ressam gençliğinde izlenimcilerin sergisine katılmış fakat gösterilen tepkilerden öylesine rahatsız olmuştur ki, Aix-En-Provence'a yerleşmiş ve orada çalışmaya başlamıştır. Cezanne klasik sanatın dengeli yapısından ve empresyonizmin ortaya koyduğu yaklaşım doğrultusunda yeni bir şey ortaya koymak istemiştir. Paussin'in "Et În Ardacia Ego"su gibi dengeli bir resimden etkilenmiştir fakat eski ustalar doğayı resmederken olduğu gibi kabul edip resmetmemişlerdir. Yaptıkları resimler klasik antikiteden (antikçağ) öğrendikleri doğrultusunda oluşmuş, kullandıkları kompozisyonda belli kuralların dışına çıkmamışlardır. Cezanne'a göre yapılması gereken Empresyonist ustaların buluşlarını kullanarak "doğadan" resim yaparken, aynı zamanda Paussin'in sanatını farklı kılan düzen ve gereklilik duygusunu da yeniden ele geçirmektir. Empresyonizmin düzensiz ve dağınık olan boya kullanımını benimsemeyen ressam, aynı zamanda kullandıkları ışık anlayışı ve canlı renkler doğrultusunda gölgeleme kurallarına uygun, düzenli bir şekilde kurgulanmış, kompozisyonlar elde etmeyi amaçlamıştır. Doğaya sadık kalmanın yanında, "Empresyonizmi, müzelerdeki sanat gibi daha sağlam ve kalıcı bir şeye çevirme" arzusu ile çatışmıştır. Tuvalin karşısına geçip defalarca hiç pes etmeden yeni şeyler deneyen ressam, elde etmek istediği denge ve uyuma, çabaları sonucunda ulaşmıştır. Bu denge mekanik bir dengeden farklıdır. Kimse bu dengenin nasıl oluştuğunu anlayamaz bir anda oluşuverir (Gombrich, 2019: 536-539).

Cezanne'a göre; sanatta önemli olan geçici izlenimleri değil, doğanın derinliklerindeki mutlak yasaları keşfetmek ve bunu yorumlamaktır. Aradığı denge, duygu ve düşüncenin birleşimidir. Çoğu sanatçının tersine kuramları umursamayan Cezanne, resimlerini yaparken her türlü arayışı deniyor ve gerekirse perspektifi bile bozuyordu. Anlık izlenimlerle yetinmek yerine, gerekirse bir resim üzerinde yıllarca çalışmayı tercih ediyor ve oluşturduğu kompozisyonlarda çizdiği nesnelere farklı açılarda, geometrik şekillerde göstermiştir. Gölgeleme üzerinde ise nesnelere aracılığıyla hacim duygusu vermek adına, aydınlık yerleri sıcak, gölgeli yerleri ise soğuk renklerle

boyamış ve buna da modülasyon adını vermiştir. Yaptığı bu araştırmalarla Modern sanata ve sonrasında gelecek olan akımlara esin kaynağı olmuştur (Yılmaz, 2013: 39).

Cezanne'ın yaşadığı Aix-en-Provence'nin doğusundaki Sainte Victoire Dağı, ressamın resmini yapmayı sevdiği yerlerden birisi olmuştur. Burada resimsel anlamda ve teknik açıdan kendini her an geliştiren bir süreç yaşayan ressam, radikal denemelerinde kullanacağı ve resim tekniklerini geliştiren altmışın üzerinde resim yapmıştır. İzlenimciler manzarada havadan ve ışığın etkisine odaklanırken Cezanne, yaşamı boyunca gördüklerini olduğu gibi resme yansıtmak istemiş ve bu amaç için uğraş vermiştir. O “doğayı silindir, küre ve koni şekilleriyle ele almak” için bitki örtüsünü ve kayalıkların altında yatan geometriyi analiz etmeye çalışmıştır. Mesela bir ağaç gövdesi, birkaç renk arayışı sonucunda belli renk tabakalarıyla boyandığında doğal hacimli hali (silindirik) meydana getirilebilirdi. Cezanne'ın birçok açıdan resmettiği Sainte- Victoira Dağı'nda, mekânın topografisini daha etkili biçimde betimlemek “düz derinlik” olarak bilinen düzlemsel etkileri yakalamak adına renk blokları kullanmıştır (Farthing, 2014: 333).

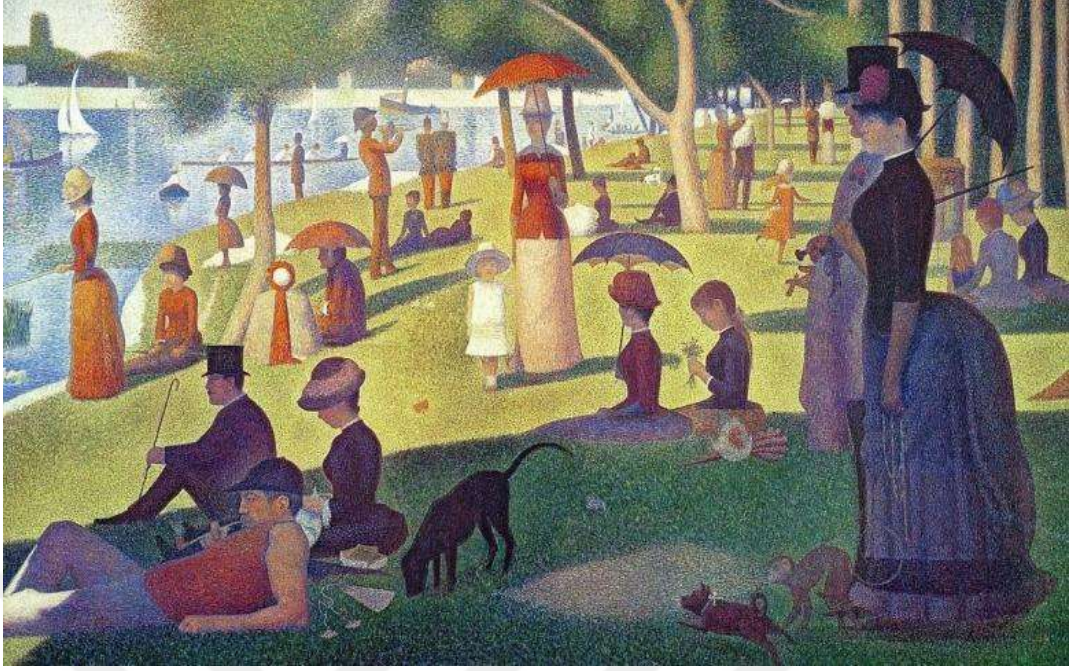


Resim 2.7: Paul Cezanne “Sainte-Viktoire Dağı’ nın Bellevue’den Görünüşü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92 cm, 1885, Bornes Vakfı, Merion, Pennsylvania

Güney Fransa'daki "Sainte-Viktoire Dağı'nın Bellevue'den Görünüşü" (Resim 2.7) küteselliğini kaybetmeden nasıl ışık içinde yüzdüğü görülmektedir. Cezanne, orta plandaki yol ve su yatağıyla ön plandaki evlerin dikeyliğini vurgulayarak resimlerinde, düzen duygusu yaratmak istemiştir. Resim anlaşılır ve kolay olmanın yanında, büyük bir derinlik ve uzaklık izlenimi de vermektedir. Resimlerin oluşumuna bakıldığında hiçbir zorlamaya maruz kalındığı görülmez, sanatçının doğaya bu düzeni zorla dayattığı söylenemez. Cezanne dış hat çizimlerine gerek duymadan, bir biçimden diğerine geçerken, sadece fırça vuruşlarının yönünü değiştirmiştir. Cezanne, Empresyonizmin yöntemleriyle yapmış olduğu resim düzenini uzlaştırmaya çalışırken, çok daha genç olan Georges Seurat cevap aradıkları bu yeni soruna, sanki bir matematik denkleymiş gibi yaklaşmıştır (Gombrich, 2019: 540-544).

2.3.2. Georges-Pierre Seurat

Georges-Pierre Seurat, izlenimciliği arkadaşı Paul Signac'tan öğrenmiştir. Öğretileri doğrultusunda bir süre bu tarzda çalışan ressam, aldığı bu bilgiler ışığında yeni izlenimcilik adıyla ve yeni bilimsel yöntemlerle bu akımı daha sağlam temeller üzerine oturtmak istemiştir. Onun tekniği, renkleri en temel elemanlarına ayırdığı için noktacılık (puantilizm) olarak bilinmektedir. Geliştirdiği bu boya tekniği ile adım adım ilerleme kat etmiştir. Ressam, örneğin turuncu elde etmek için; sarı ve kırmızıyı palette karıştırıp tuvale sürmek yerine, boya ayrı ayrı tüpten çıktığı haliyle tek tek sürmüştür. Uzaktan bakınca turuncu gibi görünen alan, yakından bakıldığında sarı ve kırmızı renklerin ayrıldığı görülmektedir. Bu da gözün palet görevi gördüğü anlamına gelmektedir. Seurat'a göre zıtlıklar önemli olmuştur. Hüzün koyu ve soğuk tonlarla, neşe, parlak ve yükselen çizgilerle; sükûnet ise açık ve koyu tonların, soğuk ve sıcak renklerin dağılımıyla açıklanabilirdi. Resimlerinde yatay ve dikey biçimlerin, akla önem vermesi açısından, anıtsal bir etkisi olduğu da hissedilmektedir. Seurat'da tıpkı Cezanne gibi, Empresyonistlerin biçimleri gelip geçici renk ve ışık uğruna yok saymalarını kabul etmemiştir (Yılmaz, 2013: 38).



Resim 2.8: Georges-Pierre Seurat, “Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra” Tuval Üzerine Yağlıboya, 207x308 cm, 1883, Chicago Sanat Enstitüsü

Seurat’ın en bilindik resimlerinden biri olan “Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra” (Resim 2.8) bazı yorumcular tarafından şaşkınlıkla karşılanmıştır. Fakat çoğu yorumcu resmi, asıl akımın sınırları dışına çıkan devrim niteliğinde bir yapıt olarak tanımlamıştır. Empresyonist ruhun dışına çıkılmadan yapılan resimde, modern yaşamdan bir kesit ele alınmıştır. Seurat resmini meydana getirirken elliden fazla deneme yapmıştır. Bunların içerisinde; figürlerin pastel çizimleri ve manzaranın arka planı için yapılmış yağlı boya taslakları bulunmaktadır. Resimde görünen, Grande Jatte Seine Nehri üzerinde bulunan küçük bir adadır ve buraya her sınıftan olan Parisli, günün yorgunluğunu atmak için gelmektedir. Ressamın bu resmini, askerler, toplumun iyi giyimli üst kesimi, kayıkçılar ve birde sütanne oluşturur. Resimde Seurat’ın geliştirdiği noktacı tekniğin etkileri, ileride yapacağı çalışmaların habercisi olmuştur. Resim teknik açısından oldukça yenilikçidir ve doğaçlamaya dair tek bir ize rastlanmayan resimde; her şey ressamın isteğine ve kontrolüne göre yerleştirilmiştir. Sanatçı birbirinden bağımsız figürleri bir araya getirerek figürleri kimliksiz bir şekilde ifade etmeyi amaçlamıştır. Figürler Klasik veya Antik Mısır frizlerinin bir parçasıymış gibi kimliksiz ve psikolojik olarak yalıtılmışlardır. Büyük bir tarihsel ciddiyetle ele aldığı resminde, Empresyonizm akımını geliştirmek istemiş ve

zaman üstü bir etki yaratmayı amaçlamıştır. Eserin kendine has mizacı içerisinde, figürlerin son moda kıyafetlerle, klasik bir edayla, Çağdaş giyim tarzının züppeliğine vurgu yapan ressam, kinayeli bir vurgu ile istediklerini tuvale aktarmıştır. Başta kötü bir şöhretle anılan bu tablo, daha sonra resim geleneğinin gelişmesine yardımcı bir eser olarak ortaya çıkmıştır (Farthing, 2014: 334-335).

2.3.3. Paul Gauguin

Doğanın kendine has yapısını ihmal eden Empresyonist ressamlarının karşısına yeni bir resim anlayışıyla çıkan büyük resamlardan biridir. Resim hayatının başında amatör ve Empresyonist görüşte çalışmalar yapmıştır. Kısa sürede yaratıcılığını kanıtlayan ressam kullanmış olduğu renkleri saf değerlere ulaştırmış ve çalışmalarına bir özellik katmayı başarmıştır. Gauguin Avrupa'dan ayrılarak, bozulmamış ilkel toplumlar içerisine karışmayı, sanatın ilkel kaynaklarından faydalanmayı amaçlamıştır. Avrupa sosyetesinin yapmacık, samimiysiz ortamları onu Paris'ten soğutmuştur. O sırada Panama için yola çıkan sanatçı, tesadüfler sonucu kendisini Pasifik Okyanusunun Martinique Adalarında bulmuştur. 1887'de Monet ve Pissarro'nun Empresyonist görüşlerini tamamen terk ederek, kendi sentezini açıklamıştır. Renklerin saf yüzeyler halinde sürülmesi, her renk alanının çevre çizgilerle sınırlanması, ana değerlerin olmaması, perspektiften kaçınmayı gerektirmiştir. Saf renklerin kullanılması, dekoratif bir anlayışa sürüklerken, ana tonların kullanılmaması bunu göstermektedir. Sadeleşen resim anlayışı sanatçıyı, kendi iç dünyasına sürüklemiştir. Gauguin'in, Pasifik yerlileri içerisinde aradığı şey; yabancı tarzda acayip ve ucuz şeyler olmamıştır. Yaptığı çalışmalarda kendi benliğini unutmak ile sanatın sağlamlığını, evrenselliğini ve ilkel saflığını aramıştır. Amacı: İlkel kaynaklardan yararlanarak Batı resmini yenileyecek şeyler keşfetmek olmuştur. Figürlerin çehrelerindeki katılık, ciddiyetle arkaik, heyecansız yapıları Primitif Sanata yönelmiştir. Bu katı tavrı ile eski Mısır ve Girit sanatlarına akraba sayılmıştır. Klasik kompozisyon anlayışından tamamen uzaklaşan ressam, çizgi perspektifinden, kademeli ton geçişlerinden kademeli yüzeylerden ve diğer yardımcı değerlerden uzak durmuştur. Yeni bir kompozisyon anlayışı benimseyen ressam, Paris'teki anlayışın tersine, yoğunlaştırılmış biçimleri ve yeni kompozisyonları ele almıştır. Hiç kuşkusuz diğer ressamalarda dünyanın ilk çağlarındaki gibi kompozisyon arayışları denemiştir fakat Gauguin'in resimleri ilk kez o

dönemlerin putları ve ilk kavimlerinin totem zevkine ulaştırmıştır. Böylece Gauguin çağımızın sanat anlayışına yeni bir perspektif kazandırmıştır (Turani, 1990: 548-550).



Resim 2.9: Paul Gauguin, “Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x170 cm, 1898, Tate Gallery, Londra

Gauguin’in en ünlü eserlerinden olan 1897’de intihar etmeden önce yapmış olduğu, “Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?” (Resim 2.9) resmi en az önceki resimleri kadar çüretkârdır. Dönemin sanatçıları fazlaca etkileyen bu eser, konusu bakımından tipik şekilde sembolist, bebeklikten yaşlılık dönemine kadar insan hayatının bir alegorisidir. Eserleri ve tipografileri, kümülatif ve daimi etkiler yaratan, çoğu zaman dengesiz aşamalar halinde ve patolojik rahatsızlığı olan zihin durumunu ifade etmektedir. Tamamen bitmemiş olan resim, sanatçı tarafından anlatılmak istenen hayal kırıklığını açıklamaktadır. Resimde, önde duran figürün yaşadığı ümitsizlik ve dehşet sanki içsel bir çılgılık dalgası gibi etrafa ulaşıyormuş gibidir. Alelade renklerin sarı, yeşil ve kırmızı çizgiler ile kurulan manzara, kendini bu gökyüzünde görünür kılmıştır (Honour, Fleming, 2016: 720-721).

2.3.4. Vincent Van Gogh

Cezanne'nin Aix'de gözden uzakta çalıştığı, Seurat'ın Paris'te dikkati çektiği kış, hevesli genç bir Hollandalı olan Van Gogh, güneyin yoğun ışığını ve renklerini bulmak adına Paris'ten ayrılmış ve Güney Fransa'ya doğru yola çıkmıştır. Van Gogh, Millet'in sanatından “Başak Toplayan Kadınlar” (Resim 2.10) ve bu sanatın toplumsal içeriğinden çok etkilenerek ressam olmaya karar vermiştir. Hollanda'da doğan Van

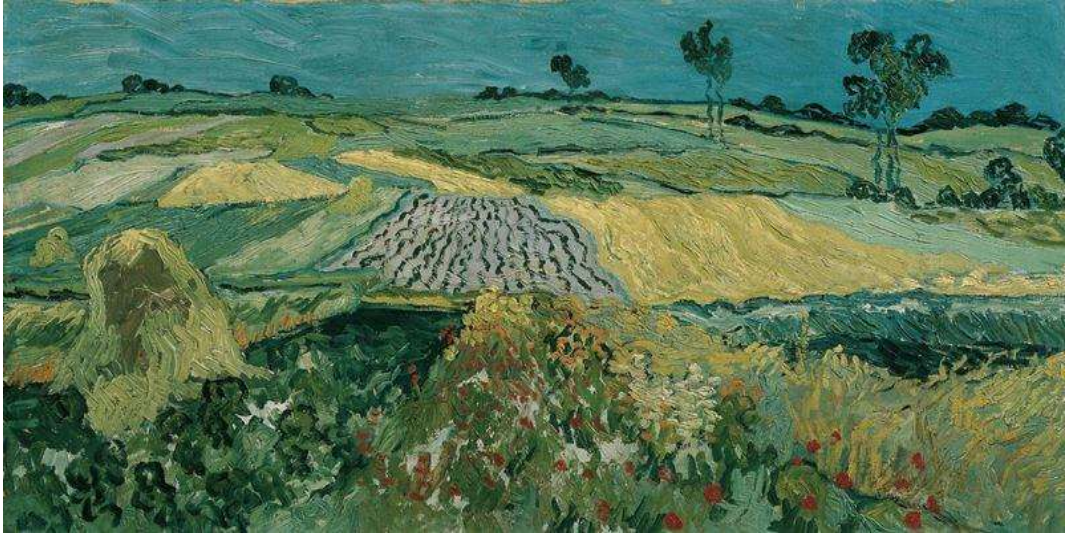
Gogh bir papazın oğludur, aynı zamanda çok dindar olan ressam İngiltere’de ve Belçika’da maden işçileri arasında vaizlik yapmıştır. Bir sanat galerisinde çalışan kardeşi Theo onu Empresyonist ressamlarla tanıştırmıştır. Herkesten uzakta bir yaşam kurmayı amaçladığı Arles’da, kardeşi Theo’ya yazdığı mektuplar günlük niteliğindedir. Bu mektuplarda tüm umutlarını ve düşüncelerini ortaya koymuştur. Mektuplarda sanatçının, mücadeleleri, görev anlayışı, aşırı bir enerjiyle çalışırken yaşamış olduğu zorluklar ve baskılar görülmektedir. Bu yazılarda Van Gogh’ un resim anlayışını, doğaya bakış açısını ve ne yapmak istediği, tüm duygularını samimi bir dille yazdığı bu mektuplarda görmek mümkündür. Aynı zamanda bu yazılar belge niteliği de taşımaktadır (Gombrich, 2016: 544-545).



Resim 2.10: Jean François Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 83,8x111 cm, 1857, Musee d’Orsay, Paris

Jean François Millet Paris’te yirmi ay içerisinde 200 resim yapmıştır. Fakat bu kentin havası ve kirli grisi canını sıkmıştır. Bu sayede Paris’ten artık bir şeyler alamadığını anlayan ressam Arles’e yerleşmiştir. Burada gördüklerini resmetmeye başlamıştır. Meyve, çiçek bahçeleri, Arlesli kızlar. Artık kendi tekniğini bulmaya başlamış ve Empresyonistlerle hiçbir ilişkisi kalmamıştır. Artık boyasını tuvale çizer

gibi sürmeye başlayan sanatçı, noktacılar gibi renkleri parçalamaktan vazgeçmiştir. Genellikle bir konu üzerinden üç dört çalışma yapmış ve nesnelerin yapılarını isabetli çizgilerle yakalamaya çalışmıştır. Bu sıralarda maddi durumu bozulan ressam zor süreçler yaşamaya başlamış hatta aç kaldığı bile olmuştur. İç huzursuzluğu artan ressam, ölüm korkusuna kapılmış ve sonunun geldiğini düşünerek, vahşi bir hızla çalışmaya koyulmuştur. Bu hızlı çalışmalar onu kısa süreliğine de olsa iç huzura kavuşmuştur. Fakat çok geçmeden, krizler çoğalarak artmıştır. Bu ruhsal bunalımlar ve derin düşünceler Van Gogh'un ruh yapısını doğaya olan iletişimini etkilemiş ve renklerle olan iletişimine de yansımıştır. Resimlerindeki turuncular, krom sarıları, vermiyonlar içindeki huzursuzlukları, insanı kahreden o ateşi göstermiştir (Turani, 1990: 546-547).



Resim 2.11: Vincent Van Gogh, “Auvers Ovası”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 67x118 cm, 1890, Belvedere Museum, Vienna, Avusturya

Van Gogh, Theo'ya mektuplarından birinde şöyle yazmıştır;

Doğadan alıkoyduğum şey tonları yerleştirmekte belirli bir sıra, belirli bir doğruluk; doğayı inceliyorum ki saçma-sapan şeyler yapmayayım, aklı başında kalabileyim... Öte yandan, kullandığım renk doğadakinin aynıymış, değilmiş bu beni çok ilgilendirmiyor tuvalimde güzel durduktan-doğada olduğu kadar güzel durduktan-sonra...(Van Gogh, 2004, 156)

Ressam, ilk mesleği olan vaizliği bırakır bırakmaz, ideolojiyi tamamen terk etmiştir. Katıksız bir varoluşçuya dönüşen Van Gogh için, iskemle iskemledir, taht değil; ayçiçekleri bitkidir, takımyıldızı değil veya botları yürümekten aşınmıştır. Zambaklar solmaya mahkûmdur. Postacı mektupları getirir. Ressam karşısında gördüğü şeylere âşık olma kabiliyetine sahiptir. Bu sayede eline fırçasını kalemini alarak bu aşka ulaşmaya çalışan ressam, gün boyu desenler yapmıştır. Bu desenleri, resimlerinde taslak olarak kullanmayan sanatçı, resme başladığında resmin onu nereye götüreceğini merak ederek yaklaşmış ve kendini bu serüvene bırakmıştır. Resimler bir nevi onun aşk haritaları sayılmaktadır. Kalemini mürekkebe batırıp çizmeye başladığında, insanı rastgele görüntülere sürüklemiyor, izliyor ve izlenimlerini kâğıda aktarıyordu. Kekik, kireçtaşı kayalar, tepede zeytin ağaçları, uzaklarda bir ova, gökyüzünde kuşlar. Hareketleri, kolundan, elinden, bileğinden geliyor fakat kâğıdın üzerinde bıraktığı izler, fiziksel anlamda kendisinin olmayan ve çizdiğinde görünür duruma gelen enerji akımlarını izlemiştir. Ressam ölmeden üç ay önce, tarlada toprağı kazan iki köylünün küçük bir yağlı boya resmini yapmıştır. Beş yıl önce köylülere yaptığı ve Millet'e hürmeten yaptığı eserlere atıfta bulunduğu için bu tabloyu ezberden yapmıştır. "Toprağı Kazan İki Köylü" (Resim 2.12) toprağı kazan iki adam, gökyüzü, tarla ve uzaktaki tepelerle aynı renge boyanmıştır. Adamların uzuvlarını tanımlayan fırça darbeleri ve topraktaki çukur ve tümsekler aynı fırça darbeleri ile boyanmıştır. Figürlerin toprakla kaynaşması, tarımı oluşturan karşılıklı enerji alışverişine keskin bir göndermede bulunmuştur. O dönemde şehirlilerin köylüleri aşağıladığı gibi davranmamıştır. Ressamın köylülere duyduğu sevgi ve saygı kendisinin bir ressam olarak çalışmalarına da yansımıştır (Berger, 2016: 69-70).



Resim 2.12: Vincent Van Gogh, “Toprağı Kazan İki Köylü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72x92 cm, 1898, Stedelijik Müzesi, Amsterdam, Hollanda

Berger Sanatla Direniş Kitabında Vincent hakkında şunları söylemiştir;

Ona dair daha fazla kelam etmenin hala imkânı var mı? Kendiminkiler de dâhil daha önce yazılmış şeyleri düşündüğümde “hayır” cevabını veriyorum. Resimlerine baktığımda cevap bu sefer başka bir sebeple- yine “hayır”; tuvaler sessizlik telkin ediyor. Neredeyse dileniyor diyecektim ama yanlış olurdu çünkü yaptığı tek bir imgede bile acınası bir hal yoksuzluğun kapılarında başını iki eli arasına almış ihtiyar adamda bile. Hayatı boyunca şantaj ve acındırmadan nefret etmiş. (Berger, 2016: 67)

Derin fikirlere sahip olan Van Gogh, yaşamı boyunca ortaya koymuş olduğu eserleriyle döneme damgasını vurmuştur. Sadece döneminde değil, yıllar boyunca adından söz ettirmeyi de başarmıştır. İçsel ve yoğun duygusal yaşamı boyunca ve bu yaşayış içerisindeki inişli çıkışlı hayatında, sürekli üretmeyi de başarmıştır. Onun doğayı algılayış biçimi ve kendine haslığı, kendini ifade etme biçimine yansıtılmış ve içselliğini en saf haliyle sanatına aktarmayı başarmıştır.

2.4. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

20. yüzyılda doğanın olduğu gibi temsili yerine, iç dünyanın ve duyguların ön plana çıkarıldığı akım, Almanya’da “Die Brücke”, Fransa’da “Fovizm” ve “Der Blaue Reiter”in içerisinde olduğu sanatçı gruplarının ortak noktaları sonucu oluşmuştur. Ekspresyonizm sonrasında “dışarının izlenimi yerine, içeriinin dışavurumu” olarak bilinen bu gelişmeler sonucunda, “Dışavurumculuk” akımı kendini göstermiştir (Antmen, 2019: 33) .

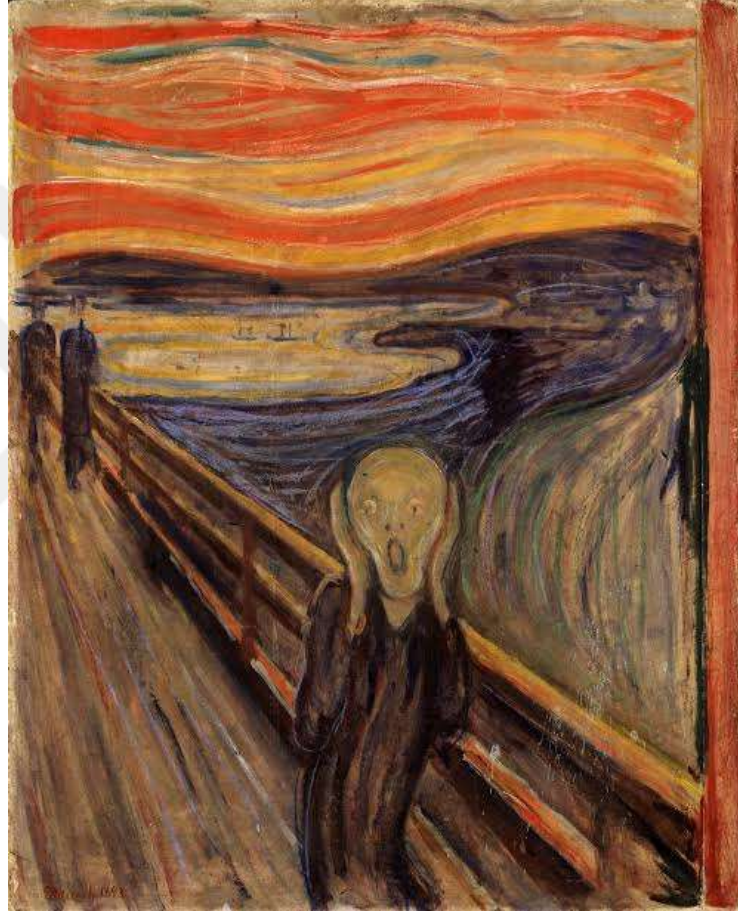
Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar kitabında, Ekspresyonist ressamlar hakkında şunlara değinmiştir;

Dışavurumcu sanatçıların tümüyle ‘kendine özgü’ yaklaşımlarına rağmen “biçim bozmacı” bir tavır taşımaları; rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanmaları; boyanın yoğun dokusallığıyla rengi natüralist bağlamından özgürleştirmeleri; abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi ortak noktalardan söz etmek mümkündür. Sanat nesnesinin gerçekleştirilme sürecine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan önce ifadenin algılanmasına neden olur. Sanatçı ile izleyici arasında bir tür ruhsal etkileşimin doğması da söz konusudur. Çizginin ritmiyle, rengin duygusuyla sağlanan bu etkileşim, izleyicinin kendi sezgiselliğinin derecesine bağlı olarak zenginleşir. (Antmen, 2019, 34-35)

Temelde Ekspresyonist sanatçılar bazı benzer anlayışlar noktasında birleşmiş olsa da her sanatçı kendini farklı ruh hallerinde ifade etmiştir. Parçada da belirtildiği üzere konudan önce ifadenin belirleyici olması, izleyiciye daha çok kapı aralamak niteliği de taşıyabilmektedir. Bu etkileşim sanatçının, resimsel ritmi ve boyayı kullanma biçimiyle de ilişkilendirilebilir.

Endüstriyel dönem ve beraberinde meydana getirmiş olduğu süreçte, insanın içine kapanmasına karşı büyük bir tepki doğmuştur. İçer dönük yaşamaya karşı çıkan bu isyan, artık sanata yansımış ve yeni konuların oluşmasına sebep olmuştur. Bu konular; içsel bunalım durumlarının ve buhranların sanat yapıtlarına biçimleme olarak yansımalarıdır. Sanat artık içer atılanların dışı çıkıp taşması ve anlatıma dönüşmesi halini almıştır. Almanya, Fransa, İngiltere ve Belçika’da ressamlar, susmaktan içer kapanmaktan kaçınıp resimlerini bağırarak renklere boyamaya başlamışlardır. Bu bağırış, ifade etmeye çalıştıkları ümitsizliği anlatmaktadır (Turani, 2006: 82-83).

Ekspresyonist sanatçılar daha önceki renk anlayışını ve doğaya paralel işler çıkarma durumundan uzaklaşmışlardır. Saf ve doğaya uyumlu renklerin kullanımı yerine, bu renkleri, sezgi ve duyguları yoluyla kendi biçimsel değerlerini oluşturacak şekilde çalışmalarına yansıtmışlardır. Bunun sonucunda belirli form ve biçimden uzaklaşmış, bağırtnan renk anlayışlarıyla kendi isyanlarını ve haykırışlarını bu yolla sanatsal anlatıma dönüştürmüşlerdir (Turani, 2006: 100).



Resim 2.13: Edvard Munch, “Çığlık”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84x66 cm, Ulusal Galeri, Oslo, Norveç

Ekspresyonist sanatçılar arasında Norveçli sanatçı Edvard Munch’da vardır. Bu dönem yapmış olduğu ve en ünlü eserlerinden olan “Çığlık” (Resim 2.13) tablosu, ani bir heyecanın, tüm duygusal izlenimleri nasıl değiştirdiğini ifade etmek adına yapılmıştır. Bu resimde merkeze çizilmiş olan yüz tıpkı bir karikatürün yüzü gibi çarpıtılmıştır. Resimdeki çizgilerin vermiş olduğu hareket yine tek noktaya yani çığlık atan yüze doğru bir yol izlemiştir. Resimdeki yüz bir ölünün yüzünü anımsatmaktadır.

Çukur göz kapakları ve ifadesindeki o korkunç görünüm bu durumu açık hale getirmektedir. Resmin en merak uyandıran konusu ise bu çılgınlığın nedeninin bilinmiyor olmasıdır. Ekspresyonistler insanın içerisinde bulunduğu buhranı, sefaleti, acıları ve tutkuyu çok derinden duyumsamışlardır. Ekspresyonistlere göre uyum ve güzellik konuları üzerinde diretiyor olmak, dürüst olmayı reddetmek anlamı taşımaktadır (Gombrich, 2019: 564-566).

2.5.Fovizm

1905'te Paris'te sergileriyle gündeme gelen fovist ressamlar, eleştirmenler tarafından vahşi hayvanlar olarak adlandırılmışlardır. Doğaçlama bir yaklaşımla kaba ve çiğ renklerin uygulandığı bu resimlerde; parlak etkilere ve yorumlamalara yer verilmiştir. Öncüleri arasında: Henri Matisse, Maurice de Vlaminck ve Andre Derain yer almaktadır. Sergide en dikkat çeken eserlerden biri Matisse'nin karısının şapkalı resmi "Şapkalı Kadın" (Resim 2.14) olmuştur. Bu resimde; alışılmışın dışında kullanılan birçok doku dikkat çekmektedir. Resimde doğal olan renklerin dışına çıkılmış ve bu renkler fırça hareketleriyle desteklenmiştir. Farklı etkiler sunan bu resim gündem olmuştur. Sergideki çalışmalar kısa sürede izleyici ve eleştirmenleri etkisi altına almayı başarmış ve bu sergiyle beraber fovistler Paris'te kısa sürede adlarını duyurmayı başarmıştır (Dempsey, 2019: 31).



Resim 2.14: Henri Emile Benoit Matisse, “Şapkalı Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x65 cm, 1905, San Francisco, ABD

Fovistlerin ortaya koymuş oldukları yenilik, sanata yeni bir motif kazandırmıştır. Fakat seçmiş oldukları konularda manzara ve ölü-doğa gibi alışlagelmiş konuların dışına çıkılmamıştır. Yeni bakış açıları sunan bu akımda; içgüdüsel duygu durumları çılgın bir üslupla ifade aracı haline getirilmiştir (İpşiroğlu, 2017: 31).

2.5.1. Henri Emile Benoit Matisse

Henri Matisse 1869 yılında Cateau-Cambresis’de doğmuştur. Öğrenimine bir kolejde devam eden Matisse avukatlığa yönelmiştir. Bir süre staj gördükten sonra bu mesleğin kendine göre olmadığını anlamış ve resim yapmaya başlamıştır. Resim yapmaya daha yatkın olan Matisse zamanla tamamen resme yönelmiştir (Demir, 2001: 8).



Resim 2.15: Henri Emile Benoit Matisse, “Kırmızı Oda” ,Tuval Üzerine Yağlıboya, 1.8x2.2 m, 1908, Ermitaj Müzesi, Rusya

Matisse’in ustalık eserlerinden “Kırmızı Oda” (Resim 2.15) olan büyük ebattaki yağlıboya resmi aslında yeşil renkte yapılmış ve yeşil uyum adıyla sergilenmiştir. Daha sonra Matisse bu resmi mavi renge boyamış ve bir Rus koleksiyonere satmıştır. Bunun ardından resmi, mavi uyum olarak adlandırmıştır. Ancak Matisse resmi teslim etmeden önce fikrini yine değiştirerek, resmi, göz alıcı ve parlak bir kırmızıyla yeniden boyamıştır. Bu resmiyle dekoratif motiflere yönelen Matisse, resmindeki odayı vazolar, meyveler ve çiçeklerle dekore etmiştir. İlk dönem çalışmalarından olan kırmızı oda resmindeki renk yoğunluğu ve dekoratif etkiler daha sonraki eserlerine de yansımıştır (Demir, 2001: 60).

Romantizm’den Fovistlere, daha sonra günümüz sanatına kadar her dönemde sanatçılar, doğayı ifade aracı olarak kullanmışlardır. Zamanla teknolojik gelişmelerinin yeni bir bulgusu olan fotoğraf makinesiyle beraber sanatta yeni değişimler yaşanmıştır.

Fotoğraf ilk çıktığı dönemde kimi sanatçılar tarafından iyi algılanırken kimi sanatçılar tarafından küçümsenmiştir. 20. yüzyılın başlarında resim kendini keşfetmeye koyulurken fotoğraf makinesi de hızlı bir gelişim göstermiştir. “Işığın kimya aracılığıyla resim yapması” esasına dayanan bu teknolojik gelişmenin sanattaki etkisi devrim niteliği taşımaktadır (Yılmaz, 2013: 47-48).

2.6. Çağdaş Sanatta Fotoğraf

Fotoğraf makinesi 1839’da Fox Talbot tarafından icat edilmiştir. Çok kısa sürede kendini tamamlayan ve hızlıca gelişen bu buluş bir zaman sonra tamamen hayatın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Polis dosya kayıtları, savaş muhabirliği, ansiklopedik belgeler, pornografi, kartpostallar, aile albümleri, merak giderme adına her yere erişim, ahlak dersleri verme, estetik etkiler yaratma ve vesikalık fotoğrafçılığı gibi birçok alanda kullanılmaya başlanmıştır. 1888’de ilk ucuz fotoğraf makinesi satışa sunulmuştur. Fotoğraf makinesinin icadı ve bu kadar hızlı şekilde yayılmış ve gelişmiş olması Sanayi Kapitalizmini önemli ölçüde iyi yönde etkilemiştir. Tüketim kültürünün bir parçası olan fotoğraf artık tüm bilgilere erişme ve hızlı bir erişim çağını başlatmıştır. Ortaya çıktığı ilk yıllarda bir alet olan makine şimdilerde yeni seçenek sunmak yerine, kullanılması alışkanlık haline gelmiş ve günümüzün önemli bir parçası olmuştur. Fotoğraf artık bir imge değil “iz” dir, tıpkı ayaklarımızın geride bıraktığı izler gibi fotoğraf makinesinin yaptığı insan gözünün asla yapamayacağı bir şeydir, “anı durdurma.” Fotoğraf; olayın görünümünü, akıp giden görünümlerden çekip çıkaran ve saklayan somut şekilde var eden bir olay haline getirmiştir. Fotoğrafın icadından önce, bellek yetisinden ve hayal gücünden başka bunu yapabilen başka hiçbir şey yoktur (Berger, 2016: 77-78).



Resim 2.16: Vincent van Gogh, “Yıldızlı Gece”, 73.7x92.1 cm, 1889, Kunsthalle, Bremen, Almanya (Kayıp) - Museum of Modern Art, New York, ABD

Resim 2.17: John Berger, "O Ana Adanmış", John Berger'e Ait Fotoğraf, 7. Basım, 2016, Metis Yayınları, s; 99, İstanbul

İnsandaki algılama biçimi bir filme göre çok daha karmaşık ve seçici bir süreçtir. Ama buna rağmen hem fotoğraf hem de insan zihni ve gözü ışığa duyarlıdır. Bu duyarlılık nedeniyle imgeleri çok hızlı bir şekilde olayın olduğu anda kaydederler. Ama fotoğrafın yapıp gözün yapamadığı tek şey, olay döngüsünü ve görünümünü dondurmaktır. Fotoğrafçı, istediği görüntüyü, odağı, ağacı, filmin çeşidini, pozlama süresini, baskının açıklığını veya koyuluğunu, basacak olduğu kâğıdın cinsini ve başka şeyleri seçmektedir. Fakat değiştirmesi ve ayarlaması mümkün olmayan nokta; ağacın içinden süzülerek gelen ışığın mercekten geçmesiyle, bunun filmin üzerinde bıraktığı “iz” dir. Bir çizim ve bir fotoğraf arasındaki farka bakıldığında kastedilen “iz” in ne olduğu daha açık şekilde görülmektedir. Çizim, kendi yapım süresini içerir; bunun anlamı da gösterdiğinin yaşama zamanından bağımsız olarak, kendi zamanına sahip olmasıdır. Fotoğraf ise bugün insan gözünün algılayamayacağı bir hızla her şeyi algılamaktadır. Fotoğrafın içerdiği tek an, gösterdiği şeyin yalıtılmış anıdır. Çizim bir çeviri niteliği taşımaktadır. Çizimde bir elma düşünüldüğünde, biçimi yuvarlak ve küresel olarak ifade edilir; fotoğrafta ise elmanın yuvarlaklığı, ışık ve gölgesi verili olarak algılanır. Çizimle “Yıldızlı Gece” (Resim 2.16), "O Ana Adanmış" (Resim 2.17)'deki fotoğraf arasındaki önemli farklardan bir diğeri ise, çizimde var olan zaman, tekdüze değildir. Sanatçı, resminde önemli bulduğu alanlara daha çok ağırlık vermiştir. Fotoğrafta zaman tekdüzedir; imgelerin parçaları kimyasal işlemlere tabi tutulmuş,

ortaya çıkma süresinde bütün parçalar eşit olarak meydana gelmiştir. Çizimin bir dili vardır, fotoğrafın ise yoktur. Fotoğraf ışığın yansımalarıyla anlık olarak ortaya çıkmıştır; imgelerin figürasyonlarının doğmasına yol açan şey, bilinç veya deneyim değildir (Berger, 2016: 97-102).

2.6.1. İlerlemenin Görüntüleri

1900'lerde ilerlemenin getirileri çok büyük yeniliklere ve değişimlere yol açmıştır. O dönemde ise insanlar bu ilerlemeye kayıtsız kalmamıştır. Evlerde telefon, musluk, kalorifer, elektrik, asansör; sokaklarda atların çekmek zorunda olduğu arabaların yerine otobüs, yeraltı trenleri, gramofon, radyo, telgraf, fotoğraf kullanılarak basılan dergiler; hızla gelişen uçak sanayi, 1895'te röntgen ışınlarının bulunması ve tıptaki ilerlemeler insan hayatını büyük ölçüde etkilemiştir. Bu olaylar sonucu batıdaki insanların maddi gelir oranlarında yükselmeler olmuştur. Elektriğin getirisi çok büyük yeniliklere sebep olmuş, makineleşmenin hızla gelişmesi büyük bir başarı olarak değerlendirilmiştir. İnsanlar dayandıkları bu yeni güçlerle, aşmak istedikleri geleneklerin zincirlerini bir kırabilse, daha iyi bir dünya yaratmaktan geri durmayacaktır (Lynton, 2009: 86).

II. Dünya Savaşı süresince ve sonrasında meydana gelen siyasi, sosyopsikolojik, toplumsal durumlarla ABD'nin yeni liberal ekonomisinin sonuçlarına bakıldığında, birçok değişikliğin ortaya çıktığı görülmüştür. Özellikle, savaşta galip olan ABD'nin kendi yaşamsal faaliyetlerinden, sanata kadar her şeyini, önce Avrupa ve daha sonra tüm dünya ülkelerine hem ihraç ettirmeye hem de kabul ettirmeye çalıştığı görülmüştür. Bu ihraç, kültürlerden biri olan sanatsal anlayışlarla, öncelikle Batı dünyasının savaş öncesi entelektüel, aydın tabakasının sanat anlayışlarının insanı çok etkileyen yeni girişimlerle tahrip edildiği ve sanatın insanları, toplumu güzel duygulara götüren biçimlemelerin terk edilmeye zorlandığı ve geniş toplum zemininde büyük etkiler yarattığı kabul edilmiştir. Dünyada resim sanatı, 19. yy.ın ortalarından sonra, gittikçe hızlı bir şekilde figür kullanımından uzaklaşmıştır. 1800'lerde Avrupa'daki, makine endüstrisinin bilimsel teknolojik ürünü olan fotoğraf makinesi optik görüntüleme yapması sayesinde, ressamın işini elinden almıştır. Bu durum konusunun uzmanları tarafından tespit edilmiş ve yine konunun uzman kişileri, bu çağın sanatını teknolojik

bir sanat olarak görmüş, 1960 sonrası ortaya çıkan “Elektronik Çağın Sanatı” olarak değerlendirmişlerdir (Turani, 2019: 695-696).

2.6.1.1. Anselm Kiefer

1945 yılında savaşın enkazından çıkmış olan ve kendini yenilemeye uğraşan Almanya’da doğmuştur. İlk çalışmalarında II. Dünya Savaşının buhranı ve akıl almaz yok oluşuna dair, sessizliği ve inkârı ele almıştır. Daha sonra derin düşüncelere inerek kapsamlı araştırmalar yapan Kiefer, konularını ideolojik, manevi ve psikolojik araştırmalarıyla genişletmiştir. Zamanla sadece anavatanının karanlık geçmişini değil, hayatta iyi ve kötü, yaşam ve ölüm gibi evrensel insani konuları da seviyeli bir şekilde deneyim haline getirmiştir. Resimlerinde tarihi ve mitolojik konuları da ele almıştır. 70’lerde ve 80’lerin başında Kiefer, paletini görüntüsünü içeren bir dizi resim yapmış ve Sanatın yalnızca sanatçının, yaratıcı bir ifadesi değil, aynı zamanda psikolojik ve kültürel tartışma ağına yakalanan bir imge haline gelebileceğini de defalarca araştırma konusu haline getirmiştir. Resimlerinde ve paletinde, içinde yeryüzü ve cenneti, harap olmuş binaları ve tarlaları, Nazi yapılarını çağrıştıran manzaraları görülmektedir; bu görüntülerin hepsinde, Kiefer’in sanatçının rolü ve etkisi hakkındaki düşünceleri yatmaktadır <https://aras.org/> (15.12.2020).



Resim 2.18: Anselm Kiefer, “Başlıksız”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Emülsiyon, Gomalak ve Saman Gravür, 330,2x555 cm, 1984, Philadelphia Sanat Müzesi

Ele almış olduğu alanlar, Nazilerin kavrulmuş toprak politikasına atıfta bulunan, karmaşık bir metafordur. Bu imgeler insan ruhunda yanmış olan alanlar olarak da değerlendirilebilir. Ufka doğru uzanan yanmış ve çatlak alanlar, Kiefer'in defalarca ele almış olduğu imgelerdir. Resimlerinde ufuk karanlık gökyüzüne katılıyor; savaşta tahrip olmuş alanlar, tarihsel ve psikolojik olarak manzaranın dağılması şeklinde görülmektedir. “Başlıksız” (Resim 2.18)'de manzara ağır, ezilmiş ve hatta felci görülmektedir. Hem yakın ilişki kurulan alanlar hem de uzaklara götüren etkiler bulmak mümkündür <https://aras.org/> (15.12.2020).



Resim 2.19: Anselm Kiefer, “Başlıksız”, Tuval Üzerine Yağlıboya, Hasır, Gomalak ve Kurşun, 280x245 cm, Anthony d’ Offay Gallery

Kiefer'in işlediği temel konu, Almanya'nın tarihi ve halkın özdeşleşmiş olduğu efsanelerin ve önderlerin etkisi ile yaşanmasına, istismar edilmesine izin verdiği Nazi döneminin korkunç olaylarıdır. Bu konular sanatçının temel malzemesi olmuştur. Kiefer

eserlerini meydana getirirken Batı sanatının en önemli sanat biçimi olan “Tarihsel Resim”e yeni bir anlam ve güç kazandırmıştır. Sanatçının büyük ebattaki resimleri, dönemin çığırtaan renkte işler yapan çağdaşlarının tersine; siyah ve kahverengi ağırlıklı resimlerdir. Bu resimler insanı düşünmeye yönelmektedir. Ölümden ve yanmaktan şiirsel bir dille söz eden ressamın anlatımında Barok izlerine rastlansa bile, tavrı ve üslubu, coşkulu olmaktan çok, tövbekâr, çilekeş bir dervişin özelliklerini taşımaktadır. Ciddiyetle çalışan Kiefer’in yöntemi derin bir duyarlılığın ve titiz bir incelemenin ürünüdür. Çeşitli kaynaklardan derlenmiş kitapları ve tahta kalıplara yapmış olduğu resimleri kadar, büyük tabloları aracılığıyla da konuşan Kiefer, bunları yaparken kolaj ve boya tekniğini kullanmak dışında; kum, hasır, kurşun ve başka malzemelerden de yararlanmıştır. Birbirinden farklı malzemeleri kullanırken aynı zamanda simgesel ve estetik bir amaç da gütmüştür. 1984 yılında yapmış olduğu başlıksız “Başlıksız” (Resim 2.19) tablosunda merdiven, yılan simgesiyle madde dünyasından kopma ve dünyadaki kötülüklerden uzaklaşmanın bir ifadesi olarak ifade edilmiştir. Kiefer’in metale olan ilgisi, merdivenin kurşundan olmasından anlaşılabilir. Simyada kurşun, ruhu içeren bir kabı simgeler ve beyaz güvercinlerle ilgili bir metal olarak bilinmektedir. Kiefer’in eserlerini okuyabilmek adına bu tür çözümlmeleri bilmek gerekmektedir (Lynton, 2009: 346).



Resim 2.20: Ansel Kiefer, “Wayland’ın Şarkısı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 279,4x379,3 cm, 1982, Doris ve Donald Fisher Kardeşler Koleksiyonu, San Francisco, ABD

Kiefer Alman Romantik geleneği içerisinde, (materyalleri bunlar: kamış, kurşun, yoğun renklendirici macunlar) doğayla bağlantılı ve kendi içerisinde gizemli etkiler yakalayarak eserler ortaya koymuştur. Kendi kültüründen beslenen sanatçının resim konuları onun kişisel kimliğini yansıtmıştır. 1982 yılında yapmış olduğu “Wayland’ın Şarkısı” (Resim 2.20)’de (kanatla birlikte)’de siyah renkte olan yanık alanın ortasında, bir kurşun kanat görülmektedir. Çalışmanın boyutu 279,4x379,3 cm büyüklüğündedir. Burada yapmış olduğu büyük boyutlu eseriyle ve bununla birlikte kullandığı materyallerin yoğunluğuyla çalışmanın temasının anıtsallığına dikkat çekmiştir. Wayland’ın Şarkısı, Töton tanrılarının tarihini anlatan anonim İskandinav şiirlerinden alınmıştır. Buda Kiefer’in konu seçimini, Alman bestecilerinin bu romantik ve duygusallığından aldığını göstermektedir (Fineberg, 2014: 413).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DOĞAYI, KONU EDİNE BAZI TÜRK SANATÇILAR VE ESERLERİ

3.1. Şeker Ahmet Paşa

Şeker Ahmet Paşa, Batı’da uzun yıllar öğrenim görmüştür. Gözlemci ve araştırmacı yapısıyla kaliteli peyzaj ve ölü doğa eserleri vermiştir. Dikkatli ve duyarlı bir kişiliğe sahip olan sanatçı, 1874’de İstanbul’da ilk resim sergisini düzenlemiştir. Bununla beraber kendi ülkesine Avrupalı bakış açısını getirmiştir (Turani, 2019: 670).



Resim 3. 1: Şeker Ahmet Paşa, “Ormandaki Oduncu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x180 cm, Resim Heykel Müzesi, İstanbul

Şeker Ahmet Paşa “Ormandaki Oduncu” (Resim 3.1) eseriyle büyük oranda dikkatleri üzerine çekmiştir. Resim üzerinde birçok gözlem ve araştırma yapan John Berger’e göre; resimdeki renkler ve ton değişiklikleri bir Rousseau’yu, bir Courbet’i, bir Diaz’ı anımsatır. Resimde bir yandan orman içerisinde yol alırken, öte yandan sanki kendinize dışarıdan bakıyormuşsunuz gibi ormanın insanın çevrelediği görülmektedir. Resme kendine özgü inandırıcılığı verende oduncunun yaşantısını bu denli doğru bir biçimde yansıtmıştır. Şeker Ahmet ormana oduncunun gözüyle bakmıştır. Berger’e

göre; Courbet ormana böyle bakmaz, ormanı orman olmayan bir dünyaya bağlayarak betimler ya da ormanı bir geyiğin ölmesi, bir avcının aşkı düşünmesi gibi kurgular; bu bağlamda Şeker Ahmet'in kendi üslubunu oluşturduğunun altını çizmiştir. Bununla beraber kendi üslubunu keşfeden ve bunu büyük bir ustalıkla yansıtan Şeker Ahmet'in, Türk resmine Avrupalı yaklaşımı taşıdığından bahsetmiştir (Berger, 1988: 108-110).

3.2. İbrahim Çallı

İbrahim Çallı, 1910 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisini bitirmiştir. Ardından Paris'e giderek Cormon'un atölyesinde çalışmıştır. Türk resim sanatına, renkçi bir paleti ve serbest fırçalı yaklaşımı getiren sanatçı, izlenimci yaklaşımın temsilcisi olmuştur. Eserlerinde hiçbir zaman tekrara düşmeyen Çallı, kendine has empresyonist işlere imza atmıştır. Doğadan izlenimleri doğrultusunda beslenen sanatçı, eserlerini güçlü temellerle oluşturmuştur buda onun eserlerinin her zaman değerini korumasını sağlamıştır (Turani, 2019: 674).

İbrahim Çallı'nın resimsel üslubunda en belirgin olan özellikleri, renk parlaklığı, açık hava ressamlığıdır. Peyzaj, natüremort, portre ve nü resimleriyle, dönemin kalıplarını yıkmış ve sanatta yenilik arayan bir tavır sergilemiştir (Başbuğ, 2010: 376).



Resim 3. 2: İbrahim Çallı, “Adalardan Görünüm”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x80 cm, İş Bankası Koleksiyonu, İstanbul

Çallı, Sanayi-i Nefise mektebinde eğitim görmüş ve burada kazandığı yarışma sayesinde yurt dışında eğitim hakkı kazanmıştır. Ressam Paris'e, Des Beaux-Arts'a giderek Fennart Cormon'un yanında çalışmaya başlamıştır. Cormon, Empresyonist etkilerle tavır sergilemenin yanında kendine özgü akademikleşmiş bir üsluba sahip olmuştur. Kendi üslup arayışında olan Çallı, Empresyonistlerin aksine perspektif ve deseni önemsemiştir (Bayav, 2016: 33).

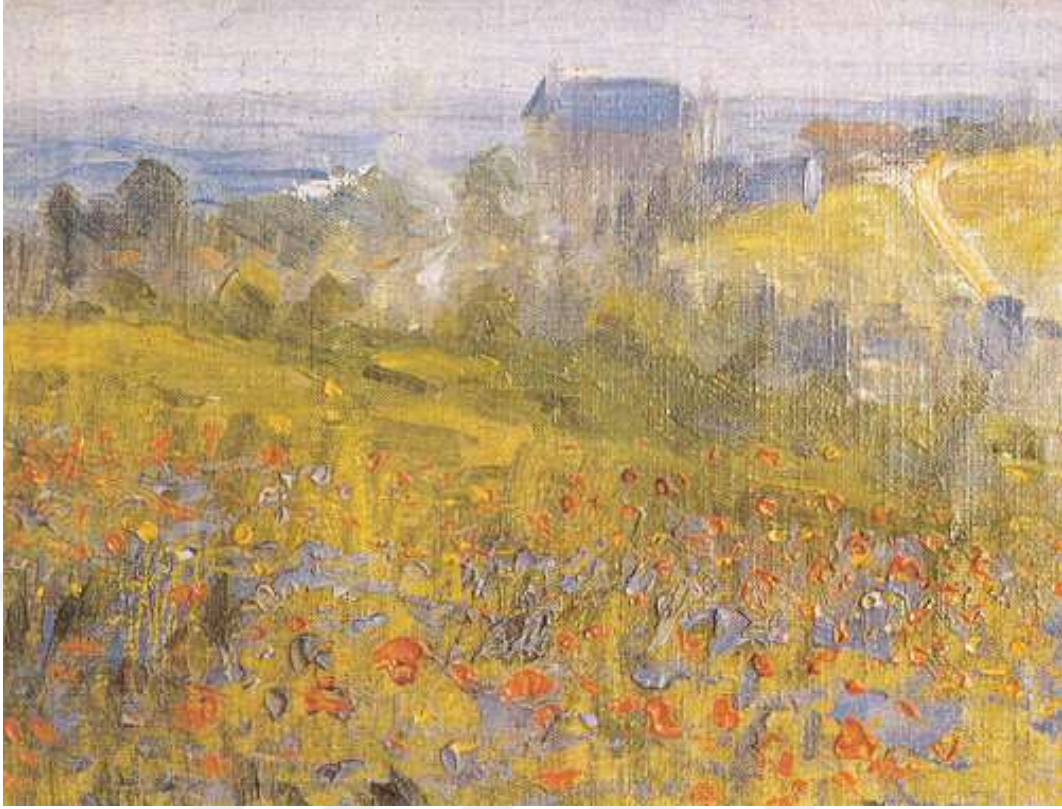
Çallı'nın renk kullanımını, görev yaptığı Akademi'nin Resim Bölümü Başkanı olan Leopold Levy şu sözleriyle ifade etmiştir;

Talebeye yapılan telkin ve müdahalelerin neticesi, tabiat onlara aynı atmosfer ve aynı renkte gösteriliyor. Hâlbuki bizim memleketimiz, güneş, ziya ve renk memleketidir. Garbın koyu kurşuni semasıyla hiç alakası yoktur. Beşeriyet, resim sanatı üzerinde, renk vadisinde o kadar ısrar ile çalışmış, her büyük sanatkar paletine bir iki renk daha ilave etmiştir. Bizim mütehasşısı (akademide bu ünvanla görevlendirilen Levy'yi kastediyor) gelince, palette rengi asgariye indirmek taraftarıdır. Tabiatın öyle nüansları vardır ki, onlara mahsus renkleri kullanmak şarttır. Eğer Türk milleti Çallı'yı seviyorsa, güzel memleketini kendi renkleriyle ifade ettiği içindir. <https://ipfs.io/>(22.12.2020)

“Adalardan Görünüm” (Resim 3.2)'ye baktığımızda doğa görünümünün yanı sıra şehir kesitlerinden görüntülere yer vererek, doğa içerisinde yer alan görüntüleri tuvallerine yansıtmıştır. Açık kompozisyonda yapmış olduğu peyzajlarının yanı sıra, doğa içinde günlük yaşam öykülerini de bulmak mümkündür.

3.3. Nazmi Ziya Güran

Nazmi Ziyada 1910 yılında Batıya gönderilen sanatçılarımızdan biridir. Batıda aldıkları eğitimlerde ülkelerine dönen ressam, resim sanatında yeni bir dil yakalamak ve birikimlerini aktarmak istemişlerdir. Bu dönem ressamlarımız arasında Empresyonizm akımına en çok yaklaşan Nazmi Ziya'dır. Çünkü Empresyonizme yaklaşmış olsalar bile tam olarak özümseyememişleridir. Nazmi Ziyada izlenimlerini renkli paleti ile aktarmıştır fakat tam olarak bir izlenimci etkileri yakalamamıştır. Bunun sebebi bu akımın bize bilimsel özellikleriyle yansımamasıdır. Ama tüm bunlara rağmen Nazmi Ziya ve dönem arkadaşları bu yeni sanatsal dili aktarma konusunda, başarılı işler çıkarmışlardır (Turani, 2019: 673).



Resim 3. 3: Nazmi Ziya Güran, “Gelincik Tarlaları”, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ölçü Bilinmiyor, Özel Koleksiyon

Duygusunu yoğun bir şekilde eserlerine aktaran Nazmi Ziya, resimlerine şiirsel bir dille yaklaşmıştır. İstanbul ve bazı gezilerindeki görünümünü eserlerine aktaran ressam, ustaca yoğurduğu renkleriyle sisli ve buğulu etkiler yakalamıştır. Bir sözünde: “Tabiat karşısında beni en ziyade heyecana getiren şey, hayat ve hayatıyet ifade eden şeylerdir; kadın, ağaç, deniz, çiçek, güneş, güneş, güneş” demiştir. En sevdiği şeyin güneş yani ışık olduğunu bu sözüyle anlamak mümkündür. “Gelincik Tarlaları” (Resim 3.3) de renklerle canlandığı doğa görünümünde, rahat fırça darbeleriyle oluşturduğu gelincik tarlası görülmektedir. Arkaya gittikçe sisli, önde ise boyayı kalın bir tabaka şeklinde kullanmıştır. Resimde kullandığı teknikle izlenimlerini yansıtan ressamın, doğa yaklaşımı kendini göstermiştir (Turani, 2019: 674).

3.4. Sami Yetik

Sanatsal derslerini Hoca Ali Rıza’dan almış olan asker ressamlarımızdan Sami Yetik, Çağdaş Türk resminin şekillenmesinde önemli bir role sahiptir. “1914 Kuşağı” ya da “Türk İzlenimciler” olarak bilinen ressamlarımızdan en önemlileri arasında yer

almıştır. “Köyde Yürüyüş” (Resim 3.4) eserinde izlenimciliğe yakın bir üslup çabası göstermiştir. Eserlerini ortaya koyarken, renksel açıdan ölçülü bir tutum sergilemiş ve uyumlu bir tavırla resimlerini ortaya koymuştur (Çetin, Avcı, 2010: 59).



Resim 3. 4: Sami Yetik, “Köyde Yürüyüş”, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ölçü Bilinmiyor, Yıl Bilinmiyor, Özel Koleksiyon

1914 kuşağı içinde önemli bir yere sahip olan Sami Yetik, Askeri Eğitim Müfettişi olan Tevfik Paşa'nın yardımlarıyla Paris'e eğitim görmeye gitmiştir. Burada almış olduğu iki yıllık eğitimi süresince sanatsal içeriğe dair bütün incelikleri kavramıştır. Bunlar arasında almış olduğu sağlam desen anlayışını ve renk kullanımını da geliştirmiştir. Daha önceden benimsemiş olduğu klasik anlayıştan uzaklaşan ressam, renkçi anlayışı benimsemiştir. Sanatçı resimlerini oluştururken, artık görünen salt gerçekliği aktarmak yerine artık kendinden bir şeyler eklemeyi önemsemiştir. Doğada görünür olan şeyleri artık kendi süzgecinden geçirerek kendi biçim algısıyla yansıtmıştır (Başbuğ, 2010: 180-181).

3.5. Feyhaman Duran

Feyhaman Duran 1910 yılında Prens Abbas Halim Paşa'nın yardımıyla Paris'e resim eğitimi almak üzere gönderilmiştir. Burada Julian Akademisi'nde ve daha sonra

Academie Des Beaux Arts'da eğitim görmüştür. Buradaki eğitimlerin ardından Avrupa'dan dönerek yurttaki Empresyonist temsilci olmuştur. Resim çizgisini bozmayan sanatçı, eserlerini “İsim Bilinmiyor” (Resim 3.5)'de olduğu gibi, serbest bir üslup takınmıştır. Renkleri rahat bir şekilde tuvale aktaran ressam, aynı zamanda desene bağlı bir boya anlayışını da benimsemiştir (Turani, 2019: 674).



Resim 3. 5: Feyhaman Duran, “İsim Bilinmiyor”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 39,5x41 cm, Yıl Bilinmiyor

3.6. Hikmet Onat

İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran gibi sanatçıların çağdaşı olan Hikmet Onat'da kendine özgü bir empresyonist anlayışa sahip olmuştur. Daha çok peyzajlarıyla bilinen Onat, resimlerinde turuncu, sarı, mor ve kahverengi tonlarını yoğun olarak kullanmıştır.

Duygulu bir yaklaşıma sahip olan sanatçı, aynı zamanda eski İstanbul görünümünü bu duygu aktarımı sayesinde başarılı bir şekilde resimleriyle ifade etmiştir (Turani, 2019: 674) .



Resim 3. 6: Hikmet Onat, “Haliç Manzarası”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 32x45 cm, 1932, Özel Koleksiyon

Hikmet Onat gerçek anlamda izlenimci yaklaşımı ülkesine taşımıştır. Sanatçı, Avrupa resmini yorumlamış ve geleneksel Türk resmiyle bütünleştirerek kendi özgün tarzını oluşturmuştur. “Haliç Manzarası” (Resim 3.6)’da olduğu gibi, renkleri geniş fırça hareketleriyle tuvale aktarmış ve genel olarak aydınlık tonlara yer vermiştir. Resimlerin peyzaj konuları genel anlamda İstanbul temalı olmuştur (Çetin, Avcı, 2010: 61-62).

3.7. Veysel Günay

1948 yılında Trabzon’da doğan Veysel Günay öğrencilik yıllarından itibaren sürekli resim çalışmalarındaki konularını içinde bulunduğu doğadan yola çıkarak belirlemiştir. Öğrendikleri ve yaşam biçimini resimlerine yansıtmış olan Günay, Karadeniz, Ege, Ankara ve Sivas’a bağlı Gürün ilçesi Gürün’den” (Resim 3.7) gibi içinde bulunduğu doğadan esinlenerek resimler yapmıştır (Sarıkartal, 2014: 62).



Resim 3. 7: Veysel Günay, “Gürün'den”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146x97 cm, 1992

İbrahim Çiftçioğlu'nun “Bir yaprakta Bütün Dünya” kitabında Günay, manzaraya yönelmesinin nedenini şu sözlerle açıklamaktadır;

“Manzaraya yönelmemin nedeni kendimi bu konuda daha özgür hissetmemdendir. Ben kafadan resim yapamam, soyut bir cesaret işidir... Fanteziye karşı da ilgim yok. Daha rasyonel bir yaklaşım içindeyim, manzara resminin bu rasyonellik içinde tanıdığı özgürlük ilgimi çekiyor. Yoksa Anadolu'dan birtakım motifleri kullanarak Türk resmi yapılabileceğine de inanmıyorum. Oturup kafadan bir şeyler çizmek benim için çok güç, hâlbuki resmini yaptığım manzaraların dayanağı ve yaşanmışlığı var. Bunların her tepesini, her ögesini yaşıyorum. İcabında slâytlardan yararlanıyorum, ama yine de bunlar her yönüyle yaşadığım yerlerdir. Beni hiç bilmediğim bir yere götür, belki çok coşku duyarım, beğenirim, ama katiyen oturup ezbere çizemem, çok yaşamış ve tatmış olmam lazım. Manzarasını çalıştığım yerin soğuk rüzgârı terli anlıma değmiş olmalı. Manzaralarımnda bir şey daha var... kapanık yerleri sevmiyorum, insanlar yukarı, gökyüzüne bakabilmeli, orada aşk var, özgür olmak var, gelecek var...”. (Çiftçioğlu, 1997, 178)

3.8. Mahmut Celayir

1951 Bingöl doğumlu Mahmut Celayir 30 yıla aşkın Almanya’da yaşamını sürdürmektedir. Yapmış olduğu çalışmalarla bu ülkedeki önemli müze ve özel koleksiyonlarında yer almıştır. Doğmuş olduğu Anadolu doğasını resimlerine yorumlama ve soyutlama yoluyla aktarmıştır.



Resim 3. 8: Mahmut Celayir, “Harput Yolu”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 200x300 cm, Tarih Bilinmiyor

Celayir çalışmalarında “Harput Yolu” (Resim 3.8) doğa, yurt, aidiyet, kimlik, göçebelik ve toprak gibi konular üzerinde durmuştur. Doğduğu bölgedeki hikâyelerden yola çıkan sanatçı, kendi kişisel tarihini okuma süreci yaşamıştır. Şu an Almaya da yaşayan Celayir ıssız, terk edilmiş bölgeler ve araziler üzerine çalışmalar yapmıştır. Çalışmalarında toprak, yersiz yurtsuzlaşmanın bir göstergesi olarak belirmiştir.

3.9. Mesut Yaşar

1962 Malatya doğumlu olan Mesut Yaşar lise eğitimini tamamladıktan sonra Malatya’dan ayrılmıştır. 30 yıl aradan sonra memleketine tekrar dönmüş ve 15 yıldır manzara resmi üzerine yoğunlaşmıştır. Yaşar’a göre, manzara resmi yapmasında iki temel neden mevcuttur. Birincisi doğa resmi yapmanın geniş bir kavram olduğunu

düşünmesi bunun yanında resimsel öğeler bakımından zengin olması ve manzara resimlerinin figüratif resimlerden daha öğretici olması düşüncesidir. İkincisi ise Malatya'nın doğası ve görünümüdür. Zamanla insan eli değmesi sonucu şekillenen toprak ve yine insan eli değmiş olan toprak üzerine ardışık olarak dikilmiş ağaç manzaralarıdır.



Resim 3. 9: Mesut Yaşar, “Memleket Manzaraları Serisi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72x93 cm, 2019

İlk “Memleket Manzaraları Serisi” sürecine başlarken Malatya iline bağlı Akçadağ ilçesinde yer alan Sultansuyu havzasının yamaç görüntülerini neredeyse dört mevsim fotoğraflamış ve bu bölgede küçük çaplı eskiz çalışmaları yapmıştır. Resimler ortaya çıktıkça temel amaç ritmi yakalamak, espas etkisi vermek ve son olarak da manzarayı birebir resmetmek yerine motifsel etkiler yakalamaktır. Resimlerindeki ağaçların ardışık dizilimi ifadesel bir dille aktarılmış ve ritimsel etkiler bu şekilde güçlendirilmiştir. Işığın etkisiyle ağaç altlarında oluşmuş olan gölgeler güçlü espas etkisi yaratmıştır. Yaklaşık 100’ü aşkın çalışmasında son olarak yapmış olduğu (Resim

3.8) de simgesel olarak kayısı bahçesi görülmektedir. Bu çalışmada motif ön planda tutulmuş olup üstte ağaç motifi olarak koymuş olduğu sarı renkteki yuvarlak etkiler ve daha sonra alttaki açık ve koyu kahve gölge etkilerle ve yuvarlak etkilerin dizilimiyle ritim ve espasa önem verilmiştir. Resimde sağ üstte iki tane ağaç görülmektedir. Bu ağaç etkileriyle yeryüzü ve gökyüzü arasında organik bir bütünlük kurulmak istenmiştir. Bu ağaçların resme dâhil edilmesindeki diğer nedense sanatçının sanki kendine dinlenecek, inzivaya çekilecek yeri olarak düşünülmüş ve kendi imzası niteliğini taşımaktadır Yaşar (Doğa Üzerine I, 2021).

3.10 Yüksel Gögebakan

1971 Malatya doğumlu olan ve 2018 yılından itibaren kayısıli manzara resimleri yapan Yüksel Gögebakan yapmış olduğu resimlerin temelini 1999 yılında “Geleneksel Malatya Mimarisinin Plastik Açıdan Çözümlemesine” yönelik Yüksek Lisans tezinin oluşturduğunu söylemiştir. Bu tez kapsamında Malatya mirasının yok oluşunu ele alarak bir dizi resimler yapan sanatçı ileri süreçte çalışma alanını genişleterek sadece Malatya Mimarisi değil ayrıca Geleneksel Türk konut mimarisinin unsurlarını da ele alarak çalışmalarına günümüzde de devam ettirmiştir.



Resim 3. 10: Yüksel Gögebakan, “Manzara”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x120 cm, 2019

2019 ‘de Manzara adlı resmi yapan sanatçı “Manzara” (Resim 3.10) resmin oluşmasına sebebiyet veren nedeninin yaşamış olduğu şehrin yani; Malatya coğrafyasının kendi doğal zenginliği aynı zamanda tarihi ve kültürel varlıkları olduğunu söylemiştir. Yazmış olduğu Yüksek Lisans teziyle birlikte kültür ve tabiat varlıklarıyla birlikte ele alınması gerektiğini vurgulayan sanatçı aynı zamanda kendisinin doğaya olan bakışını netleştirmiş ve yönlenmiştir. Özellikle Malatya ve çevresine yaptığı seyahatler de çoğunlukla Malatya bölgesinde kayısı bahçelerinde kayısı ağacı bulunmaktadır. Sanatçıda yapmış olduğu resimlerde Kayısı bahçelerindeki zengin ağaç görünümlerinden faydalanmıştır. Resimlerinde kayısı bahçelerinin her mevsimde farklı görüntüler oluşturması özellikle sonbaharda; sarının her tonunun ağaçlarda hâkim olması, kışın; kayısı bahçelerinin kendi içerisinde oluşturduğu çizgisel görüntü İlkbaharda; kayısı bahçelerinde oluşan çiçeklerin müthiş görünümünden yararlanmıştır.

Dolayısıyla sanatçı için kayısı ağacı ya da kayısı bahçesi pitoresk yapıya sahip olduğundan, resmine konu olabilecek bir görüntü arz etmiştir. Yapmış olduğu resimde kışın kayısı ağaçlarının yapraklarının yeşillerinin olmadığı ağacın karakteristik yapısının öne çıkmasından etkilenen sanatçı Malatya coğrafyasının ciddi anlamda zenginliğini değerlendirmiştir. Aynı zamanda sanatçı bu görünümle yapmış olduğu resimlerde zengin plastik unsurlar ortaya çıkarmıştır Gögebakan (Doğa Üzerine II, 2021).



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. RESİMLERİN PLASTİK ANLAMDA AŞAMALI ÇÖZÜMLEMELERİ

Bu aşamaya geçmeden evvel bazı dönemler ve bu dönemlerde yaşayan sanatçılar araştırmaya dâhil edilmiştir. Yapılan tez araştırması sonucunda bu sanatçılarla benzer ve farklı yönler keşfedilmiştir. Yapılan araştırmalar doğrultusunda tez aşamasında yapılmış olan resimlerde tarihi geçmişin izlerini bulmak mümkündür. Tarihi dönemler içerisinde plastik sanatlara bakılmış ve benzer özellikleri keşfedilerek bugün bu teze kaynaklık etmek için kullanılmıştır.

4.1. Resimlerin Genel Açıklaması

Bu bölümdeki çalışmalar dört aşamada açıklanmak istenmiştir. Çalışmalar meydana getirilirken temel esin kaynağı “Doğa” olmuştur. Bu doğrultuda renk, kompozisyon ve mekân algısı üzerinde düşünülerek plastik anlamda yorumlamalara başvurulmuştur. Bu yorumlamalar belli bir süreç içerisinde gelişmiştir. Resimlerde genelden özele doğru bir yaklaşım söz konusudur. Bunun sonucunda kısıtlı mekânlar yerine tek nesne veya sadece mekân içi oluşumların tersine, doğanın yani kendiliğinden oluşan veya az da olsa insan eli değmiş toprak alanlarının incelendiği bir süreç yaşanmıştır. Doğanın, üzerinde düşünülecek çok kapsamlı bir konu olduğu anlaşılmış ve bu konu üzerine yoğunluk gösterilmiştir. Bu bağlamda, resimsel arayışlar yapılmak istenmiştir. Tarihte meydana gelen sanatsal oluşumlar ve seçilen konunun ne gibi süreçlerden geçtiği analiz edilmeye çalışılmıştır. Rengin kişideki etkileri üzerine düşünülmüş ve konuyu “doğa” olarak seçmeden önce bazı denemeler yapılmıştır. Başta sadece tek bir nesnenin üzerinde renk arayışları yapmışken zamanla doğa alanları ve geniş alan yorumlamasına gidilmiştir.

Yaşanılan coğrafyanın insan üzerindeki etkileri düşünüldüğü zaman, resimsel ifade biçimi olması, olası bir durum haline gelmiştir. Yaşam boyunca araştırmacı Adıyaman, Gölbaşı ve Malatya şehrinde yaşam sürdürülmüştür. Konu dâhilinde yapılmış olan resimler de bu alanlardan seçilmiştir. Adıyaman ve çevresinden etkilenilen alanlar, daha düz alanlara zemin hazırlamıştır. Coğrafyadaki geniş ve kurak mekânların renk yoluyla tuvale aktarılması esas alınmıştır. Bu boş ve kurak hatta kimi

zaman ot bitmeyen alanlar resimsel yolla canlandırılmak istenmiştir. Bu alanların kimi zaman boşluğundan, kimi zamanda mekânsal etkisinden faydalanılmıştır. Resimlerin oluşum sürecinde mevsimsel geçişlerden de faydalanılmıştır. Kimi zaman baharın tonları kimi zamansa kışın, soğuk beyaz etkilerinden yararlanılmak istenmiştir. İçsel bir değerlendirme ve gözden geçirme durumları yaşanmıştır. Bu içsel durum doğayı yakından incelemenin sonucunda meydana gelmiştir. Kimi zaman, bağ çubuklarının dizilimi, saman tarlasındaki balyalar, toprağın kendi doğal formu ve alelade yere saçılmış olan bitki tomurcuklarından faydalanılmıştır. Bunlar oluşurken mevsimsel renkler de ruh halini etkilemiş ve izlenimler sonucunda, zihinde oluşan etkilerin tuvale yansması meydana gelmiştir

Resimlerde son aşamaya yaklaşırken farklı denemelere yer verilmek amaçlanmıştır. Doğayla iç içe olma durumu resimlere kendinden “İz” ekleme istemini meydana getirmiş ve iz somutlaştırılmak istenmiştir. Parmak izinin büyük ebatlarda baskısı alınmış ve tuval bezine tutkalla transferi sağlanmıştır. Zeminde somut bir iz bırakmak adına bu süreç yaşanmıştır. İz’ in vermiş olduğu zemin algısıyla daha da güçlü etkiler yakalamak mümkün olmuştur. Parmak izi basılmış ve ardından zihindeki doğa alanlarının aktarımı gerçekleştirilmiştir. Bu alanlar, kimi zaman yine izlenim, doğa gezileri ve fotoğrafla sağlanmış kimi zamansa sadece zihindeki görünümünün etkisinden yararlanarak aktarılmak istenmiştir. Parmak izi başlangıç olarak iyi bir yol izlemeye de olanak tanımıştır. İz etkileriyle resme başlanmış ve bu izlerle yaşanan resimsel süreçte, resmin gidişatında sürpriz sonuçlara ulaşılmıştır. İzin zeminde vermiş olduğu zengin görünümü ve hareketli formuyla resme başlanmış ve süreç akıcı bir şekilde ilerlemiştir. Bunun sonucunda hisler doğrultusunda özgün doğa alanları oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu doğa görünümleri hissel bir dinamizm ile resimlere yansıtılmak istenmiştir.

Sonuç aşamasındaki resimler yapılmadan önce bazı temel süreçler yaşanmıştır. Bu surece varılmadan önce yapılan denemeler aşamalar halinde görsel öğelerle birlikte açıklanmıştır. Bunların ilki birinci aşama başlığı altında açıklanmak istenmiştir.

4.2. Birinci Aşama

Başlangıç olarak bu aşamada resimler oluşturulurken öncelikle kısıtlı alanlar ve nesnelere üzerinde denemeler yapılmıştır. Bu denemelerde, bireysel yaklaşıma ve resimler oluşturulurken oluşan sürece önem verilmiştir. Rengin hangi boyutta ve nereye ne zaman ne şekilde konulması ve nasıl bir süreç yaşanması konusunda disipline edilmek istenmiştir. Bu doğrultuda başta renk kavramını iyi anlamak ve tanımak amaçlanmıştır.



Resim 4. 1: “Kabak”, TÜYB, 80x60 cm, 2017

Renk ve süreç aşamalarının başlangıç noktası, “Kabak” (Resim 4.1) olarak gösterilmek istenmiştir. Boyut olarak 80x60 cm dikdörtgen resmin tam orta kısmına yerleştirilmiş bir bal kabağı görülmektedir. Temelde organik bir nesne olan kabak ile yapay olan mekân arasında, renkler dâhilinde bağ kurmak istenmiştir. Renksel bağ ile güçlendirilmek istenen resimde, mavi ve sarının nüansları ağırlık göstermektedir. Soğuk

mavi tonları ve sarının tonları ile geçişleri güçlendirmek için gri fon kullanılarak resmi dengelemek amaçlanmıştır. Resimde mekân algısı da yine sarı ve mavinin geçişleriyle oluşturulmuştur. Kabak üzerinde bulunan renkler yer yer arkada ve yine kabağın alt kısımlarında da kullanılmıştır. Bu sayede gözün tüm resim üzerinde gezinmesi ve resimdeki hareketliliğin yine devreye girmesi söz konusudur. Hissel olarak bakıldığı zaman spontane bir yaklaşım ile anlık renksel değerler yansıtılmaya çalışılmıştır.

Bu resimlerle belli bir sürece adım atılmıştır. Devamında gelen resimlerle doğa konusu kesin olarak çözümlenmeye çalışılmıştır.



Resim 4. 2: “Bağ Tarlası 1”, Fotoğraf, 2017

Resim 4. 3: “Bağ Tarlası 2”, Fotoğraf, 2017

Bağ Tarlası 1 (Resim 4.2) ve Bağ Tarlası 2 (Resim 4.3)'deki iki fotoğraf, çalışmanın oluşum sürecine olumlu yönde katkı sağlamıştır. Doğada bulunan bu alanlar fotoğraf ile somutlaştırılarak yardımcı unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu fotoğraflardaki perspektifin güçlü etkisi ve boşluk içinde bulunan kurumuş bağın çıplak görünümü, resimlerin oluşumlarında ilham verici olmuştur. Bağın kurumasıyla meydana çıkan bağ çubukları, doğa üzerindeki perspektif görünümü ile etkili bir forma bürünmüştür. Çubukların bu dağılım şekli resimlerdeki hareketi sağlamak için kullanılmıştır. Kurak ve soluk olan bu fotoğraflardaki alanlar bireysel renk anlayışı ve spontane bir yaklaşım ile plastik anlamda yorumlanmak istenmiştir.



Resim 4. 4: “Bağ 1”, TÜYB, 90x150 cm, 2017

“Bağ Tarlası 1” (Resim 4.2)’de ki fotoğraf karesi “Bağ 1” (Resim 4.4)’de resimsel bir dille, tekrar ifade edilmek istenmiştir. Resmin perspektifi tıpkı fotoğrafta olduğu gibi tam karşıdan olmak yerine sol üste çekilmiştir. Buradaki amaç resimsel olarak perspektifi olduğundan daha güçlü hale getirmektir. Yatay bir dikdörtgen zeminde, geniş bir alan yakalanarak, bağ çubukları eklenmiştir. Önden arkaya doğru bir sıralamayla konumlandırılan çubukların büyüklük ve küçüklükleri dikkate alınarak resimdeki perspektif algısına bağlı kalınmak istenmiştir. Resmin geneline hâkim olan renkler; mor, mavi ve siyahtır. Resimde açık değerleri sağlamak için ise sarı, açık mavi ve beyaz renkler kullanılmak istenmiştir. Resimdeki ışık algısı belli bir noktadan kendini göstermektedir. Soldan gelen açık renk ışık yansımaları ve tam tersi yönünde kullanılan karşıt koyu renklerle derinlik ve hareket yakalanmıştır. Resimdeki mor hâkimiyeti ruhsal olarak bakıldığı zaman, dönemin mevsimiyle de ilişkilendirilebilir. Malatya Şehrinin uzak dağlarındaki ağaçlara düşen mor yansımalarından ilham alınarak resmin genel renk değerleri meydana getirilmiştir.



Resim 4. 5: “Bağ 2”, TÜYB, 90x150 cm, 2017

“Bağ 2” (Resim 4.5) yatay bir dikdörtgen tuval üzerinde çözümlenmek istenmiştir. “Bağ Tarlası 2” (Resim 4.3)’deki fotoğraftaki alandan yararlanarak yeniden zeminde mavi, sarı ve turuncu renkler kullanılmak istenmiştir. Resimde yine bağ çubukları ve fotoğraftaki yoldan yararlanılmıştır. Sağ taraftaki yol resmin perspektifini güçlendirmede oldukça yardımcı olmuştur. Soğuk ve sıcak renkler ile hareket yakalamak amaçlanan resimde; önde sarı, turuncu renkler ile mavinin arasında koyu kahveler ve yer yer siyah renk ile geçişler sağlanmıştır. Üst kısmında gökyüzü resmin kendi resim dengesine uyum sağlaması açısından boş bırakılmak istenmiştir. Renk olarak terebentin yardımıyla hafif mavi ve kahve rengi sulandırılarak gökyüzünde nötr bir etki yakalamak amaçlanmıştır. Resmin genel havasında renkli geçişler ile kontrast bir etki yakalanarak; hem derinlik sağlanmak hem de renksiz ve soğuk olan alanın tersine canlı ve hareketli bir resim çıkarmak istenmiştir.

4.3. İkinci Aşama

Bu aşamadaki resimlerde, peyzaj resmi olarak kesin yargılara ulaşılmış ve konu olarak artık tamamen doğanın belli alanlarındaki tarlalar ve genel olarak kurak ve kırsal yerler ele alınmak istenmiştir. Hala yaşanan mekânların bir şekilde yansıdığı resimlerde boş araziler dikkat çekmektedir. Bu alanlara renk ile hareket kazandırılarak kurulan düşlerin, resimsel bir ifadeye dönüşmesi istenmiştir. Gözün her an tanık olduğu

doğadaki boşluk etkileri ve bu boşluğun doldurulma içgüdüğü ile hareketlenen resimlerin, plastik oluşumuna büyük ölçüde katkı sağlamıştır.

Alanlar seçildikten ve fotoğraflandıktan sonra yapılan resimlerin oluşum süreçleri oldukça hızlı bir şekilde ilerlemiştir. Bu durum resimlere daha da fazla hareket katmıştır ve temelde resimsel canlılık daha dinamik bir şekilde ifade edilmiştir.

Çalışmalar şekillenmeden önce, zemine tek renk olacak şekilde yağlı boya ile astar atılmıştır. Burada renk seçimi o anki ruh haliyle oluşturulmuştur. Kimi zaman sarı tonları ve kahveler, kimi zamansa mavi ve mor renkleri resmin başlamasında büyük etki sağlamıştır.

Bu bölümdeki resimlerde, denemeler yapılmıştır. Yer yer lekese etkiler oluşturulurken bazen çizgisel etkiler oluşturmak istenmiştir. Mekânsal olarak boş alanlar kullanmak ve bu alanları büyük ebattaki tuvalere yansıtmak olumlu sonuçlara neden olmuştur. Mekânlar üzerinde daha çok renksel deneme yapma fırsatı yakalamanın yanında, geniş tuval kullanmak hareket özgürlüğü sağlamıştır. Bu nedenle vermek istenilen etkiler daha iyi somutlaştırılmıştır. Üzerinde hiç hareket belirtisi olmayan kurak alanlara renk yorumlamaları yaparken, bu alanlara bazı formlar eklenmiştir. Başlangıçtaki gibi bağ çubukları, elektrik direği, kapı, eklenmiştir. Eklenen formlarla beraber daha fazla hareket katmak istenilen resimlerde, tutarlı bir döngü yakalamak istenmiştir. Temelde cansız alanlar varken bu formlarla hareket sağlanmıştır.

Çalışmaların oluşum sürecinde perspektif önemli bir yere sahiptir. Derinlik etkisi yakalamanın amaçlandığı resimlere formlar eklenerek güçlü etkiler yakalamak istenmiştir. Nesnelere yardımıyla espas etkisi verilmek istenmiştir. Bu da istenilen perspektif etkisini yakalamayı mümkün kılmıştır. En arkadaki ve en önde olan formlarla derin etkiler yakalamak amaçlanmış, bunun sonucunda tutarlı ve istenilen etkilerin ortaya çıkarılması mümkün olmuştur.



Resim 4. 6: “İsimsiz 1”, TÜYB, 90x170 cm, 2018

“İsimsiz 1” (Resim 4.6) dikdörtgen bir yüzey üzerine çalışılmıştır. Çalışmada sıcak renkler hâkim olmuştur. Mekânda boşluğa önem verilirken, bunun yanında önden arkaya doğru perspektif önemsenmiştir. Çalışmanın sağ tarafındaki boşluk bağ çubukları eklenerek hareketlendirilmek istenmiştir. Resmin ön kısmında eski demir bir kapı görülmektedir; kapı, resmin sol kısmında bulunup koyu renkte ele alınmıştır. Hacimsel değerleri bakımından iyi bir malzeme olan kapı, resmin genel yapısına uyum sağlaması açısından ele alınmıştır. Yine kapının sol köşesinde bulunan beton direkler, sağda bulunan bağ çubukları ile denge kurması açısından eklenmiştir. Bu sayede resmin genel bütünlüğü yakalanmak istenmiştir. Normalde daha kuru olan bu alandaki tarlanın zemininde renk denemeleri yapılmak istenmiş aynı zamanda, bu renk geçişleri ile toprağa canlılık katmak amaçlanmıştır. Resmin arka kısımları daha boş ve sakindir. Resimdeki önden başlayan renk hareketleri ve bu renk geçişlerinin arkaya doğru giderek yavaşlaması ile resimdeki perspektifsel denge sağlanmak istenmiştir.



Resim 4. 7: “Hekimhan”, TÜYB, 160x100 cm, 2018

“Hekimhan” adlı bu resimde (Resim 4.7) zemin için dikdörtgen formda bir tuval kullanılmıştır. Resmin geneline bakıldığı zaman yine boşluktan yararlanılmak istenmiştir. Mavi, mor renk ve bu renklerin ara tonları ile oluşturulan resimde, arada sarı renk geçişleri ile hareket verilmek istenmiştir. Resmin üst tarafında kurumuş bağ çubuğu formundan faydalanılmıştır. Bu form ile boş ve kurak mekâna dikey bir hareket verilmiştir. Yine güçlü bir perspektif etkisi vermek adına bağ çubuklarının ardında kalan boş alana uzak mekânda bulunan bağ çubukları eklenmiştir.

Resimde öne doğru bakıldığında tamamen renk arayışları yapılmak istenmiştir. Renk ile hareketlenmesi ve canlanmasının istendiği resimde, ön ve arka ilişkisinin kurulması renk geçişleri ile oluşturulmuştur. Resimdeki etkiler oluşurken çizgisel formdan yararlanılmak istenmiştir. Bu formlar resme espas açısından derinlik

kazandırmak için kullanılmıştır. Renklerin ön ve arka ilişkisinin yanında, kendi içerisinde de tutarlı ve hareketli olması önemsenmiştir.



Resim 4. 8: “İsimsiz 2”, TÜYB, 70x130 cm, 2018

“İsimsiz 2” (Resim 4.8)’de yatay bir dikdörtgen tuval üzerine yapılan çalışmada, geniş bir arazi alanı çalışılmak istenmiştir. Resme hâkim olan genel boşluk algısı düşünülerek, fazlaca nesne eklenmek istenmemiştir. Perspektifi güçlü kılmak adına bu resimde sağ arka kısımdan öne doğru uzanan elektrik kablosu dâhil edilmiştir. Bu şekilde sağ arkadaki direğe bağlı olan bu kabloyla perspektif güçlü kılınmak istenmiştir. Fonda kahve rengi ve genelinde mavi, beyaz, sarı ve yeşil renklerinin kullanıldığı resimde, renk geçişleri yapılmak istenmiştir. Bu geçişlerle perspektifi daha da güçlü hale getirmek istenmiştir. Resme hareket kazandıran bu geçişlerle boş, kurak ve kimsesiz olan bu alana canlılık getirilmek istenmiştir. Resimde uzak olarak nitelendirilen yerlere bağ çubukları eklenmiştir. Bu çubuklar resmin içerisinde arka alanda da hareket etkisi vermek için kullanılmıştır. Derinliğe önem verilen resimde ön tarafta daha canlı ve hareketli renkler kullanılmıştır. Önde ve arkadaki renk dengesi sağlanmak istenmiştir. Bu denge içerisinde renk ve perspektif etkileri üzerine düşünülmüş ve bu doğrultuda resim şekillenmiştir.



Resim 4. 9: “Kar”, TÜYB, 60x140 cm, 2019

“Kar” (Resim 4.9)’da yatay bir dikdörtgen tuval üzerine yapılan çalışmada temelde boş bir alandan yararlanılmak istenmiştir. Kış ayında yapılmış olan bu resimde espas etkisi oluşturmak adına fona koyu bordo ile astar atılmıştır. Astar atıldıktan bir müddet sonra resme beyaz renkle çizgisel müdahaleler yapılarak çizilecek olan resim alanı belirlenmiştir. Tüm bu sürecin ardından artık tamamen alanda kar olması istenilen yerler beyaz renk ile ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Çalışmada lekesele etki vermek adına kullanılmış olan çalılıklar sağ tarafa yerleştirilmiştir. Kendi içerisinde tutarlı bir perspektifle yerleştirilmeye çalışılan çalı çubukları yukarı doğru bir eğimle resme eklenmiştir. Aslında boş olan bu alanda, bu dağılımla resme hareket katmak amaçlanmıştır.

Resmin ön yüzeyinde zeminde kullanılmış olan bordo renk ile derinlik etkisi yakalamak amaçlanmıştır. Bu derinlik ile beyaz renk arasındaki geçişle espas etkisi vermek istenmiştir. Son olarak yapılmış olan bu çalışmaya mavi renk eklenmiştir. Rengin eklenmesiyle resimdeki etkilere canlı bir görünüm kazandırmak amaçlanmıştır. Amacında ötesinde buraya mavi rengi koymadaki sebep hissel olarak gelişmiştir.



Resim 4. 10: “İsimsiz 3”, TÜYB, 70x150 cm, 2019

“İsimsiz 3” (Resim 4.10)’da yatay bir dikdörtgen tuval kullanılmıştır. Yapılan resimde mor, turuncu, mavi, yeşil ve beyaz renklere yer verilmiştir. Kullanılan bu renkler ile resim üzerinde yorumlamalara gidilmek istenmiştir. Renkler arasında geçişler sağlanarak oluşturulan zeminde, hareketlilik sağlamak amaçlanmıştır.

Resmin önünde kullanılan mor renkteki zemin, daha belirgin şekilde ifade edilmiş ve bu sayede resimde arkaya gidildikçe renkler daha açık ve turuncu tonlarda ele alınmak istenmiştir. Bunun sebebi; resimdeki perspektif dengesini sağlama isteminden kaynaklanmaktadır. Çalışmada yataylığı dengelemek adına bir de uzun çubuklar kullanılmıştır. Bu çubuklar, ışık etkisi vermek adına beyaza boyanmıştır. Resmin sol arka köşesinde belli belirsiz bağ görünümüne yer verilmiştir. Bu görünümle zemine derinlik vermek istenmiştir. Ön ve arka ilişkisi kurularak oluşturulan bu doğa resminde, renkler tamamen hissel olarak aktarılmak istenmiştir. Fon olarak açık turuncu renk kullanılmıştır.

4.4. Üçüncü Aşama

Bu bölümde şekillenmiş olan çalışmalarda “Ekspresyon Olarak, Yaşanılan Çevrenin Resimlere Yansıması” konusu tam manasıyla şekillenmeye başlamıştır. Yaşanılan çevrenin görsel algılamadaki izleri resimlere bütünlük kazandırmıştır. Sürekli yaşamsal faaliyetlerin gerçekleşmiş olduğu çevresel etkiler insan üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Yaşanılan bölgenin kurak ve boş alanları resimlerde kendini

göstermiştir. Bu alanlara, renk dokuları ile canlılık ve hareket katmak istenmiştir. Başta buna tam anlamıyla bir ad konulmasa da zaman içerisinde, aslında renk yorumlamalarıyla bu alanlara içsel bir zenginlik verilmek istendiği görülmüştür.

Zamanla şekillenen resimlerin genelindeki geniş boş alanlar büyük anlamda mekân oluşumunu desteklemiştir. Kimi zaman alanlara resimsel boyut kazandırmak amacıyla konulan nesnelere yanında, bazen hiçbir şey eklenmeden sadece renk yardımıyla çizgisel etkiler verilmiştir. Toprağın soluk ve kurak haline bu sayede hareket katmak istenmiştir. Süreç içerisinde çevresel etkilerin resim yoluyla ifadesi güçlenmiştir. Büyük bir ifade aracı olan resim, en büyük içsel durumları dışa vurmada etkili olmuştur. Çok etkili bir malzeme olan çevre ve doğa ekseninde, resimler belli bir süreç yaşamıştır.

Bu bölümdeki çalışmalarda nesne olarak, tarladaki kabaklardan, buğday tarlasının hasat sonrasında, saman balyalarından, bitki yemişlerinden ve hatta insan figüründen yararlanılmıştır. Temelde boş alanların yanındaki nesnelere, yenileri eklemek istenmiştir. Bu eklemelerle beraber daha etkili sonuçlar almak amaçlanmıştır. Yoğun nesne kullanımı ve bu nesnelere dağılımı resim sürecinde belirlenmiştir. Herhangi bir planlama yapmadan dizilimi sağlanan nesnelere, resimde kendine yer edinmiştir.

Bir önceki ve hatta baştan beri önemsenen perspektif bu bölümde de önemli bir yere sahiptir. Bu bölümde de çözümlenmek istenen perspektif, derinlik anlamında büyük etkiler yakalamak adına önemsenmiştir. En arkadan en öne veya en önden arkaya doğru gözün takip etmesi ve resimdeki bu denge unsuru olan perspektif, büyük oranda resme nefes katan bir etkiye sahip olmuştur. Resimlerin zemini, hava algısı yine perspektif sayesinde oluşum göstermiştir. Renklerin aksine perspektifte, doğru noktada durmaktaki temel sebep, doğa algısından kopmamaktır.



Resim 4. 11:“Kabak Tarlası”, TÜYB, 60x100 cm, 2019

“Kabak Tarlası” (Resim 4.11)’de dikdörtgen bir tuval üzerine yapılmış olan çalışmada, en göze çarpan şey, kabak nesnesidir. Yuvarlak formda ve çoklu şekilde bir tarlada bulunan kabaklar kullanılarak yorumlama yapılmak istenmiştir. Çok az bitki yetişen alanlarda susuz olarak yetişen bu çekirdek kabakları, bomboş alanlarda güneş altında uzaktan uzağa etkili bir görünüme sahiptir. Ve bu görünümünden yararlanılmıştır.

Zeminde koyu kahverengi kullanılmıştır. Üzerine kabaklar açık koyulu sarı ve turuncu renkleriyle çizilmek istenmiştir. Buradaki amaç; güçlü bir espas ve ritim yakalamaktır. Koyu zeminin üzerine çizilen açık renkte ve kendi orijinal renginden uzaklaşmadan çizilen kabaklar, büyük bir espas etkisi vermek için kullanılmıştır. Ön ve arkanın perspektif dengesi, kabakların büyük ve küçüklüğü ile dengelenmek istenmiş ve kabaklar arkaya gittikçe küçültülmüştür. Zeminin ön ve arka kısımlarında çizgisel etkiler verilmek istenmiştir. Bu etkilerle yine toprağa küçük de olsa hareket vermek amaçlanmıştır.

Kabak nesnesi de tıpkı mekân gibi birebir resmedilmek istenmemiştir ve bu doğrultuda yorumlamaya gidilmiştir. Bu yorumlamayı yer yer kabak üzerinde kendini gösteren mavi renkte görmek mümkündür. Mavi tonu gökyüzünde kullanılmak yerine

nesnelere kullanılmıştır. Hem renk anlamında büyük bir etkiye sahip olduğu görülmüş, hem de bunun yanında sadece hava şartları ve topraktan beslenen kabağa hayat veren bu olayın, somut bir yansıması olmuştur. Mavi renk ise içsel bir netlik kazandırmak için resme eklenmek istenmiştir. Doğanın var olan görünümü bütünlük içerisinde dengesini korumaktadır. Dengeyi bozmadan bütünlük içerisinde yapılmak istenen bu resimde, kendi içerisinde tutarlı ve renk yardımıyla hareketli etkiler yakalamak amaçlanmıştır.



Resim 4. 12: “Hasat Sonrası”, TÜYB, 60x100 cm, 2019

“Hasat Sonrası” (Resim 4.12)’de yatay dikdörtgen tuval üzerine yapılan çalışmada, hasat edilmiş saman tarlası görülmektedir. Resimde renk ve biçimlerde yorumlama yapılmak istenmiştir. Boşluktan çok fazla yararlanılmış olan resimde, temelde toprak ve samanla kaplı olan alanlarda mor, sarı, mavi renklerinden yararlanılarak resmin genel havası bu renk tonları ile hareketlendirilmek istenmiştir. Tuvalin sol arka kısmında saman balyalarına yer verilmiştir. Burada asıl verilmek istenen balyaların bu alanın bir parçası olduğu izlenimini vermektir. Balyaların üzerine düşen ışık ve gölgede kalan alanlar koyu kahverengi ile verilmiştir. Burada resme belli bir ışık verilmek hedeflenmiştir. Bu sayede balyalarda belli bir boyut olduğu gösterilmiştir. Yer yer bu boyutun belli edilmek istenmesi ile resme hareket ve denge

katmak istenmiştir. Resmin geneline hâkim olan çizgisel renk geçişleri arasındaki uyum önemsenmiştir. Bu uyum ile resimde genel bir bütünlük yakalamak mümkün olmuştur.

Resimde perspektife önem verilmiştir. Bu doğrultuda arkaya doğru giden çizgiler ve nesnelere daha küçük resmedilmiştir. Boş ve kurak olan bu arazide temelde belli renkler hâkimdir. Fakat resimsel bir dille ifade edilmek istenen resimde yorumlamaya başvurulmuştur. Renkler bu doğrultuda çok önemli yardım sağlamış ve resim oluşurken içsel bir süreçle, bütünlük kazandırılmak amaçlanmıştır.



Resim 4. 13: “İsimsiz 4”, TÜYB, 50x90 cm, 2019

“İsimsiz 4” (Resim 4.13)’de dikdörtgen formda bir tuval kullanılmıştır. Temelde geniş bir alana sahip olan resimdeki alanı ortadan bir yol ikiye ayırmaktadır. Nesne kullanımı yerine insan formundan yararlanılmıştır. Burada figürlerin kullanımında tamamen tesadüfi bir durum söz konusudur. Resmin temelini oluşturan boş ve düz alana hareket katmak istenmiştir. İnsan figürleri bu konuda yardımcı unsur olarak kullanılmıştır. Resmin genelinde sarı, turuncu yeşil renkleri kullanılmış ve yol için ayrılan bölümde gri ve beyaz renklerinden yararlanılmıştır. Geniş ve düzlük olan bu tarlalar, hasat sonrası görünen şekilleriyle ele alınmıştır. Bu görünüm gerçekte oldukça düz ve hareketsizdirler.

Hissel olarak canlandırılmış ve resim yaparken renksel olarak değerlendirilmek istenen bu resimde yorumlamaya gidilmiştir. Genele hâkim olan turuncu ve aralarda kullanılan sarı renkle resme sıcak bir hava katmak amaçlanmıştır. Bunun yanında, kullanılan açık yeşil renk ile ton geçişleri sağlanmıştır. Renklerin geçişleri çizgisel ritimle daha hareketli hale getirilmek istenmiştir. Resimde perspektifi güçlü kılmak adına, en büyük görevi yol üstlenmektedir. Yolun gri tonda kullanılmak istenmesinin sebebi; tarla ve yol ayrımlarını keskin bir şekilde verme isteminden, kaynaklanmaktadır. Yol gittikçe daralmaktadır ve bunun yanında tarlada kullanılan renk tonları da yola yansıtılmak istenmiştir. Buradaki amaç ise bütünlük kurma isteğinden kaynaklanmaktadır. En arkada belli belirsiz biçimlere yer verilmiştir. Bu biçimler hem resmin uzak alanlarında bulunan görünüşleri yansıtmış hem de resme hareket ve ritim kazandırmak amacıyla çizilmiştir. Ön arka ilişkisi kurulmak istenen resimde, bütünlük önemsenmiş ve bu doğrultuda hareket edilmiştir.



Resim 4. 14: “Dağ Yürüyüşü”, Fotoğraf, 2019

“Dağ Yürüyüşü” (Resim 4.14)’de görülmekte olan fotoğrafın resimsel yorumu “İsimsiz 4” (Resim 4.13)’de görülmektedir. Gezi esnasında bu alanların fotoğrafı çekilirken, ortaya bu kare çıkmıştır. Daha sonra figürlerin de katmış olduğu etkiden

faydalanılmıştır. Büyük ölçüde mekânsal fikir oluşturan fotoğraftan yararlanılmıştır. Temelde fotoğraf kare bir forma yakinken, mekânsal olarak daha dikdörtgen formda resmedilmiş ve yorumlamaya başvurulmuştur. Doğanın izleri üzerine kafa yorulan resimde, hasat edilmiş tarlaların üzerindeki makine izleri resim meydana gelirken, çizgisel fikrin ve perspektifin oluşumunda önemli etkiler yaratmıştır.



Resim 4. 15: “Kırmızı Tarla”, TÜYB, 50x90 cm, 2020

“Kırmızı Tarla”, (Resim 4.15)’de dikdörtgen bir tuval kullanılmıştır. Bu resimde temelde hasat edilmiş, boş bir buğday tarlasından yararlanmak istenmiştir. Bu alan renklerle canlandırılarak, daha hareketli bir görünüme ulaşmak istenmiştir. Sıcak renklerin hâkim olduğu bu resimde; kırmızı, turuncu, sarı renkleri ağırlıklı olarak kullanılmıştır. En alttaki mor renk resme zemin oluşturmuştur. Bu renkle, resimde espas etkisi yakalamak istenmiştir. Alttaki mor ve üzerine gelen sıcak renklerle etkili ve canlı bir görünüm yakalanmaya çalışılmıştır.

Resmin çıkış noktası olan hasat edilmiş saman tarlası ve bu tarladaki sapların yerini, kırmızı, turuncu renkteki çizgisel etkiler almıştır. Bu etkilerle resimsel ifade güçlendirilmek istenmiştir. Aslında var olan oluşumların tersine, resimsel dokunuşlarla ifadesel bir yaklaşım amaçlanmıştır. Bu aşamadan sonra resme istenilen renk ve dokunuş eklenmiştir. Resimde perspektife önem verilmiş ve ön arka ilişkisi kurularak,

uzak yakın ilişkisi oluşturulmaya çalışılmıştır. Renk geçişleriyle resmin genel bütünlüğü oluşturulmuştur.



Resim 4. 16: “İsimsiz 5”, TÜYB, 50x100 cm, 2020

“İsimsiz 5” (Resim 4.16)’da dikdörtgen bir tuval kullanılmıştır. Resmin en temel unsuru, yere saçılmış olan yaban yemişleridir. Bu bitkinin tesadüf sonucu yere saçılmasındaki görünümünden yola çıkılmıştır. Bu resimde, zeminde toprak etkisinden, yani kahverengiden fazlaca yararlanılmıştır. Geniş ve boş bir alan kullanılarak bu alanda yuvarlak formlar etkili kılınmak istenmiştir. Zeminin koyu tonu üzerinde yemişler, turuncu olarak çizilmiştir. Zemin ve formun arasındaki bağlantı yani gölge etkisi vermek adına koyu kahverengi ve siyahtan yararlanılmıştır. Bu sayede derinlik oluşmuş ve yuvarlak biçimlerle belirgin bir şekilde resme ritim getirilmek istenmiştir. Resmin genel havasını boşluk oluştururken, bunun yanında çizgilerden de yararlanarak resme yön etkisi verilmiştir. Bu çizgiler; açık gri, turuncu ve sarı renklerinden oluşmaktadır. Bu çizgiler, hem hareket katmış hem de resme kendi içerisinde hacimsel etkiler vermek için kullanılmıştır. Bu etkileri, resmin ön tarafındaki yemişlerin saçıldığı alanda görmek mümkündür. En arkada gökyüzü, sarının mat bir rengi ile resme dahil edilmiştir. Sarının bu tonu derinlik açısından nötr kalacak şekilde eklenmiştir .

4.5. Dördüncü Aşama

Bu bölümdeki çalışmaların oluşum sürecinde, birçok denemeye yer verilmiştir. Parmak izlerinin büyütülerek kâğıda basılması ve ardından tutkal yardımıyla tuval bezine aktarılması ve ıslak bez yardımı ile kâğıdın kazınması sonucunda izler meydana getirilmiştir. Beze geçmiş olan izlerle mekâna büyük oranda hareket katmak amaçlanmıştır. Hareketin yanında yeni fikirlere de kapı açmış olan bu izler üzerinde, doğa yorumlamalarına gidilmiştir.

Resimlerin zemininde öncesinde toprak etkisi yerine renksel ve çizgisel hareketler varken, buna bir yenisi eklenmek istenmiştir. Bu yeni arayış, resimlerin zeminini oluşturmada büyük yardım sağlamıştır. İz ve bıraktığı etki ile resimlere kendinden bir parça bırakılmak istenmiştir. Daha önceki formlardan kopmadan oluşturulan çalışmalarda, izle beraber zeminsel farklılık yakalamak istenmiştir. Zemin her ne kadar yüzeye birebir yansımış olsa da buradaki perspektif etkisi renklerle sağlanmıştır.

Bu bölümdeki çalışmalarda zeminin renk yorumlamasının yanında nesne olarak; saman balyaları, bağ çubukları, tütün sapları, bitki yemişleri kullanılmıştır.



Resim 4. 17: Bez Üzerine Parmak İzi Transferi, Fotoğraf, 2020

(Resim 4.17)'de parmak izinin transferi görülmektedir. Bezi tuvale germeden yapılan işlemde, baskı esnasında daha etkili sonuçlar elde edildiğinden, bez baskıya maruz kaldıktan sonra çıtaya gerilmektedir. Plastik anlamda müdahale her iki esnada da gerçekleşebilmektedir. İzin kendi içerisinde oluşmuş lekesele değerleri ve açıklı koyulu çizgisel etkileri resmin oluşum sürecinde etkili olmuştur. Resimler oluşurken kimi resimlerde bu izler etkisini fazlaca gösterirken, kimi resimlerde bir kısmından faydalanılmıştır.



Resim 4. 18: “Dökülme”, TÜYB, 60x113 cm, 2020

“Dökülme” (Resim 4.18)'de zeminde kullanılan iz, (Resim 4.17)'deki görselde görülmektedir. Mekânsal etki sağlamak amacıyla kullanılmak istenilen izler, resme bütünlük katmak açısından önemsenmiştir. Zihinde oluşan birçok görsel çağrışımın sonucunda ortaya çıkmış olan bu resimde, yorumlamaya gidilmiştir. Temelde renk olarak turuncu, mor ve beyaz renkler kullanılmıştır. Oluşan perspektif ve çizgisel alan, anlık olarak çizilmiştir.

Resmin önünde serpilmiş olan kırmızı renkteki bitki tomurcukları resme ritim katmak için kullanılmıştır. Zeminde kullanılmış olan beyaz renk ve üzerinde kullanılan turuncu renkle espas etkisi vermek amaçlanmıştır. Benliğe ait olan iz ve üzerinde doğaya ait olan bir parça resmedilmek istenmiştir. Temelde doğa ve insanoglunun iç içe

bir döngü sergilemesi göz önünde bulundurularak, iz yardımıyla resimsel bir ifade geliştirilmiştir.



Resim 4. 19: “Karışım”, TÜYB, 89x82 cm, 2020

“Karışım” (Resim 4.19)’da zeminde parmak izi, transfer baskı yapılmıştır. Daha sonra mekânla beraber doğa algısı oluşmuş ve boyayla beraber doğadan bir kesit meydana getirilmeye çalışılmıştır. Doğada var olan çoğu şeyde insani izler bulmak mümkündür ve bu durumda, görünenin arkasında sınırsız sayıda iz barınmaktadır ve bu izlerin derinliği sınırsızdır. Bu izler yalnızca o anda kalmaktadır. İzle somutlaştırılan zeminde somut bir etki yakalanmak istenmiştir. Kırmızı, bordo, beyaz, siyah ve bu renkler arasında ton geçişleri elde etmek istenmiştir.

Resmin en önünden başlayarak arkaya doğru derin bir perspektif algısı oluşturulmak istenmiştir. Bu algı, renk tonlarının geçişleri ve çizgisel dinamizm ile

sağlanmaya çalışılmıştır. Yine düz bir alan kullanılan resimde, temelde kırmızı ve nüanslarının kullanımıyla, yorumlamaya gidilmiştir. En arkada siyah renkte betimlenen dikey çizgisel çitler ile gökyüzü ve yeryüzünün birleşmesi ve dengeli bir görünüm kazanması istenmiştir. Doğa ve insanın bütünde iç içe olduğu düşünülerek yapılan bu resimde, yaşanan coğrafyanın insan üzerindeki etkileri göz önünde bulundurulmuş ve bu yolla resimsel dil geliştirilmek istenmiştir. Doğa çağlar boyunca işlenmiş ve değiştirilmiştir. Toprak vazgeçilmez bir kaynak olmuş, insanlar yıllar boyunca toprakları işlemiştir. Bu çalışmada ise resimsel olarak kaynak olan toprak, metaforik olarak yorumlanmış ve boş kurak arazilerde renksel etkiler yakalanmak istenmiştir.



Resim 4. 20: “İsimsiz 6”, TÜYB, 75x108 cm, 2020

“İsimsiz 6” (Resim 4.20)’de tuval üzerine yapılmış olan yağlıboya resminde, zemine parmak izi transfer baskı olarak aktarılmıştır. İz basıldıktan sonra üzerine geniş boşluklara ait bir tarla alanı çizilmek istenmiştir. Bu alanda, bağ çubukları kullanılmıştır. İzin zemini oluşturması sonucu başlayan resimde, bir alan yansıması aktarılmak istenmiştir. Bu aktarımda, izle beraber zihinde oluşan tarla ve bu tarladaki bağ çubukları resmedilmiştir. Çubukların oluşumu birazda parmak izinin yardımıyla

gerçekleşmiştir. İzin kendi içerisinde var olan dikey etkiler, bu resimdeki bağ çubuklarının yerini belirleyici olmuştur. Resimde göze çarpan renkler; sarı, hardal sarısı, siyah ve beyazdır. Sarılar arasında renk geçişlerini sağlamak, amaçlanmıştır ve bunun yanında beyaz ve siyah renklerle ışık ve derinlik etkisi yakalanmak istenmiştir.

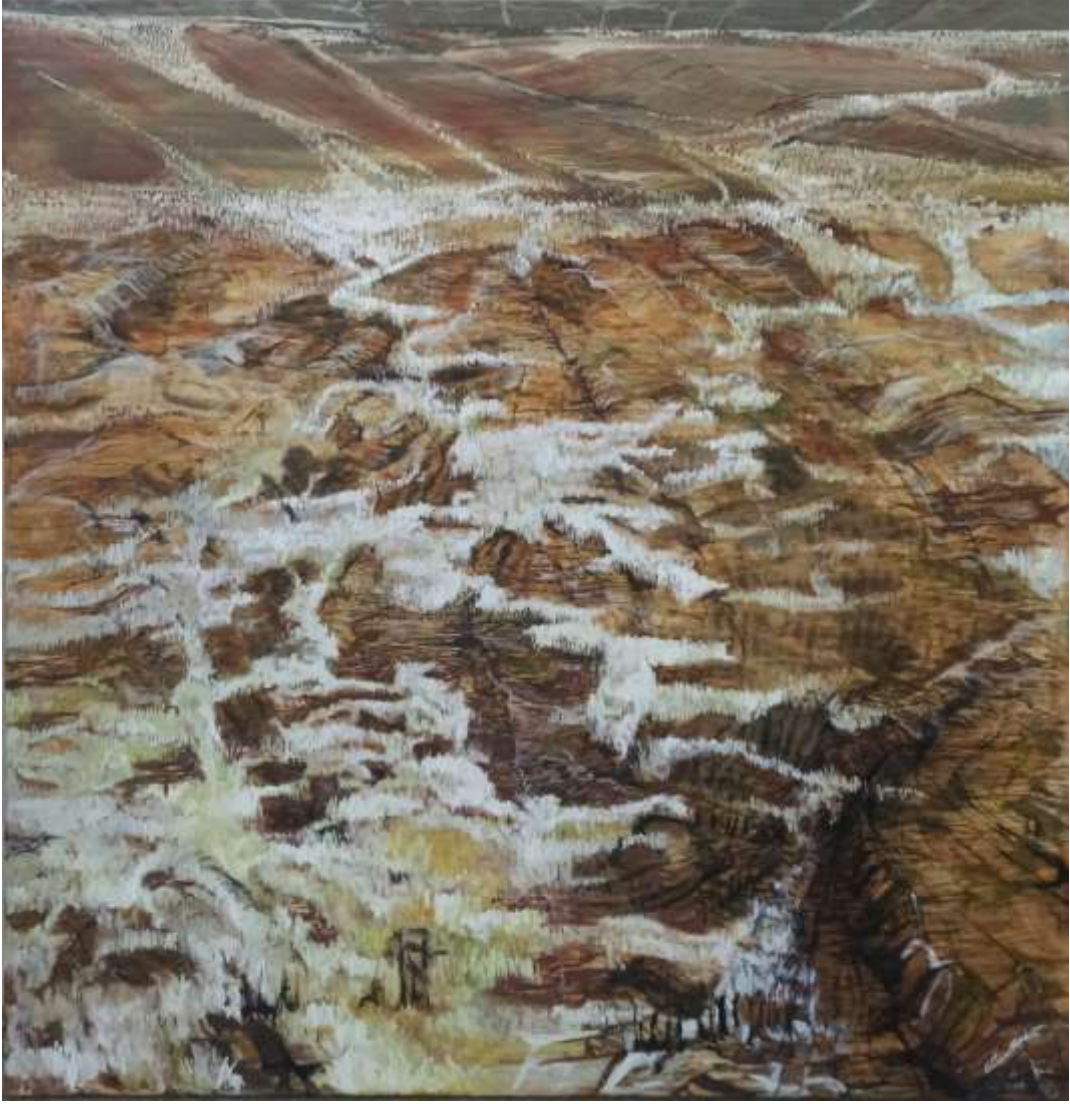
Resmindeki gökyüzü etkisi açık renkle verilmiştir. Arkadaki bu alanda belirli belirsiz dikey etkiler yakalamaya çalışılmıştır. Bunun sebebi; yeryüzü ve gökyüzü arasında bir bütünlük sağlamaktır. Ek olarak öndeki bağ çubukları ile bu dikeylikler arasında denge kurulmak istenmiştir. İz, resme koyu etkiler, kendi içerisinde lekesele etkiler katmıştır ve bu izlere destekleyici renk eklemesi yapılarak, zemindeki koyuluk etkisi arttırılmaya çalışılmıştır. Genel olarak renk geçişleri dâhilinde resmin, dengeli bir alan etkisi vermesine önem verilmiştir.



Resim 4. 21: “İsimsiz 7”, TÜYB, 124x114 cm, 2020

“İsimsiz 7” (Resim 4.21)’de tuval üzerine yapılan resimde, zemine parmak izi transferi yapılmıştır. Transferin ardından iz, büyük bir zemin etkisi meydana getirmiştir. Bu izle meydana gelen alana, doğa alanı resmedilmek istenmiştir. Resme hâkim olan renkler; mavi, yeşil, siyah ve beyazdır. Bu renklerle oluşturulmaya çalışılan alanda, dikey etkiler vermek amacıyla kurumuş tütün çubukları kullanılmıştır. Bu çubuklar, tütün hasat edildikten ve üzerinden zaman geçip renkleri ve canlılıkları kaybolduktan sonraki görünümüne sahiptirler. Çürümek üzere olan bu çubuklar, resme hareket katmak amacıyla resme eklenmiştir.

Belirli şeylerin yetiştiği coğrafyada bazen ot bitmeyen alanlar mevcuttur. Bu alanlar düşünülerek, parmak izi ve mavinin bu tonu kullanılarak yorumlamaya gidilmiştir. Çizgisel etkilerle beraber mekân etkisi desteklenmeye çalışılmıştır. Arkada gökyüzü yeşil tona boyanmıştır. Gök yeşil yer mavidir. Kahverenginin ve siyahın kasvetli tonları yerine, bu tonlar ile resme metaforik anlamlar yüklenerek, alana renk yoluyla canlılık etkisi verilmek istenmiştir. Resimde, elektrik direği ve kablolar perspektifi güçlendirmek için dâhil edilmiştir.



Resim 4. 22: “Karışım”, TÜYB, 150x140 cm, 2020

“Karışım” (Resim 4.22)’de kare forma yakın bir tuval kullanılmıştır. Zeminde parmak izi transferi ve üzerine yağlıboya yorumlamaları yapılmıştır. Bu yorumlamalar, parmak izi basıldıktan sonra oluşturulmuştur. İzler, resmin temelini oluşturmada yardımcı unsur olarak değerlendirilmiş ve hissel olarak resim, renkler yardımıyla meydana getirilmeye çalışılmıştır. Resmi oluşturan renkler; kahverengi, beyaz, sarı renklerinden oluşturulmuştur. Resimdeki lekesel etkiler önemsenmiş ve bu doğrultuda resimde yeşeren beyaz etkiler oluşturulmaya çalışılmıştır.

Öne doğru yaklaştıkça netleşen görünümlerin tersine, uzak etkisi verilmek için çizilen ve üstte kalan alanda ise daha az dokunuş yapılmıştır. Bunun sebebi, renkleri

belirginlikten uzak tutup, arkada etkisi verme isteğinden kaynaklanmaktadır. Sağ altta kalan iz, resmin oluşum esnasındaki çizgiselliğine yön vermiştir. Kompozisyon şekillenirken bu izden faydalanılmıştır. Resmin geneline hâkim olan koyu tondaki çizgiler, resme yön vermek ve hareket katmak için kullanılmıştır. İçerisinde bulunulan doğa ve bu doğada var kalmak adına yaşam sürme serüveninde izler, somut etki vermek ve resme iz bırakmak amacıyla kullanılmak istenmiştir. Bu izler ve zihinde canlanan doğa görünümleri resimsel ifade biçimiyle yansıtılmaya çalışılmıştır.



Resim 4. 23: “İsimsiz 8”, TÜYB, 61x135 cm, 2020

“İsimsiz 8” (Resim 4.23)’de dikdörtgen bir tuval üzerine yapılmış olan çalışmada, zeminde parmak izi transfer baskı olarak kullanılmıştır. Daha sonra yağlıboya ile yorumlamaya gidilmiştir. Bu yorumlamalar ve resimde oluşan doğa algısı, iz basıldıktan sonra şekillendirilmiştir. İz ile beraber oluşum süreci yaşayan bu resimde mavi ve mor renkler arasında geçişler sağlanmıştır. Bu renklerin yanında beyaz ve açık mavi renkleri ile ışık dengesi kurulmaya çalışılmıştır. Perspektife önem verilmiş olan bu resimde, önde ve arkada etkisi verilmek istenmiş ve bu doğrultuda çizilen alandaki görünümler öne geldikçe daha net etkiler ile çizilirken, arkaya doğru bu etkiler netliğini kaybettirerek çizilmiştir.

Mavi ve mor tonlarda çalışılmak istenmesinin sebebi mevsimsel geçişlerde oluşan doğadaki bazı alanlarda oluşan mor etkilerdir. İz ve bu mor etkilerin birleşimiyle bu resim oluşturulmaya ve yorumlanmaya çalışılmıştır.



Resim 4. 24: “Turuncu Balyalar”, TÜYB, 71x115 cm, 2021

“Turuncu Balyalar” (Resim 4.24)’de dikdörtgen tuval üzerine yaplm olan çalışmada, hasat edilmiş buğday tarlas ve saman yğınları kullanlmtır. Bu resim oluşmadan önce zemine parmak izi transferi yaplmtır. İz basıldıktan sonra oluşan kompozisyonda, resmin oluşumu izin yön vermesi ile balam ve sürece böyle devam edilmek istenmiştir.

Resmin genelinde mavi ve turuncu renkler kullanlmtır. Zemin mavi, üzerine gelen balyalar ise turuncu olarak yorumlanmtır. Burada amaç: Zıt renkleri bir arada kullanarak resimde canlı ve hareketli etkiler yakalamaktır. Zemindeki izin yer yer belirgin olması istenmiş ve bu izlerin mekn duygusunu arttırdığı düşünülerek, ek olarak çizgisel hareketler dhil edilmek istenmiştir. Zemin zerindeki bu çizgiler ve turuncu renkteki balyaların arkaya doğru gittikçe küçültülmesiyle, perspektif etkili hale getirilmeye alıılmtır.

Gökyüzü lacivert olarak resme eklenmiştir. Bu da resme daha karanlık bir görüntü katmtır. Bu durum tesadüfi bir şekilde olumu fakat bu oluuma karılmamtır. Çünkü resmin genel havasına uyum sağladığı düşünülerek sürece devam edilmiştir. Balyaların etkili olması adına üzerlerinde ton geçişleri yaplmaya

alışılmış ve bu geçişlere gölgeleri de eklenerek, iki boyutlu etkiler yakalanmak amaçlanmıştır. İz ve zihinsel canlandırmalar sonucu oluşan bu resimde, büyük anlamda yorumlamaya gidilmiş ve renk yardımı ile oluşan alanda, bireysel çözümlemelere başvurulmuştur.



SONUÇ

Doğa, geçmişten günümüze kadar birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. İnsan ve doğa ilişkisi insan doğaya gözlerini açar açmaz başlayan bir serüvendir. Birçok dönemle beraber değişim ve gelişim göstererek plastik sanatlarda ifade biçimi olan doğa konusu, zamanla insani hislerin tuvale daha fazla aktarıldığı bir sürece girmiştir. Romantizmle beraber bu hislerin yansımaları daha fazla belirginlik kazanmıştır. Empresyonizm ve sonrasında gelen Post Empresyonizm akımı sanatçıların doğayı algılayış ve yansıtma şekilleriyle de boyut kazanan ekspresif ifadeler, doğa kavramına yeni bir boyut getirmiştir. Dışavurumcu ifade biçimiyle, İnsanın doğayı nasıl anlamlandırdığı ve içsel duyguların aktarımı görülmüştür. İnsan zamanla kendi iç dünyasına yönelmiş ve doğayı incelemeye ve sorgulamaya başlamıştır. İnsan düşüncelerinin fark edilmeden de sekülerleşmesi (dünyalaşması) farklı kendine özgü ifadelerin çeşitli şekillerde yorumlanmasına sebep olmuştur.

Sanatın tarihsel dönemleri incelendiğinde 19. Yy' ın başında manzara resminde özellikle doğacı etkiler görülmeye başlamış ve kısa sürede Avrupa'ya yayıldığı anlaşılmıştır. Bu dönemde doğayı olduğu gibi resmetmek yerine doğaya kendi içsel anlamları yüklenerek insanın kendini yansıtacağı düşünülmüş ve doğaya yüklenen anlamlar, gitgide farklılık göstermeye başlamıştır.

19. Yy' ın başlarında sanatta romantizmle beraber belli düşüncelerin yerini hayal, analizlerin yerini ahenk, mantığın yerini görüş, düşüncenin yerini sezgi gibi ifadeler almıştır. Bu dönemde romantikler kendi içsel ışıkları doğrultusunda hareket etmeyi benimsemişlerdir. Romantizm süreç içerisinde manzara resminin değerini arttırmış ve Empresyonizm' e ilham kaynağı olmuştur. Empresyonizm' in genel tutumu "ışıkta ve harekette anı" yakalamak olmuştur. Sanatçıların resimlerinde yapmak istedikleri şey, açık havada ışığın titrek yansımalarını resimlerine aktarmak olmuştur. Yapmış oldukları bu resimlerle kendi dönemlerini ve kendinden sonraki dönemlerde etkili bir iz bırakmıştır. Empresyonizmin bu yaklaşımına karşı post- Empresyonistler dönem içerisinde kendilerini ifade etmeye başlamışlardır. Empresyonizm'in tutumuna karşı yeni bir bakış açısı getiren sanatçılar sanata yenilik getirmeyi amaç edinmişler ve

doğayı kendi eserleriyle ortaya koymuşlardır. Dönemin ortalarında ise sanatta fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte hızlı bir şekilde değişim yaşanmıştır. Avrupa’da endüstrinin bilimsel ürünü olan fotoğraf makinesi, ressamın görevini üstlenmiştir. Konunun uzmanları bu çağın sanatını teknolojik bir sanat olarak değerlendirmişlerdir.

20. Yy’ da doğanın temsili yerine iç dünyanın ön planda tutulduğu Ekspresyonizm ortaya çıkmıştır. Ekspresyonizm endüstriyel dönemle beraber meydana gelen içe kapanma durumuna tepki olarak var olmuş ve sanatçılar daha önceki akımlara nazaran doğaya paralel işler çıkarmaktan uzaklaşmışlardır. Bu dönem sanatçıları, saf ve uyumlu renklerin aksine çığ ve bağırtnan renklerle kendilerini ifade etmeyi amaçlamışlardır

19. Yy’ da Avrupa’ya giden bazı Türk sanatçılar Avrupa sanatını ülkemize getirmiştir. Bu etkileşim tuval, boya resmi ve renk kullanımları bakımında önemli gelişmelere yol açmıştır. Türk Sanatçıları da tıpkı Avrupa sanatında olduğu gibi zamanla doğa resminde, yorumlayıcı yaklaşıma başvurmuştur. Her dönem Türk sanatında da farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Toplumsal değişimler ve insan üzerindeki coğrafi etkiler, resimlerin oluşum sürecini oluşturmuştur.

Tez kapsamında “doğa” konusu üzerinde durularak gözleme ve yorumlamaya dayalı birçok resim yapılmıştır. Bu çalışmalar arasından sadece 20 tanesi tez kapsamında çözümlenmiştir. Yapılmış olan bu çalışmaların aşamalı anlatımına yer verilmiştir. Doğa konusu seçilmeden önce sadece tek nesne üzerinde durulmuş ve daha sonra konu kapsamı genişletilerek, geniş alanların çözümlenerek yorumlaması yapılmak istenmiştir. Seçilmiş olan alanların en başta fotoğrafı çekilmiştir. Daha sonra gerektiği yerde resim oluşum sürecinde bu fotoğraflardan yararlanılmıştır.

Yaşanılan coğrafyanın insan üzerindeki etkileri düşünüldüğü zaman, resimsel ifade biçimi olması olası, bir durum haline gelmiştir. Araştırmacı Adıyaman, Gölbaşı ve Malatya şehrinde yaşam sürdürülmüştür. Konu dâhilinde yapılmış olan resimler de bu alanlardan seçilmiştir. Adıyaman ve çevresinden etkilenilen alanlar, resimlerdeki daha düz alanlara zemin hazırlamıştır. Fakat içsel istek sürekli doldurma ve renkle

zenginleştirme tutumu sergilemiştir. Bu sayede renk yorumlamaları yaparak bu alanlara hareket katmak amaçlanmıştır. Bu yorumlamalarda, belli başlı deneyimlere ve izlenimlere yer verilerek boya yardımıyla betimlemelere başvurulmuştur. Çalışmalarda içinde bulunulan doğa ve bu doğa üzerindeki düz ve kurak alanlar ele alınmıştır. Bu alanlarda hareket sağlanmak istenmiş ve bu doğrultuda yoğun boya kullanımı ve renk denemeleri yapılarak canlılık sağlanmak istenmiştir. İnsanın varlığı ile beraber bağ kurduğu çevre bu çalışmada ilham kaynağı olmuştur. Gözlemlere ve hislere dayalı oluşum gösteren resimler, içsel bir tutumun yansıması olarak çalışmalara renk yoluyla aktarılmak istenmiştir.

Tez kapsamında yapılan resimlerde, en belirgin özellik boş kırsal alanların perspektif ile güçlendirilerek renk yardımıyla resim yüzeylerine hareket katmak istenmesidir. Bunu yaparken belirlenen alanlardan veya spontane çekilen doğa görünülerinden yararlanılmıştır. Bu anlamda fotoğraf önemli bir araç niteliği taşıyarak resimlerin oluşumları esnasında süreci hızlandırmıştır.

Resimlerin oluşum sürecinde sona yaklaşırken farklı denemelere yer verilmek amaçlanmıştır. Doğayla iç içe olma durumu resimlere kendinden “İz” ekleme istemini meydana getirmiştir. Her yere dokunan parmaklar ve iç içe kaybolmuş bir sürü iz varken, resimlerde bu iz somutlaştırılmak istenmiştir. Parmak izi ve izin tutkalla transfer baskısı tuval bezine aktarılarak oluşacak olan yeni resimlere zemin hazırlamıştır. İzlerin oluşturmuş olduğu zeminde herhangi bir fotoğrafa bağlı kalmadan dışavurumsal bir yaklaşımla doğa alanları oluşturulmaya çalışılmıştır. Çalışmaların bazılarında izler renk yorumlamalarıyla kaybedilirken, bazılarında iz olduğu gibi bırakılmıştır. Zengin bir hareketliliğe sahip olan izler çizim sürecinde resmi sürpriz sonuçlara taşımıştır. Basılmış olan parmak iziyle başlayan resim serüveni, izlerle beraber şekillenmiş ve doğa görünülerine dönüşmüştür.

Sonuç olarak “Doğa” konusunun oldukça zengin oluşu saptanmıştır. İçerisinde birçok anlam barındıran doğa, herkese göre farklı anlamlar çıkarılabilecek kaynağa sahiptir. Sanatçının plastik anlamda özgünleşmesine büyük ölçüde katkı sağladığı da dönemler göz önünde bulundurularak anlaşılabilir.

KAYNAKÇA

KİTAP

- Antmen, A., (2017), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, (8. Basım), Sel Yayıncılık, İstanbul
- Berger, J., (1988), Şiirin Saati, (1. Basım), Adam Yayınları, İstanbul
- Berger, J., (2016), O Ana Adanmış, (7. Basım), Metis Yayınları, İstanbul
- Berger, J., (2016), Sanatla Direniş, (3. Basım), Metis Yayınları, İstanbul
- Berger, J., (2019), Manzaralar, (1. Basım), Metis Yayınları, İstanbul
- Çiftçioğlu, İ., (1997), Bir Yaprakta Bütün Dünya Veysel Günay, (1. Basım), Bilim Sanat Galerisi, İstanbul
- Draaisma, D., (2018), Belek Meteforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi, (3. Basım), Metis Yayınları, İstanbul
- Demir, F., (2001), Art BookMatisse, (1. Basım), Dost Kitabevi, İstanbul
- Dempsey, A., (2019), Modern Sanat, (1. Baskı), Hep Kitap Yayıncılık, İstanbul
- Eroğlu, Ö., (2003), Resim Sanatı Sözlüğü, (1. Basım), Nelli Sanat Evi Yayınları, İstanbul
- Fischer, E., (2010), Sanatın Gerekliliği, (11. Baskı), Payel Yayın Evi, İstanbul
- Fineberg, J., (2014), 1940' Tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri, (1. Basım), Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir
- Gogh, V, V., (2004), Theo'ya Mektuplar, (3. Basım), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul
- Gombrich, E. H., (2019), Sanatın Öyküsü, (11. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul
- Hasol, D., (1975), Mimarlık Sözlüğü, (1. Baskı), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul
- Honour, F, ve Fleming, J., (2016), Dünya Sanat Tarihi, (1. Basım), Alfa Yayınları, İstanbul
- İpşiroğlu, N., Ve İpşiroğlu N., (2017), Sanatta Devrim (6. Baskı), Hayalperest Yayınları, İstanbul
- Lynton, N., (2009), Modern Sanatın Öyküsü, (4. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul
- Robinson, M., (2016), Turner 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı Ve Eserleri, (1. Basım), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

- Sarıkartal, Z., (2014), Veysel Günay Derinliğin Manzarası, (1. Basım), Kültür Sanat Basımevi, İstanbul
- Sözen, M., ve Tanyeli U., (1996), Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, (4. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul
- Turani, A., (2006), Çağdaş Sanat Felsefesi, (5. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul
- Turani, A., (2006), Çağdaş Sanat Felsefesi, (5. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul
- Turani, A., (2019), Dünya Sanat Tarihi, (21. Basım), Remzi kitabevi, İstanbul
- Yılmaz, M., (2013), Modernden Post moderne Sanat, (2. Baskı), Ütopya Sanat Dizisi, İstanbul

MAKALE

- Avcı, Ç.,Y., Çetin, “Çağdaşlaşma Sürecinde Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Kuruluşu ve Asker Ressamların Bu Okuldaki Eğitim Faaliyetleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Dergi Park*, 2011, (25), ss. 51-66.
- Başbuğ, F., “1914 Çallı Kuşağının Türk Resim Sanatına Etkisi”, *Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2010, (29), ss. 371-392.
- Bayav, D., “Batılı Sanatçıların Çallı Kuşağına Etkileri”, *Dergi Park*, 2016, (18), ss. 27-53.

İNTERNET KAYNAKLARI

The Palette of Anselm Kiefer Witnessing our Imperiled

World<<https://aras.org/sites/default/files/docs/00039WestDougherty.pdf>> (15.12.2020)

İbrahim Çallı’nın Çalışma Üslubu

https://ipfs.io/ipfs/QmQP99yW82xNKPxXLroxj1rMYMGF6Grwj2o4svsdmGh7S/out/A/%C4%B0brahim_%C3%87all%C4%B1.html (22.12.2020)

SES KAYITLARI

Gögebakan, Doğa Üzerine II, 2021

Yaşar, Doğa Üzerine I, 2021

RESİMLERİN KAYNAKÇASI

Resim 2. 1:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Carl_Gustav_Carus_Stone_Age_Mound.jpg (03.01.2021)

Resim 2. 2:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Carl_Gustav_Carus_Stone_Age_Mound.jpg (03.01.2021)

Resim 2. 3:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Deniz_Kenar%C4%B1nda_Ke%C5%9Fi%C5%9F#/media/Dosya:Caspar_David_Friedrich_029.jpg (13.11.2020)

Resim 2. 4: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/John-constable-the-hay-wain.jpg>(07.12.2020)

Resim 2.5: <http://www.leblebitozu.com/empresyonizmin-onculerinden-claude-monetin-hayati-ve-21-eseri/> (21.12.2020)

Resim 2.6:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/View_of_the_Haarlemmermeer_1646_Jan_van_Goyen.jpg (21.12.2020)

Resim 2.7: <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/11/paul-cezannenin-montagne-sainte-victoire-eseri/> (26.12.2020)

Resim 2.8:

<https://bayaiyi.com/george-seuratnin-a-sunday-afternoon-on-the-island-of-la-grande-jatte-resmi/>(26.12.2020)

Resim 2.9: <https://www.pivada.com/paul-gauguin-nereden-geliyoruz-biz-neyiz-nereye-gidiyoruz>(27.12.2020)

Resim 2. 10: <http://paltolukonak.blogspot.com/2015/03/toprak-tarm-ve-ciftcilik.html>
(27.12.2020)

Resim 2. 11: <https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-auvers-ovasi-1890>
(30.12.2020)

Resim 2. 12: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Van_Gogh_-_Zwei_Bauern_beim_Umgraben.jpeg (27.12.2020)

Resim 2. 13:
[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9Fl%C4%B1k_\(tablo\)#/media/Dosya:The_Scream.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9Fl%C4%B1k_(tablo)#/media/Dosya:The_Scream.jpg) (30.06.2021)

Resim 2. 14: <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/03/18/henri-matissenin-woman-with-a-hat-eseri/> (05.04.2021)

Resim 2. 15: <http://www.kulturmeydani.com/henri-matisse-kirmizi-oda/>(24.06.2021)

Resim 2. 16: <https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-yildizli-gece> (06.01.2021)

Resim 2. 17: <https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-cizimleri-ve-resimleri>
(06.01.2020)

Resim 2. 18: <http://www.mehmetalicetinkaya.com/2011/09/anselm-kiefer-1945/anselm-kiefer-nigredo-1984/> (16.01.2021)

Resim 2. 19: <https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-ohne-titel> (27.01.2021)

Resim 2. 20: <https://collidingdisciplines.wordpress.com/2012/12/05/anselm-kiefer-context-and-texture/> (07.05.2021)

Resim 2. 21:<https://www.sfmoma.org/artwork/FC.591/>(15.06.2021)

Resim 3. 1: <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-ormanda-oduncu---seker-ahmet-pasa/386> (06.05.2021)

Resim 3. 2: <http://thetrueof22.blogspot.com/2017/05/batili-sanatcilarin-calli-kusagina.html> (09.05.2021)

Resim 3. 3:

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=47 (06.05.2021)

Resim 3. 4: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-y/yetik-sami/sami-yetik-koyde-yuruyus-6488/> (06.05.2021)

Resim 3. 5:

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=240(04.15.2021)

Resim 3. 6: <https://arts.ozyegin.edu.tr/tr/artist/hikmet-onat>(10.05.2021)

Resim 3. 7: Çiftçioğlu, İ., (1997), Bir Yaprakta Bütün Dünya Veysel Günay, (1. Basım), Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, ss. 161.

Resim 3. 8:

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1946 (05.03.2021)

Resim 3. 9: Mesut Yaşar “Memleket Manzaraları Serisi”, 72x93 cm, 2020

Resim 3. 10: Yüksel Gögebakan “Kayıslı Manzara” Tuval Üzerine Yağlıboya, 175x140 cm, 2013