

1980 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜR K MANZARA RESMİ

Seda ATALAY

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

DANIŞMAN: Prof. Melihat TÜZÜN

2019

T.C
TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

1980 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK MANZARA RESMİ

Seda ATALAY

RESİM ANASANAT DALI

DANIŞMAN: Prof. Melihat TÜZÜN

TEKİRDAĞ - 2019
Her Hakkı Saklıdır.

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Hazırladığım yüksek lisans tezimin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, yazımda enstitü yazım kılavuzuna uygun davranıldığını taahhüt ederim.

...../...../.....

Seda ATALAY

KABUL ONAY

ÖZET

Kurum,Enstitü,	:Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi,Sosyal Bilimler Enstitüsü,
ABD	:Resim Anasanat Dalı
Tez Başlığı	:1980 Sonrası Çağdaş Türk Manzara Resmi
Tez Yazarı	:Seda Atalay
Tez Danışmanı	:Prof.Melihat Tüzün
Tez Yılı	:Yüksek Lisans Tezi, 2019
Sayfa Sayısı	:103

Tarih boyunca Resim sanatında Manzara resmi farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Manzaraya öykünerek resim yapmak birçok sanatçı için sanatsal ifadenin en güzel aktarımıdır. Resimde Manzara teması 20 y.y' da da konu olarak önemini yitirmemiştir. Resimde Manzara teması 1980 sonrası ve günümüze kadar sanatta yaşanan değişimlerden etkilenmiştir.

Türk Resminde konu olarak doğa ve etkileşimini biçim ve içerik bakımından yorumlayan bir anlayış bulunmaktadır. Sanatçıların doğaya ekolojik yönden bakıp eserlerine düşünsel ve eleştirel olarak yansıtmaları eserlerde görülmektedir. Eserlerin diğer boyutunda ise sanatçıların yaşadığı kültürel ortam belleklerinin etkili olduğu gözlenmiştir.

İlk manzara betimlemelerine Mezopotamya ve mısır uygarlıklarında rastlanmakla birlikte, konuya yardımcı olan fon niteliğindedir.

Osmanlılar'da manzara resminin ilk örnekleri tarihsel konulu el yazmalarındaki Topografik resim niteliğinde minyatürlerdir. Manzara, 18 yy'ın ikinci yarısında minyatür sanatının yerini alan duvar resminde de başlıca konudur.19.y.y. askeri ve sivil kökenli ressamlarımız da manzarayı temel konu olarak almışlardır.

19.yy. ile 20.yy. arasında bir köprü kuran 1914 Kuşağı ise manzara resminde nesnel yaklaşımdan uzaklaşan daha özgür bireysel yorumları görmekteyiz. Bu

bağlamda sanat doğa ilişkisi Müstakiller ve D gurubu sanatçıların çalışmalarında ortaya çıkmaya başlamıştır. Manzara resim sanatının gelişiminde etken olan cumhuriyetin ilanı ile de daha çok çağdaş sanatın izlerini taşıyan eserler süregelmiştir.

Bireysel soyut eğilimlerin 1950'den sonra başladığını görürüz. Üçüncü bölümde soyutlamanın sosyo-ekonomik temel üzerinde manzara temasıyla ele alınışları irdelenmiştir. Resim ve plastik sanatlarda semboller ve formlar kullanarak dile getiren ressamlarımızda da manzara temaları karşımıza çıkmıştır. Ayrıca doğaya karşı artan duyarlılıkta kent manzaralarını eleştirel bir dil geliştiren sanatçılar ve eser örnekleri ele alınmıştır. 1980 sonrası Türk resminde manzara temalı resimler, soyut eğilimlerde manzara resmi, simgeci ve ifadeci manzara resmi ve kent görünümleri olarak sınıflandırılabilir.

Günümüzde manzara dediğimiz zaman artık sadece döneme ait doğa manzaraları değil, köyler, kasabalar, kentler, sokaklar ve dünyanın değişmesi, nüfusun artması, çarpık kentleşmeler, sosyal, siyasal, ekonomik yapıdaki gelişmeler, değişmeler, savaşlar, kuraklık, çevre kirliliği, doğaya karşı duyarsızlaşma gibi farklı başlıklar ile ele alınmaktadır. Manzara resmi çevreye dair bir takım sembollerin kullanıldığı karmaşık bir yapı halini almaktadır. Teknolojinin hızlı bir değişime uğrattığı görsel algımız ise sembollere dair anlamları sürekli olarak yinelemektedir artık bu karmaşada bir manzara resmini yalnızca bir manzara resmi olarak ele almak olanaksız hale gelmektedir.

Günümüzde de manzara resim sanatı eserleri incelendiğinde sanatçıların kişisel ve özgün özellikler gösterdiği görülmektedir. Sanatçıların kendilerine özgü felsefi ve düşünsel amaçlarla içerik ve biçim bakımından yaratıcılıklarını ortaya koymuşlardır. Teknik ve malzeme açısından sınırlamanın getirilmediği manzara resim sanatında yeni anlamlar ve kavramlar üretildiği gözlemlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Doğa, Manzara resmi, Çağdaş Türk Resmi

ABSTRACT

Instituion,Institure, : Tekirdağ Namık Kemal Üiversity,Institure of Social Sciences,
Department : Art Painting
Departman Title : After 1980 Modern Turkish Landspace Art
Author : Seda Atalay
Adviser : Prof.Melihat Tüzün
Type of Year : MA Thesis,2019
Total Number of Pages : 103

Landscape picture has been interpreted in many different ways in art throughout history. Painting by emulating a landscape is the best way of conveying the artistic expression for most artists. Landscape theme in art did not lose its significance as a subject in the 20th century, either. After the year of 1980 landscape theme in art was affected by the changes in art and this influence has continued up to the present.

In Turkish art of painting, there is no sense of art that interprets nature and its interaction in terms of form and content. It can be seen in work of arts that artists look at nature ecologically and reflect it in their arts as intellectual and critical. From another angle of these works, it has been observed that cultural environment which artists live in and cultural environment recollections are highly influencial.

First landscape descriptions were seen in Mesopotamia and Ancient Egypt. However, these descriptions were used as a background helping the subject.

First examples of landscape picture in Ottoman Empire are miniatures which are topographic pictures in manuscripts whose subjects are history. Landscape is also main subject in wall picture which took the place of miniature art in the second half of the 18th century. 19th century artists who were civils or served in the military used landscape as the main subject,too.

In 1914 Generation building a bridge between the 19th and the 20th century, we see more free, individual interpretations moving away from objective approach in landscape picture . In this connection, nature and art relation started to emerge in the works of Independent and D-Group artists. With the proclamation of the republic that had a great impact on the development of landscape picture, mostly, works bearing the stamps of modern art emerged.

It is seen that individual abstract tendency started after the year of 1950. In the third part, discussing abstraction on social economic base with landscape theme has been studied. In art and plastic arts, it has been seen that artists who expressed themselves by using symbols and forms also used landscape themes. Furthermore, increasing sensitivity to nature, artists who developed a language criticizing city landscapes and some examples of works of art have been examined in detail. Landscape themed pictures in Turkish art of painting after the year of 1980, can be classified as landscape picture in abstract tendency, symbolist and expressionist landscape picture and city views.

Today, when we mention landscape, we do not study only nature themed landscapes which belong to a specific period, many other different headings such as villages, towns, cities, streets, changing of the world, population increase, non-planned urbanization, social, political and economic developments, changes, wars, droughts, environmental pollution, desensitisation to nature are discussed and studied. Landscape picture is becoming more and more complicated form in which some symbols related to environment are used. Our vision perception that changed quickly due to technology is constantly repeating meanings regarding symbols. Now, in this chaos, studying a landscape picture only as a simple landscape picture is almost impossible.

Today, when landscape painting art works are studied, it is seen that artists show personal and authentic features. Artist have presented their creativities in terms of form and content with distinctive philosophical and intellectual purposes. It has been observed that in landscape painting art which does not have any restrictions in terms of techniques or materials, new meanings and concepts are being produced.

Key words: Nature, Landscape Painting, Modern Turkish Painting

ÖNSÖZ

Doğa yüzyıllardan beri birçok sanatçının esin kaynağı olmuştur. Doğadan neden etkileniriz? Neden bu kadar önemlidir? Bizi çeken nedir? Çünkü bizler doğanın bir parçasıyız. Rengi, kokuyu, heyecanı, coşkuyu, sesleri ve daha birçok şeyi doğadan öğreniyoruz. En önemlisi de doğadan besleniyoruz. Kişinin yalnızlık zevkine uygun gelen doğa hayranlığı romantik duyguyla bağımlıdır. İnsanın ruh hali bir doğa parçasında kendini yansıtmaktadır.

Bu çalışmada Çağdaş resim sanatında manzara türünün sanatçılar üzerinde farklılaşması araştırılarak, manzara ve çağdaş resim ilişkisi irdelenmiştir. Çağdaş resim sanatında manzara konusunun analizi ile çağdaş resimde sanatçıların yönelimlerini anlamak, geleneksel olanın dışında soyutlamalarla sınırlarını aşarak yaptıkları eserlerde hangi süreçlerden geçildiği yapıtın kendi estetiğini anlamamız bakımından önemlidir. Ayrıca yapıtları anlamamız eserle daha fazla ilişki kurmamız ve bu sayede onun ifade ettiği estetiği anlamamız bakımından da önemlidir.

Bu çalışmayı gerçekleştirmek için bana cesaret veren ve destekleyen danışmanım Sayın Prof. Melihat Tüzün'e; yardımlarını esirgemeyen Sayın Doç. Dr. Mustafa Cevat Atalay'a; tüm süreçte yanımda olan aileme sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİMLERİN LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR.....	xv

BİRİNCİ BÖLÜM

1.GİRİŞ.....	1
1.1Problem.....	1
1.2.Araştırmanın Amacı.....	2
1.3.Araştırmanın Önemi.....	2
1.4.Sınırlılık.....	2
1.5.Yöntem.....	2

İKİNCİ BÖLÜM

2. MANZARA RESMİNİN TANIMI VE GELİŞİM SÜRECİ

2.1.Manzaranın Tanımı ve Doğuşu.....	5
2.2.Batı Resminde Manzara Resminin Gelişimi.....	5
2.3.Türk Plastik Sanatlarında Manzara Resmin Tarihsel Gelişimi.....	10

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 20.YÜZYIL İLK YARISINDA TÜRK RESİM SANATINDA MANZARA TEMASI

3.1.Çallı Kuşağı.....	10
3.2.Müstakil Ressamlar Grubu.....	15
3.3.D Grubu	26

3.4.Yeniler Grubu.....	30
3.5.Onlar Grubu.....	33

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. 1980 SONRASI VE GÜNÜMÜZDE MANZARA RESMİ.....	36
4.1. Soyut Eğilimlerde Manzaralar	38
4.1.1.Turan Erol.....	38
4.1.2.Hasan Akın.....	41
4.1.3.Halil Akdeniz.....	41
4.1.4.Zahit Büyükişleyen.....	45
4.1.5.Veysel Günay.....	47
4.1.6.İrfan Okan.....	50
4.1.7.Alaybey Karoğlu.....	52
4.1.8.Melihat Tüzün.....	54
4.1.9.Hakan Esmer.....	56
4.2. Simgesel ve İfadeci Manzaralar	58
4.2.1.Özer Kabaş.....	59
4.2.2.Nadide Akdeniz.....	60
4.2.3.Ekrem Kahraman.....	63
4.2.4.Azade Köker.....	64
4.2.5.Aydın Ayan.....	66
4.2.6.İsmail Tetikçi.....	68
4.3.Kent Manzaraları	70
4.3.1.Naile Akıncı.....	71
4.3.2.Devrim Erbil	73
4.3.3.Mustafa Özkan.....	75
4.3.4.Mustafa Pancar.....	77
4.3.5.Ahmet Şinasi İşler.....	79
4.3.6.Murat Akagündüz.....	80
4.3.7.Kadir Ablak.....	82

4.3.8.Emre Tandırlı.....	84
4.3.9.Ayhan Çetin.....	86
4.3.10.Evren Karayel.....	87

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. ESERLERİMDE MANZARA TEMASININ ELE ALINIŞI.....	90
SONUÇ.....	96
KAYNAKÇA.....	99
EKLER.....	103

RESİM LİSTESİ

Resim 1.1. Van Eyck, Saint Bavo Katedrali, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 376x520 cm, 1432	7
Resim 1.2. Albert Dürer, House by a Pond, Suluboya-Guaj, 22.3x22.2 cm, 1496.....	7
Resim 1.3. El Greco Toledo Manzarası, 121.3x108.6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, 1600.....	8
Resim 1.4. W. Turner, Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Sığ Suda İşaret Veriyor, 91x122 cm 1842.....	10
Resim 1.5. Şam Ulucamii Duvar Mozikleri, 8661-750.....	11
Resim 1.6. Matakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Sefer, i Irakey, 1536.....	12
Resim 1.7. Hoca Ali Rıza, Üsküdar Kıyısı, T.Ü.Y.B. 33 x 74 cm.....	14
Resim 2.1. İbrahim Çallı, Boğaziçi, T.Ü.Y. 46 x 55 cm.....	16
Resim 2.2. Nazmi Ziya, Langa Bostanı, 68x81 cm, 1937.....	17
Resim 2.3. Avni Lifij, Grup Vaktinde Deniz, K.Ü.Y. 17,5 x 25,8 cm.....	17
Resim 2.4. Hikmet Onat, Salacak'ta Kayıklar ve Kız Kulesi, 73x60 cm, T.Ü.Y.B. Deniz Müzesi Koleksiyonu, 1951.....	18
Resim 2.5. Sami Yetik, Bebek, 25 x 34,5 cm, 1901.....	19
Resim 2.6. Feyhaman Duran, Limanda Kayıklar, T.Ü.Y.B. 89 x 74 cm.....	19
Resim 2.7. Hamit Görele, Peyzaj, Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi, D.Ü.Y. 720x529cm.....	20
Resim 3.1. Ali Çelebi, Sahilde Akşam, 56x67cm.....	21
Resim 3.2. Şeref Akdik, Boğaziçinden, T.Ü.Y.B. 1964.....	22
Resim 3.3. Mahmut Cuda, Camili Peyzaj, T.Ü.Y.B.....	23
Resim 3.4. Zeki Kocamemi, Peyzaj, T.Ü.Y.B. 32 x 39 cm.....	24
Resim 3.5. Cevat Dereli, Rüstem Paşa Yalısı, T.Ü.Y.B. 39 x 46 cm.....	25
Resim 3.6. Refik Epikman, Marmara'dan Adalara ve Yalova'ya Bakış, M.Ü.Y. 36.3 x 46.5 cm.....	26
Resim 4.1. Cemal Tollu, Boğazda tekne, 333x200.....	27
Resim 4.2. Nurullah Berk, Fırtına, T.Ü.Y.B. 1957.....	28
Resim 4.3. Eşref Üren, Su İşleri Kampı, T.Ü.Y.B. 127.5 x 114 cm.....	29
Resim 4.4. Elif Naci, Peyzaj, T.Ü.Y.B. 30 x 40 cm.....	29
Resim 4.5. Sabri Berkel, Peyzaj, 1939, T.Ü.Y.B. 23 x 39 cm.....	30
Resim 5.1. Ferruh Başağa, Peyzaj, T.Ü.Y.B. 50 x 90cm.....	31
Resim 5.2. Avni Arbaş, Manzara, 46x54cm, 1959.....	32
Resim 5.3. Nuri İyem, Hoş kadem Camii, 64.5x56.5cm, 1949.....	33
Resim 6.1. Orhan Peker, Ayvalık'tan, 9. çağdaş ve modern sanat müzayedesi, T.Ü.Y.B. 92x 92cm.....	34

Resim 6.2.Nedim Günsür,Gecekonduklar,43. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi, T.Ü.Y.B. 34 x45cm.....	35
Resim 7.1.Turan Erol, Kışın Bodrum, T.Ü.Y, 80 x 100 cm.....	39
Resim 7.2.Turan Erol,Kıyıda Gölgelek,Müzayede Özel Koleksiyonlar Müzayedesi, 50 x 65cm,1988	40
Resim 7.3. Hasan Akın, İsimli,35x50 cm T.Ü.Y.B.1993.....	42
Resim 7.4.Hasan Akın, Baharda Söğüt Ağaçları,T.Ü.Y.B.80x100cm,2004.....	42
Resim 7.5.Halil Akdeniz, İzmir Körfez Kirlenmesi,40x40cm,1982.....	44
Resim 7.6.Halil Akdeniz, İzmir Körfez Kirlenmesi, 115x115cm,1982.....	45
Resim 7.7.Zahit Büyükişleyen, Gülcihan'da Çardaklar,80x160 cm T.Ü.Y.B.....	46
Resim7.8.ZahitBüyükişleyen,İvriz'deElmaBahçesi,80x193cmT.Ü.Y.B.Sanatçı Koleksiyonu,1968...46	
Resim 7.9.Veynel Günay , Yayılda Evimiz,T.Ü.Y.B.130x146cm,2005.....	49
Resim 7.10.Veynel Günay, Mavili,T.Ü.Y.B.100x81cm,2010.....	49
Resim 7.11.İrfan Okan,Karşı Yakadan İstanbul, 25. çağdaş ve modern sanat müzayedesi, T.Ü.Y.B.155 x 180cm,2001	51
Resim 7.12.İrfan.Okan,Figürlü Kompozisyon,20. çağdaş ve modern sanat müzayedesi, T.Ü.Y.B.65 x 145cm ,2010.....	51
Resim 7.13.Alaybey Karoğlu, Bir yalnızlık Öyküsü, T.Ü.Y.B. 70x100 cm, Özel Koleksiyon,	53
Resim 7.14.Alaybey Karoğlu, Sahilde Güz, T.Ü.Y.B. 40x40 cm, Özel Koleksiyon, 2011.....	54
Resim.7.18.Melihat Tüzün, Tuna,105x80 cm,T.Ü.A.B2019.....	55
Resim7.19.Melihat Tüzün, Kuru ağaç,60x80cm,T.Ü.A.B2019.....	56
Resim 7.20.Hakan Esmer, Soyutlama,24x30 cm, T.Ü.Y.B.2010.....	57
Resim 7.21.Hakan Esmer, Heyamola,116x89cm-T.Ü.Y.B.2010.....	58
Resim 8.1.Özer Kabaş, T.Ü.Y.B.25x35 cm,1992.....	60
Resim 8.2.Nadide Akdeniz,İsimli,T.Ü.Y.B.72x40 cm,1996.....	61
Resim 8.3.Nadide Akdeniz, İsimli,T.Ü.Y.B.130x130 cm,2018.....	62
Resim.8.4.Ekrem Kahraman, Çocukluğum O en büyük Çukurova,100x200 cm, T.Ü.Y.B.1983	63
Resim 8.5.Ekrem Kahraman, İsimli,100x200 cm, T.Ü.Y.B.1993.....	64
Resim 8.6.Azade Köker, Kara Orman, Tuval Üzerine Karışık Teknik,149x200cm,2016.....	65
Resim 8.7.Azade Köker, Kara Orman, Tuval üzerine karışık teknik,130x400cm,2016.....	66
Resim 8.8.Aydın Ayan, Doğanın Hüznü I,T.Ü.Y.B.60x130cm,1999.....	67
Resim 8.9.Aydın Ayan, Mavi Görünü,TÜ.Y.B.80x100cm,1995.....	68
Resim8.10.İsmail Tetikçi, Gölgenin yalnızlığı,T.Ü.Y.B.100x130cm,2017.....	69
Resim 8.11.İsmail Tetikçi, İsimli,800x523cm.....	70
Resim 9.1. Naile Akıncı, Eyüp, T.Ü.Y.B. 100 x 100 cm, 2004.....	72

Resim 9.2.Naile Akıncı, Bebek sırtları,T.Ü.Y.B.120x65 cm,2002.....	73
Resim 9.3.Devrim Erbil,İkili Bakış,Sultanahmet Camii, T.Ü.Y.B.2017.....	75
Resim9.4.Devrim Erbil, Eminönü,T.Ü.A.B.130x180cm,2013.....	75
Resim 9.5.Mustafa Özkan, Tuval üzerine akrilik ve yağlı boya,50x120cm.....	76
Resim 9.6.Mustafa Özkan, Pres tuval üzerine ve yağlı boya,32x64cm.....	77
Resim 9.7.Mustafa Pancar,Gece Toplantısı,T.Ü.Y.B210x300 cm,2014.....	78
Resim 9.8.Mustafa Pancar,Kupon Araziler, Kağıt Üzerine Kolaaj,22x29 cm,2013.....	78
Resim 9.9.Ahmet Şinasi İşler,Boğaziçi, T.Ü.A.B.25x25 cm,2018.....	80
Resim 9.10.Ahmet Şinasi İşler,İstanbul,Karışık teknik,40x60cm,2018.....	80
Resim 9.11.Murat Akagündüz,taksim gezi,27. çağdaş ve modern sanat müzayedesı, T.Ü.Y.B.90 x 116cm,2001.....	81
Resim 9.12.Murat Akagündüz,Gazi I-II-III,43. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesı, T.Ü.Y. trio 146 x 342cm (3 adet, 146 x 114),2005.....	82
Resim 9.13.Kadir Ablak,Bir Metropol'ün Anatomısı,T.Ü.Y.B.80x100cm,2019.....	83
Resim 9.14.Kadir Ablak,Bir Metropol'ün Anatomısı,T.Ü.Y.B.667x500cm,2016.....	84
Resim 9.14.Emre Tandırlı, Sucy en Brie, T.Ü.Y.B. 70 x 100 cm,Özel koleksiyon, Toronto, Ontario, Kanada,2003.....	84
Resim 9.15.Emre Tandırlı, Doğduğum evin penceresinden manzara. T.Ü.Y.B. 60 x 85 cm. Özel koleksiyon. İstanbul,Türkiye,2007.....	85
Resim 9.16.Ayhan Çetin, Kayıp Şehir,T.Ü.A.B.70x140cm, ,2019.....	87
Resim 9.17.Ayhan Çetin,KızılayT.Ü.Y.B.89x116 cm,,2001.....	87
Resim 9.18.Evren Karayel, Güz Sonu,T.Ü.Y.B.1000x827 cm,2009.....	88
Resim 9.19.Evren Karayel, İsimsiz, T.Ü.Y.B.50x200cm,2012.....	89
Resim 10.1.Seda Atalay, Takalar,T.Ü.A.B.100x120 cm,2018.....	91
Resim 10.2.Seda Atalay, Kıyı,T.Ü.A.B.75x100 cm,2018.....	92
Resim 10.3.Seda Atalay, Takaların Dansı, T.Ü.A.B. 70x100cm,2019.....	93
Resim 10.4.Seda Atalay, Sis, T.Ü.A.B.60x90 cm,2019.....	94
Resim 10.5.Seda Atalay, Kıyı koy, T.Ü.A.B. 50x90 cm,2019.....	95
Resim 10.6.Seda Atalay, Dağların Ardından,T.Ü.A.B.70x100 cm,2019.....	95

KISALTMALAR LİSTESİ

- T.Ü.Y.B. :Tuval üzerine yağlıboya çalışması
T.Ü.A.B. :Tuval üzerine akrilik boya çalışması
K.Ü.Y.B. :Kağıt üzerine yağlı boya çalışması

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Türklerin yaşamında, doğaya karşı olan tutku 16.yüzyıldan itibaren minyatürlere yansımış; devam eden süreçte de aşamalı olarak tuval resimlerinin ilk örneklerini oluşturmuştur. Günümüzde de çağdaş resim sanatında manzara resimlerine karşı yoğun bir ilginin olduğu da bir gerçektir.

Türk resmi bir manzara resmi olarak başlamıştır ve zaman içerisinde Türk resminin gelişme süreci içinde de manzara resimleri sürekliliğini korumuştur. Gerek grup hareketleri ile gerek bireysel çıkışlarla manzara resimleri her dönemde geçerliliğini korumuştur.1950'lerden sonra farklı sanat görüşlerine ulaşan araştırmalarla yön verilen Türk resmi içinde manzara resimde sürüp giden bir uğraş olarak günümüze ulaşmıştır(Giray.1997,s.542).

Tez kapsamında, Manzara resminin tanımı ve gelişim süreci, Batı resminde manzara resim sanatı ve Türk plastik sanatlarda Manzara resim sanatı kaynaklar üzerinden araştırılmıştır. 20.yüzyıl ilk yarısında Türk resim sanatında manzara teması 20.yy ilk yarısında ortaya çıkan Çallı kuşağı ve sonrasında oluşan guruplarda Manzara resim sanatı örnek sanatçılar ve eserleriyle irdelenmiştir. Ayrıca, günümüze kadar olan süreçte manzara temasının gelişim süreçleri ele alınarak, kent manzarası, simgesel anlayış ve soyutlama dilini manzara resim sanatında kullanan Türk sanatçılar ve eser örnekleri analiz edilmiştir. Sanatçı eserlerinin özelliklerini betimleyebilmek için, literatür tarama ve doküman inceleme yöntemiyle sanatçı eserleri üzerinden yorumlama yapılmıştır.

1.1.Problem

Doğal görünümün ana konu olarak ya da figürün bulunması halinde arka planda bulunan resimsel bir betimleme türüdür. İlk ressamının insan ve hayvan betimlemelerinden, fon verme çabalarından kaynaklanmıştır (Inankur, 1997s.1170). Bu araştırmanın problemi Türk resminde manzaranın hangi süreçlerde biçimlendiği ve 1980 sonrası Manzara resminde farklılaşan ifade biçimlerini araştırma sorusudur.

1.2.Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, 1980 sonrası Türk resim sanatında manzara türünün gelişmesini, ifade biçimlerini sanatçı eserleri üzerinden araştırmaktır.

1.3.Araştırmanın nemi

Yapılması planlanan tez sayesinde, 1980 sonrası Türk resim sanatında manzara türünün sanatçı eserleri üzerinde farklılaşmasını araştırarak manzara ve ağdaş resim ilişkisini açıklamayı planlamaktadır. Çağdaş resim üzerinde yapılacak analiz, ağdaş resimde sanatçıların yönelimlerini anlamak, geleneksel olanın dışında yaptıklarını hangi süreçlerle gerçekleştirdiklerini ve ilgili yapıtın kendi estetiğini anlamamız bakımından önemlidir.

1.4.Sınırlılıklar

Bu araştırma 1980 ve sonrasındaki Türk resim sanatçılarından manzara resmi yapanlarla sınırlandırılmıştır.

1.5.Yöntem

Bu tezde araştırma yöntemi olarak nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle literatür bilgisi toplanacak arkasından sanatçıların eserleri üzerinden analiz yapılacaktır. Analiz literatür bilgisi ve verilere dayanılarak yorumlarda bulunulacaktır. Makaleler, sergi katalogları ve röportajlar üzerinden yapılacak araştırmaların yanında, toplanılan verilerin analizinden sonra kişisel görüşler ile yorumlanarak sonuçlandırılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. MANZARA RESMİNİN TANIMI VE GELİŞİM SÜRECİ

Ne kadar sık unuturuz, yalnız başımıza
Bakarken evrensel tahtına doğanın, hayranlıkla;
Ormanlarını-kırlarını-dağlarını
Verdiği güçlü karşılığı aklımıza!

EDGAR ALLAN POE

Manzara imgesi resim sanatı için vazgeçilmez bir esin kaynağı olmuştur. Doğal çevre, yeryüzü, tanıdık, tanımadık çevresel alanlar, muhteşem doğa oluşumları, kentsel çevre, devasa yapılar, tarihi kalıntılar, modern binalar, vb. tüm bunlar resim sanatı için esin kaynağı olan başlıca temalar arasında gelmektedirler. Şunu öncelikle belirtmek gerekir ki yeryüzü, sadece sanatta değil pek çok inanış ve düşünüş için en yalın model olarak durmaktadır. Şüphesiz, tabiatta, sadece yeryüzü değil, deniz ve gökyüzü de manzara resmi için vazgeçilmez temalar olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Tandırılı,2004,s:306).

Manzara, yeryüzünün bir parçası, tarihsel bir mekân ilişkisidir. Sanatta konu manzara ise; her sanatçının yaşadığı döneme göre değişkenlik gösteren, dönemin ve kendisinin kültürel değerlerini belleğine aktardığı bir konu olarak karşımıza çıkar. Manzara resmi farklı mekânlar ve farklı zamanlarda kendini yenileyen, kişinin oraya ait olma arzusunu gerçekleştiren bir aynadır.

İran ya da Suriye gibi Doğu ülkelerinde konu daha çok toplumsal bir olayı belgeleyici nitelik taşıırken, İtalya'da konu İsa ve Meryem gibi dini konular olmaktadır. Fransa'da belki de figür resmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçıların ele aldığı konu yaşadığı ortama ve coğrafi şartlarına göre belirleyici olabilir. Ve

içinde yaşadıkları toplumun tarihi gelişim ve medeniyet seviyesi eserin ana malzemesini değiştirebilmektedir.

Sanatçının ele aldığı konu, eser temaları bazen kullandığı malzeme ya da araç içinde yaşadığı ortama ve coğrafi şartlarına göre belirleyici olabilmıştır. Bunun yanında sanat türlerinin de içinde buldukları toplumdan etkilendiklerini tarihi süreç göstermiştir. Bir bölgede kaya ve taşların fazla olması, kullanılan malzeme yönünden, oluşturulan eserin ana malzemesini oluşturmuştur(Şişman, 2006,s: 56).

Türk resmine baktığımızda iki önemli toplumsal değişikliğin etkisi görülür. Bunlardan birincisi ve en önemlisi İslamiyet'in kabulü olmuştur. Manzara resminin gelişiminde önemli etkendir. İkincisi ise Saltanatının kaldırılması ve Cumhuriyet'in ilanıdır. Cumhuriyet sonrası toplum aydın ve çağdaş yolda ilerleyerek yönünü batıya çevirmiş, böylelikle daha çok çağdaş sanatın izlerini taşıyan modern eserler süregelmiştir. Batılı anlamda Türk resim sanatında peyzaj resminde doğadan tasvirlerin ve yorumlamaların ortaya konduğu görülmektedir. Türk sanatına ve eserlerine yansımada peyzaj önemli bir rol üslenmiştir.

. Türk resim sanatının geçirdiği evreleri en iyi göstergesi, sıkça ele alınan manzara resmidir.18.yüzyılın ikinci yarısında duvar resimleriyle başlayan manzaralar, Batı tarzının etkisiyle ilk örnekleri karşımıza çıkar.19.yüzyıla askeri ve sivil kökenli ressamlarımız da manzarayı temel konu olarak almışlardır. Nesnel yaklaşımdan uzaklaşan daha özgür ve bireysel yorumları Şeker Ahmet Paşa'nın ve Hüseyin Zekai Paşa'nın manzaralarında görmekteyiz. İzlenimci akıma yaklaşan manzaralarıyla Halil Paşa,19.y.y.ile 20.y.y. arasında bir köprü kurmuş,1914 Kuşluğu ise, manzara resminde kişisel yorumu getirerek, Müstakiller ve D grubu sanatçıları da manzarayı kendilerine özgü üslupları içinde ele almıştır. Türk resim sanatı geçirdiği evreleri en iyi gösteren manzara resmi, resim sanatımızda ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

'1980 sonrası Çağdaş Türk Manzara Resmi' başlıklı bu çalışma, günümüz sanatına etki eden manzara konusunun öznelleşen ifade biçimleri üzerinde durularak, manzara temasında eser üreten ve Çağdaş Türk resminde önemli yeri olan Devrim Erbil başta olmak üzere manzaranın doğuşu, gelişimi ve farklılaşan yorumları eser

analizi yöntemiyle inceleyip, manzara resminin çağdaş resim içindeki önemi ortaya koyabilmektedir.

2.1. Manzaranın Tanımı ve Doğuşu

Peyzaj sözcüğü, "manzara" ya da daha doğrusu "kır manzarası", "kır resmi" anlamında, Fransızcadan alınan resim ve fotoğraf sanatına ait bir terimken, uygulama alanı zamanla genişleyerek, bir bahçeden çok büyük, birçok bahçeleri, yerleşim alanlarını, korulukları, kırsal alanları içine alacak kadar büyük doğa parçalarının düzenlenmesinden, kent planlama branşına kadar dayanmıştır.

Peyzaj resim", konusunu doğadan alan resimlerdir. Bu resimlerde yakın plan ve arka plan olmak üzere en az iki planda konu işlenir. Ön planda olanlar daha büyük, net, renkleri canlıdır. Geri planda kalanlar, daha açık ve şekillerin netliği kaybolmuştur. Bu açıdan sanatçı, içinde bulunduğu toplumun doğasından beslendiği gibi, eserlerinde de aynı doğanın özelliklerini yansıtabilmektedir. Doğa ve çevre bir sanatçı için önemlidir. Bu atmosfer, sanatçının yapıtına her durumda yansımıştır. Sanat yapıtı, çevre, alışkanlıklar ve genel psikolojik atmosferin oluşturduğu bir bütün tarafından ortaya konur(Büyükişleyen ve Özsezgin,1993,s.4). Bir bölgenin esas ve genel karakteri, insanların yaşam biçimlerini, mizaçlarını etkileyebilir.

İlk manzara betimlemelerine Mezopotamya ve mısır uygarlıklarında rastlanmakla birlikte, bunlar genellikle konuya yardımcı olan bir fon niteliğindedir. Bu tür örneklerde manzarayı oluşturan ağaç, dağ ve su gibi doğa öğeleri sadeleştirilmiş ve yüzeyde üst üste istiflenmiş bir düzen içinde verilmiştir.Girit'te aynı düzenleme egemen olmakla birlikte,esin kaynaklarını içinde yaşadıkları çevreden alan Giritli sanatçılar için doğa çok önemli bir yer tutar.Girit uygarlığının miken döneminden başlayarak daha katı ve şematik bir biçimde betimlenen manzara,insan figürünü temel alan Yunan sanatında eski değerini yitirmiştir.Bu duraklama döneminden sonra erek kısaltım,perspektif ve ışık etkileri gibi teknik gelişmeler,gerek resimli ahşap panolar halindeki tiyatro dekorları,gerekse Makedonya kralı Büyük İskender'in(MÖ.336-323) seferleriyle daha yakından tanınan Doğu'nun bahçe ve doğa sevgisi,Helenistik Dönem'de (yunan)bir manzara okulunun oluşmasını sağlamış başlıca etmenlerdir.

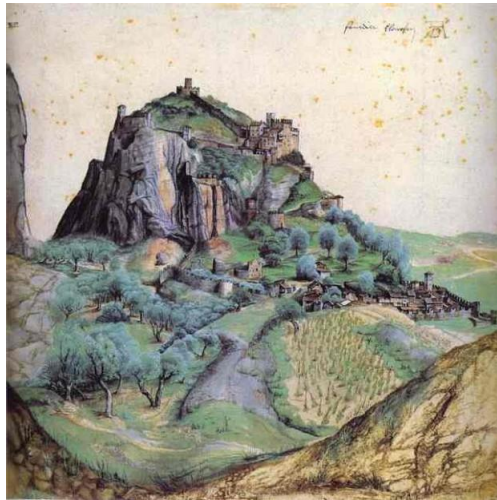
2.2.Batı Resminde Manzara Resminin Gelişimi

Batı sanatında manzara resminin başlangıcı Yunan sanatının Helenistik Dönemi'ne değin uzanmaktadır. Günümüze gelen ilk manzara örnekleriye Roma sanatına aittir. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79),İmparator Augustus döneminde(MÖ 27-MS 14) yaşamış olan Studius'tan (Ludius; MÖ 1.yy-MS 1.y)'konutlarımızın duvarlarını hoş manzaralarla kaplama modasını çıkararak kişi'diye söz eder. Roma sanatında Studius'un başlattığı ya da yeniden canlandırdığı bu gelenek, Roma ve Campagnia konutlarının da,Peristil ve bahçe duvarlarını süsleyen düş ile gerçek karışımı manzaralarla yaygınlaşmıştır. Roma'da Esquilinus'ta bir konutta bulunan Odisseus manzaraları(Vatikan),Prima Porta'da Livia Villası'ndaki bahçe resimleri Pompei konutlarındaki bu türün en güzel örnekleridir. Orta çağda sanatı egemenliğinde bulunduran Kilise'nin, dünyevi yaşamı,insanı Tanrı'dan ve sonsuz öte dünyadan uzaklaştıran bir günah gibi tanımlamasına bağlı olarak,resim sanatı da Doğalcılıktan kopup soyut ve gizemli bir nitelik kazanmış; doğal biçimler doğaüstü bir gerçeğin simgeleri olmuştur.Gotik dönemde ise yeniden doğalcılık doğrultusunda bir gelişme başlamış,Antik çağdan beri bütün anlam ve değerini yitirmiş olan organik yaşam bir kez daha önem kazanmıştır.Bu döneme ait manzaralarla genellikle el yazmalarındaki Minyatürlerde karşılaşılmaktadır.Bunlarda manzaralar figürlü konulara fon görevini yapmıştır. Minyatür geleneği içinde yetişmiş olan Van Eyck kardeşlerin Saint Bavon Katedrali'ndeki 'Kuzu'ya Tapınma' adlı yapıtı, modern anlamdaki ilk manzara sayılır.



Resim 1.1:Van Eyck,1432, Ahşap Üzerine Yağlıboya, Saint Bavo Katedrali. 376 x 520 cm panel detayı

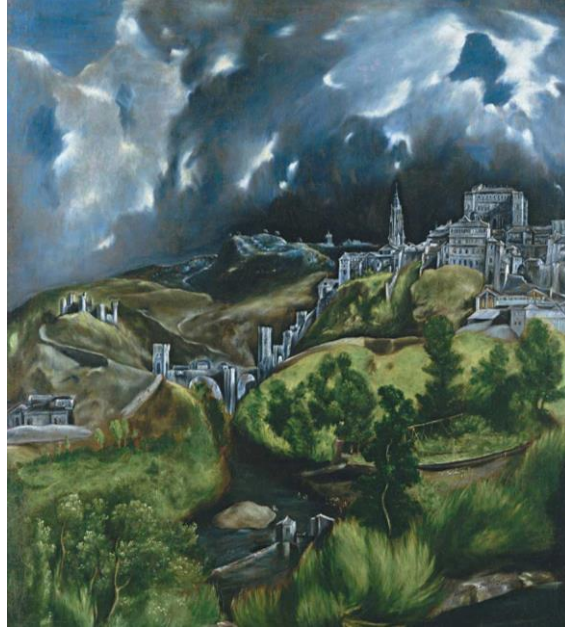
Manzara resminin ilk saf örnekleri Alman ressam Albert Dürer'in 1494 tarihinde İtalya gezisi sırasında yaptığı gezi notları olarak yaptığı suluboya manzara resimlerinde görülmüştür. Bu gezi notları manzara resminin gelişimine pek fazla katkı sağlamamıştır. Daha sonra Dürer'in Almanya'da başlattığı manzara duyarlılığıyla oluşan Tuna Okulu manzaranın bir uzmanlık dalına dönüşmesinde etkin bir rol oynamıştır(İnankur,1997,s.1171).



Resim 1. 2:Albert Dürer, House by a Pond,Suluboya-Guaj,1496,22,3 x 22,2 cm

Albrecht Altdorfer modern anlamda manzara resminin öncülerinden biri sayılır. Güney Almanya'daki Tuna Okulu ressamı adı verilen grubun üyesi olan bu sanatçı, Alp dağları ve Tuna nehri kıyılarında bol bol yolculuk etmiş bir doğa hayranı idi. Doğayı manzara güzelliği olarak ilk resmedenlerden biri odur. Oysa, doğa manzaraları önceleri dinsel sahnelerin arka zeminin teşkil eder, tek başına bir önem taşımazdı. Altdorfer'in resimlerinde manzara öne çıkmış, buna karşılık figürler manzaranın bir tamamlayıcısı olarak ikinci planda kalmıştı (Tansuğ, 1993, s. 200-01).

Gerçi doğaya açılma İtalya'da Rönesans'la başlar, fakat Rönesans insanı, kendi çevresi olarak doğayla bağlantı kurmuştur. İtalyan Rönesans sanatı, her şeyden önce figür ressamlığıydı. Leonardo'da gördüğümüz gibi, sanatçılar doğaya sevgiyle eğildikleri zaman bile, figür ressamlığı içinde onu, ele alıyor, insanın çevresi olarak ona bakıyorlardı. Leonardo tarafından başlatılıp izleyici figürle manzara arasındaki birliğin yarattığı ruh durumuyla etkileyen anlatımcı manzaralar, G. Bellini, Giorgione ve Tiziano gibi Venedikli ressamın şiirsel yapıtlarıyla sürmüştü ve El Greco'nun Toledo Manzarası'yla (1560-1600), doruğuna ulaşmıştır.



Resim 1.3: El Greco Toledo Manzarası, 1600, 121.3 x 108.6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Barok döneminde Felemenk'te (Hollanda) Reform'un dinsel resme karşı olması, varlıklı burjuvaların tablo alımını bir yatırım ve saygınlık belirtisi olarak görmeleri ve bağımsızlığı için o denli savaştıkları ülkelerini betimleyen manzaralara düşkünlük göstermeleri, bu resim türünün gerçek anlamda bağımsızlaşmasını sağlamıştır. Nitekim Van Goyen, Aelbert Cuyp(1620-91), Hobbema ve Van Ruisdael gibi uzman ressamların manzaralarının çoğu öyküsüz ve figürsüz Felemenk görünümleridir. Aynı dönemde Alman Adam Elsheimer'le (1578-1610) Flaman Paul Brill(1554-1626) gibi kuzeyli sanatçıların İtalya'da, özellikle Roma'da manzara resmine karşı başlattıkları ilgi, Annibale Carracci'nin Antik çağ ve Rönesans sanatının idealizmi ile doğa gözlemine birleştiren manzaralarıyla sürmüştür. Rokoko döneminin karakteristik manzara türleri parklar ve Veduta'lardır. Watteau, Fragonard, Canaletto ve F. Guardi gibi ressamların yapıtları bunların en güzel örnekleridir.

Rokoko'yu izleyen Yeni-Klasikçilik manzara resmi açısından verimsiz olmasına karşın, onu izleyen Romantizm dönemi manzara resminin en başarılı çağıdır. 19.yy'ın başlarında İngiltere'de Pitoresk manzara geleneğinden Romantizm'e geçişi temsil eden ve Crome ile Cotman'ın birlikte oluşturdukları Norwich Okulu, yerel görünümüler üzerinde yoğunlaşmıştır. Yüzyılın ortalarından önce bilim alanındaki araştırmalarla önem kazanan ve ardından da felsefeyi, edebiyatı ve sanatı etkisine alan doğa, A. Cozens, J.M.W. Turner, Constable, Friedrich, Corot ve Daubigny gibi çeşitli ressamların katkısıyla ilk kez bu dönemde figür resminin önüne geçmiştir. Romantik dönemde sanatçıyla manzara resmi arasında daha önce görülmeyen bir özdeşlik kurulmuş ve manzara, onu gerçekleştiren ressamın duygularının bir yansıması olmuştur. Gene bu dönemde, özellikle Constable ve Barbizon Okulu ressamlarının açık havada yaptıkları çalışmalar sonunda, betimlemeli resimden salt görsel deneyimlerin iletişimine yönelmiş ve ışık değişimleri, atmosfer koşulları gibi sorunlar ağırlık kazanmıştır. İzlenimci ressamların manzara artık başlıca resim konusu olmuştur. Başta Monet olmak üzere izlenimci sanatçıların her türlü önyargıyı bir yana bırakarak her şeyi bir anlık görsel izlenime indirgedikleri bu manzaralarla, Rönesans'tan beri süregelen doğalcı sanat geleneğine son aşamasına varmıştır. İzleyen dönemde, Van Gogh'la Gauguin'in anlatımcı,

Cezanne'la Seurat'in yapısalcı eğilimleri doğrultusunda kullandıkları manzaralarla yavaş yavaş dış gerçeklerden uzaklaşmış ve doğa soyutlanmaya başlanmıştır.20.yy.'daysa manzara örneklerine rastlanmakla birlikte,artık doğayla sanatın bağı kopmuş ve doğa yalnızca renk ile biçim yaratmak için kullanılan bir hammaddeye dönüşmüştür.



Resim1.4: W.Turner, Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Sığ Suda İşaret Veriyor,91x122 cm, 1842

Tate Gallery,London

2.3.Türk Plastik Sanatlarında Manzara Resmin Tarihsel Gelişimi

Türk resmi bir manzara resmi olarak başlamıştır ve zaman içerisinde Türk resminin gelişme süreci içinde de manzara resimleri sürekliliğini korumuştur. Gerek grup hareketleri ile gerek bireysel çıkışlarla manzara resimleri her dönemde geçerliliğini korumuştur.1950'lerden sonra farklı sanat görüşlerine ulaşan araştırmalarla yön verilen Türk resmi içinde manzara resimde sürüp giden bir uğraş olarak günümüze ulaşmıştır(Giray,1997,s.542).

İslam'ın başlangıcında resim yasağı çok güçlü olmadığından, Emevi döneminde(661-750)Şam Ulucamii duvar mozaiklerinde görüldüğü gibi,Helenistik-Bizans kökenli manzaralara sık sık rastlanır.Abbasi döneminde ise (750-1258)resim yasağı kesinleşmiş ve Duvar Resmi'nin yerini kitap resmi(Minyatür)almıştır.



Resim 1.5:Şam Ulucamii Duvar Mozaikleri,661-750

Bu resimlerde dış gerçekler soyutlanarak,tasvir yasağıyla çelişmeyen bir kavram ressamlığı yaratılmıştır.Hatta, bilgin Dioskorides'in De materia medica'sının (İlaç bilgisi üzerine) Arapça çevirisindeki bitki örnekleri bile soyut bir örgeye,bir nakışa benzeterek çizilmiştir..İslam resim geleneği, Moğollar'ın 13.y.y'da Yakındoğu'ya yayılmalarıyla ortadan kalkmıştır.Bu dönemde kültür yaşamının merkezi olan İran'da Mazdacı kökenli doğa duygusunun,Orta Asya ve Uzakdoğu resim geleneğine dayanan Moğol(İlhanlı)üslubuyla kaynaşması sonucunda gerçek bir manzara ressamlığı ortaya çıkmış,manzara kendi başına bir sanat konusu olmuştur.Uzun süre baskı altında kalan İslam düşüncesi,1336'da Moğol İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla yeniden güçlenmeye başlamıştır. Manzara geleneği sürmekle birlikte, Uzakdoğu etkisi azalmış ve doğa, gerçekliğinden arındırılıp bir kez daha soyut bir nakışa benzeterek çizilmiştir.15.16. ve 17.yy İran kitap ressamlığında önemli bir gelişme olmamış ve resim sanatı geleneksel örgeleri kalıp gibi tekrarlayan bir bezemeciliğe dönüşmüştür.

Osmanlılar'da manzara resminin ilk örnekleri tarihsel konulu el yazmalarındaki Topografik resim niteliğinde minyatürlerdir. Osmanlı sanatında 16 yy'dan başlayıp 17 yy boyunca süren bu topografik resim geleneğinin en önemli temsilcisi ve öncüsü,Kanuni Sultan Süleyman döneminde(1520-66)yaşamış Matrakçı Nasuh'tur.



Resim 1.6:Matakçı Nasuh ,Beyan-ı Menazil-i Sefer,i Irakey

Kasışîrin ve Irâk-ı Arab menzillerini gösteren minyatürlü iki sayfa (İÜ Ktp., TY, nr. 5964, vr. 42^b, 43^a),1548

Doğa, minyatür konusu içerisinde olayın yerleştiği basit bir fondur. Genellikle birkaç tepe veya düz bir ova şeklindedir. Ancak doğa ile ilgili bir konu temel teşkil ediyorsa bölgenin belirli özelliklerini yansıtan ırmaklar, köprüler, kaleler, bitki örtüsü gibi topografik özellikler nakkaş tarafından minyatüre yansıtılmıştır. Bu tip minyatür örnekleri, genelde kuşbakışı bir düzen içerisinde ele alınmıştır(Elmas, 2000,s.29).

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya açıldığı 18.yy'da minyatür sanatı gerek konu, gerek üslup açısından Avrupa'nın etkisine girmiş, tarihsel konulu sahnelerin yerini kır görünümleri, giysi ve çiçek resimleriyle kadın ve erkek Portreleri almış, üçüncü boyut, şık-gölge gibi yenilikler de ilk manzara öğelerinde uygulanmaya başlanmıştır.Manzara,18 yy'ın ikinci yarısında minyatür sanatının yerini alan duvar resminde de başlıca konudur.Bu konu,dinsel ve toplumsal nedenlerle figürlü kompozisyondan kaçınan Osmanlı sanatçıları için Batılı teknik,içerik ve üslupların denenmesinde uygun ortamı sağlayarak; yeni bir sanat anlayışının benimsenmesinde aracı olmuştur. 19 yy'da çoğu askeri okul ve Darüşşafaka kökenli olan ilk Yağlıboya ressamı da manzarayı temel almışlardır. Fransız sanat tarihçisi Rene Huygues tarafından Primitifler diye adlandırılan bu ressamlar,fotoğraftan yararlanarak

yaptıkları ıssız saray,köşk ve park manzaralarında,görünümü en nesnel ve ayrıntılı biçimde tuvallerine aktarmışlardır. Manzara resimleri, duvarlarda bir yandan motif özelliği taşıırken diğer bir yandan da fotoğrafın etkisi ile tuval üzerinde önem kazanmaya başlamıştır. 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren fotoğraf makinesinin bulunması ile askeri okullara bağlı resim atölyelerinde fotoğraftan çalışarak resim yapma geleneği yaygınlaşmıştır. Fahri Kaptan, Ahmet Bedri, Hüseyin Giritli, Ahmet Münip, Salih Molla Aşki, Ahmet Ziya ve bugün isimleri tam olarak bilinmeyen bir grup ressam, resimlerindeki ayrıntıya inen titiz çalışma teknikleriyle fotoğraftan yararlanmışlardır. Manzara resminin tuval resmine geçişinde önemli bir yere sahip olan, eserlerinde şiirsel ve manevi bir güzellik bulundurma çabasında olan primitiflerin ardından Manzarayı renklerin kullanımı ve kompozisyonların değerleri bakımından, yorumlama yoluna giden bir başka grup oluşmuştur.Bu ikinci kuşak asker ressamlar manzara resminde saraylar ve köşk bahçelerinden yavaş yavaş çıkarak,resimlerine sokakları,camileri, ormanları,sahilleri ve sınırlı da olsa insan figürlerini,resme katarak özgünleşen fırça vuruşları ile renk,gölge ve ışık oyunları ile birleştirerek yaşayan bir doğa manzarası betimleme yoluna gidilmiştir. Şeker Ahmet Paşa'yla Hüseyin Zekai Paşa, manzarayı saray ve köşk bahçelerinden İstanbul sokaklarına çıkarmış; eskiye oranla çok daha özgür fırça vuruşlarının egemen olduğu yapıtlarında, çizgiden çok renge ve ışık-gölge karşıtlıklarına ağırlık verilmiştir.

Şeker Ahmet Paşa'nın 'Orman','Erenköy'den Görünüm' adlı tablolarında dokusal renk ilişkilerini yansıtan ayrıntıcı, bir yaklaşımla; o güne kadar görülmemiş ve diğer ressamlardan farklı bir renk anlayışı ve ustalığı görülmektedir.

19.yy'la 20 yy. arasındaki geçişin temsilcileri olan Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza, İstanbul manzaralarıyla Türkiye'deki izlenimci akımına öncülük ederken, çağdaş Türk resminin ilk dönemini oluşturan 1914 kuşağı sanatçılarıysa Avrupa'dan getirdikleri yeni görüş, duyuş ve teknikle 19.yy'ın resim estetiğine son vermişlerdir. Manzaralarında da figürü kullanmış, fakat daha çok boyut belirleyici olarak kalmıştır bu figürler resimlerinde ışığın da öneminden figürler küçük lekeler halini almaktadır. Günışığına göre zaman zaman da realist bir palete sahip Hoca Ali Rıza, Türk resminin en önemli yapıtlarını üretmiştir (Eten,2005, Eylül-Ekim).



Resim 1.7:Hoca Ali Rıza, Üsküdar Kıyısı, T.Ü.YB. 33 x 74 cm

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 20. YÜZYIL İLK YARISINDA TÜRK RESİM SANATINDA MANZARA TEMASI

Sanay-i Nefise’de açılan Avrupa sınavını kazanan genç kuşak ressam,1910 yılında Paris’e gönderilmiş ve böylece Türk resim sanatına çağdaş akımlar girmeye başlamıştır. Bu sanatçılar, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ruhi Arel’dir. Avni Lifij, Feyhaman Duran, Abbas Halim Paşa Abdülmecit tarafından Paris’e gönderilmiştir.

Teknik bilgi ve becerilerini, çağdaş düşünce altında sanata biçimsel olarak yansıtabilecekler.‘Türk Resminin Empresyonistleri’ denilmesinin nedeni, renk ve ışık üzerinde durmalarındandır.

3.1 Çallı Kuşağı(1914)

Çallı Kuşağı, İstanbul görünülerinden ev mekânlarının içlerine uzanan ve günlük yaşamın doğal akışını yansıtan resim temalarıyla Türk resmine farklı bir perspektif kazandı. Çallı Kuşağı sanatçıları, yeni görüşlerini halka tanıtmak sergiler açmak amacıyla kendilerine Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ni seçtiler. Böylece bu cemiyet yeni faaliyet dönemine girdi. İlk olarak Galatasaray Lisesi’nin sergiye elverişli salonlarında açılmaya başlanan sergiler daha sonraları gelenekselleşerek her yıl açılmaya başlandı (Erol, 1990,s.12).

İbrahim Çallı resim sanatımıza çok zengin bir konu çeşitliliği katan bir kuşağa mensuptur. Konu olarak Yıldız Sarayı bahçeleri ve natürmortlar arasında sıkışık kalan resim sanatımız, Çallı ve kuşağının çalışmalarıyla güncel olaylara kadar uzanan çok zengin bir konu çeşitliliğine kavuşur. Fotoğraflardan çalışmaların yerini doğadan yapılan peyzajlar alır. Sokaklar, evler yaşamın tüm ayrıntılarını içeren gerçek konular resimlenmeye başlar. Balıkçılardan, Topkapı Sarayı mekânlarına, İstanbul görünülerinden balo salonlarına kadar uzanan her konu resimlenmeye

başlar. Özellikle İbrahim Çallı, aydın bir sanatçı olarak yaşamının sonuna değin, yaşadığı toplumdaki kesitleri sunmaya özen gösterir.



Resim 2.1: İbrahim Çallı, Boğaziçi, T.Ü.YB. 46 x 55 cm

1914 dönemi sanatçıları arasında çeşitli nedenlerle adı en çok bilinen ve tanınan ressam İbrahim Çallı, kuşağının gözde temsilcisidir. Resimlerinde tablonun çizgisel yapısına, düzenine önem vermemiş, renklerle oynamak, resmi hemen renklendirmek, aceleci sanatçı kişiliğinin bir yansıması olarak yaptığı bütün resimleri etkilemiş, bütün konuları denemiştir. 'Çıplak', 'Zeybekler' adlı tabloları renkçiliği kadar bilimsel perspektife de egemenliğinin keskin göstergesidir (Turani, 2011, s.64).

Nazmi Ziya Güran İzlenimci bir manzara ressamıdır. "Sabahleyin erken kalkarak, gecenin gündüz olmak için geçirdiği değişime tanık olmayanlar, yeryüzünde hiçbir şey görememişlerdir". Nazmi Ziya'nın bu sözleri sanatını tümüyle ortaya koymaktadır. Sanata başlamasından ölümüne kadar boya kutusu omzunda, gün ağarırken yola koyulur, İstanbul sokaklarının, mahalle aralarının kıvrımlarını resimlerini yapmıştır. Birkaç portresine figürüne karşılık sanat verimliliğinin ağırlığını özellikle İstanbul'dan yaptığı ve belki de yüzlere yaklaşan görünümünde toplanmıştır"(Berk, 1979, s. 45).

Nazmi Ziya'nın ilk İstanbul peyzajı 1916'da Galatasaray'da sergilenmişti. Bu resim,onun yaşamı boyunca tutkuyla yöneldiği İstanbul doğası konulu resimlerinde başlangıcı olmuştur.



Resim 2.2:Nazmi Ziya, Langa Bostanı, T.Ü.Y.B.68x81 cm,1937

Avni Lifij, düşünsel içerik, şiirsel alegori, onun resimlerini, daha çok Fransız Sembolizminin ya da romantiklerinin sanat anlayışına yaklaştırır. Gölgesi ufka düşen ağaçlar, servilikler, kızılımsı bir güneşin aydınlattığı gizemli manzaralar, içli bir melankolinin ördüğü ıssız yollar, iç dünyanın dışa vurulduğu karmaşık ilişkiler, Lifij'in resimlerine içli bir şiirsellik katmaktadır.



Resim 2.3: Avni Lifij, Grup Vaktinde Deniz, K.Ü.Y.B. 17,5 x 25,8 cm

Bir açık hava ressamıdır Hikmet Onat. Özellikle deniz manzaralarına yakın duruşunda, bahriye subayı olmasının da bir payı vardı. Hafif çarpıntılı ya da vurgun sahillerde demirlenmiş olan sandalları, bunların suya aksetmiş olan yansımalarını ısrarla işlediği resimlerinde tuş tekniğinin ağır bastığı görülür. İnsan üzerinde sükûnet ve huzur duygusu uyandıran, doğa ve deniz özlemine yol açan bu peyzajlar, kendi türünün ve döneminin benzersiz çalışmaları olarak dikkat çeker.



Resim 2.4: Hikmet Onat, Salacak'ta Kayıklar ve Kız Kulesi, 73x60 cm, T.Ü.Y.B. Deniz Müzesi Koleksiyonu, 1951

Sami Yetik, asker ressamlar kuşağının önemli üyeleri arasında yer alır. Doğayı, güçlü bir rehber olarak kabul eden sanat anlayışına da sonuna kadar bağlı kalmış, görsellik ve belgesellik değerlerini ortak çözümler içinde yansıtmaya özen göstermiştir. Yaşamının son döneminde, yeni başkent olan Ankara'nın yaşamından ilginç sahnelerle ağırlık vermiş, Ankara'da asker ressamlarının örgütlenmelerinde de çaba göstermiştir.

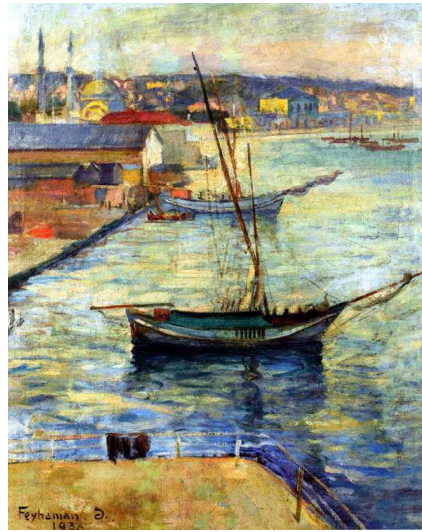
Kurallara, klasik disipline bağlı olarak görünmesine rağmen, sanatı serbest tuşların özgür akışı içinde biçimlenir. Kalın boya dokusu, geniş fırça vuruşları, ışıklı renk tonlamaları ile empresyonist bir üslupla yaptığı resimlerinin ana temasını İstanbul, Ankara, Bursa ve Edirne'den yaptığı peyzajlar oluşturmuştur.



Resim 2. 5: Sami Yetik, Bebek, T.Ü.Y.B. 25x 34,5 cm, 1901

Çağdaşları ve grup arkadaşları gibi peyzaj ve ölüdoğa türleri üzerinde yoğunlaşmakla birlikte, Feyhaman Duran'ın en tipik çalışmaları portre konulu resimleridir. Resimlerinde serbest renk tuşlarının sağladığı esnek bir anlatım gözlenir. Topkapı Sarayı'ndan yaptığı iç mekân resimlerinde, dekoru, salt dekor olarak göremez, onun ışık etkileri altında değişken görünümünü yakalamaya çalışır. Peyzaj alanındaki sayısız yapıtları O'nun bir başka yönünü ortaya koymuştur.

Portrelerinde İstanbul ve doğaya olan ilgisi görülmüştür. Feyhaman Duran resimlerinde yalnızca görüneni aktarma amacıyla değildir. Görünenin ardındaki anlamı, büyüü ve güzelliği de vermeye çalışmıştır (İrepoğlu, 1986, s. 76).



Resim 2.6: Feyhaman Duran, Limanda Kayıklar, T.Ü.Y.B. 89 x 74 cm

Türk Resim Sanatının gelişim evresinde ikinci önemli değişim 1920' li yılların sonları 1930 yılların başında yaşanmıştır. Türk resminin modern dönemin başlangıcı olarak gösterilen bu dönem Cumhuriyet'in getirdiği çağdaşlaşma programı içinde yerini alacaktır.

Hamit Görele Çallı kuşağının ardından gelişen ve doğa biçimlerini soyutlamalarla yorumlayarak değiştirmeyi amaçlayan görüşe ilgi duymuş, peyzaj türünde bu görüşe uygun resimler yapmıştır. Onun için renk hayat ve sağlık işareti, renksizlik ise ölüm demektir. Renge yaşamda ve sanatta ne denli önem verdiğini gösteren bu düşüncesi doğrultusunda rengi hacimsel ve derinlik etkisi vermek için bir araç olarak kullanmış, kübist inşacı yaklaşımla doğadan soyutlamalar üzerine araştırmacı çalışmalar yapmıştır. Geometrik olarak soyutlanmış biçimler düz yüzeyler haline getirdiği sembolik nesnelere kompozisyonlarını kurmuş, kesin sınırları belirlenmiş geometrik biçimlerin içlerini renklerle doldurarak, sıcak-soğuk dengesine özen göstermiştir



Resim 2.7: Hamit Görele, Peyzaj,30.Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi,D.Ü.Y.72x52cm

Görele manzaralarında doğayı renk ve leke duyarlılığıyla görmüş, doğadaki nesnelere lekesele olarak özümsemiş ve yansıtmıştır (Giray, 1997,s.308).

3.2 Müstakil Ressamlar Grubu

Çağdaş Türk resim sanatının gelişiminde ve özgünlüğünü kazanmasında bu topluluğun etkisi büyük olmuştur. Müstakiller, Avrupa'da gelişen sanat akımlarının anlayışlarını zengin bir konu çeşitliliğiyle ele almışlardır. Müstakillerin resimlerin de günlük hayatın içinde üzerinde durulmayan birçok şey konu olarak kullanılmıştır. Bu çeşitlilik sadece konularda değil, üslupsal eğilimlerde de karşımıza çıkmıştır. Mahmud Cuda, Şeref Kamil Akdik Realizm, Hale Asaf ve Muhittin Sebati Romantizme yönelirken, Refik Epikman Kübizm, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi Alman dışavurumculuğunun etkisinde eserler üretmişlerdir (Berk ve Gezer, 1973,s.43).

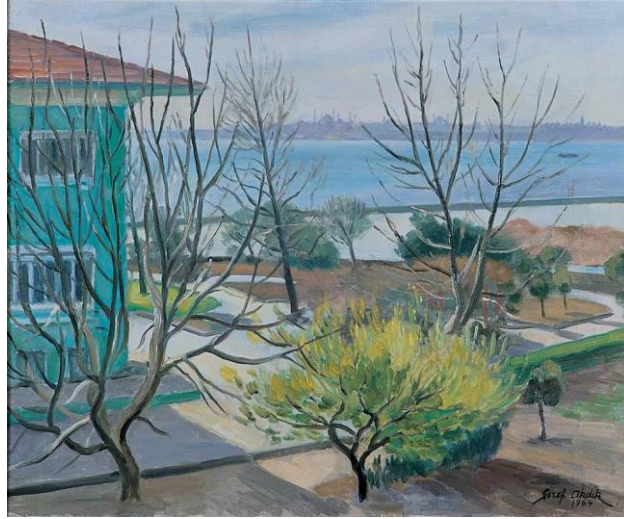
Müstakiller Grubu ile çağdaş Türk resmine aşılana yeni anlayışın öncüleri arasında Ali Çelebi yer alır. Hacimsel tasarım ve kitle etkisi, bu anlayışı belirleyen başlıca resimsel değerlerdir. Biçimin renkle belirlendiği resimlerinde, doğa izlenimi, soyutlayıcı bir anlayış temeline göre, biçim bozma estetiğinin katkısıyla yönlendirilir. Gözlemi ön planda tutar; desene ve biçimsel etkilere önemli bir yer vermekle birlikte, rengi ikinci plana atmaz. Tablolarında renk, nesnelere dıştan saran bir örtü değil, nesnelere yapısına doğal biçimde karışan vazgeçilmez bir öğedir. Doğanın yansıtılmasından çok, yorumundan yana olan bu gerçekçi anlayış, kendisinden sonra gelen sanatçı kuşaklarına yeni anlatım olanaklarının kapısını açmıştır.



Resim 3.1:Ali Çelebi, Sahilde Akşam,56x67 cm

Şeref Akdik, yakın dönem resmimizde doğa görünümüne açık ve izlenimci palete yatkın çalışmalarıyla, 1930 kuşağının sanat anlayışını benimsemiş görünmekle birlikte, yer yer izlenimciliği aşan, biçim sorunlarına cesaretle yönelen ve içinde yer aldığı Müstakiller'in sanat görüşüne yakın düşen resimleriyle bir ara dönem sanatçısı olarak tanımlanabilir.

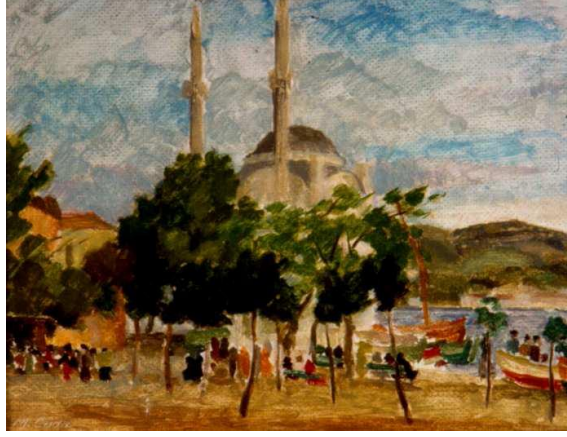
Empresyonist stilde çalışan sanatçının yurt içi ve yurt dışı müze koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır. 1930'lu yıllarda Cumhuriyet ve devrimlerini konu alan resimler yaptı. İstanbul'un ağırlıklı olarak Anadolu yakasındaki semtlerle ilgili peyzajlar çalıştı. Aynı zamanda Hattatlık da yapan sanatçı, sonraki yıllarda İstanbul Moda'da kurduğu özel resim atölyesinde bir çok öğrenci de yetiştirmiştir.



Resim3.2:Şeref Akdik, Boğaziçinden 1964, tuval üzeri yağlı boya

Mahmut Cuda, bu grubun sanat anlayışı yönünden çalışmalar yaptı. Akademi çevresi ile anlaşamadığı için bu görevinden ayrıldı. Bursa Kız Öğretmen Okulu'nda resim öğretmenliğine başladı. Ordan Kırklareli'ne geçti. 1931'de askerliğini yapmak üzere İstanbul'a döndü. Edebiyat Fakültesi'nde kartograf olarak görev yaptı.1939'dan başlayarak Yeni Adam dergisinde kapak kompozisyonları yaptı.1942'de Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'nin kurulmasında öncülük

oldu. Mahmut Cuda, sanatta kübist konstrüktif biçimleri savunan Müstakiller Grubu içinde, inşacı sanatı olarak belirir. Ölü doğa resimleriyle seçkinleşen bu yorum biçimi plan, hacimsellik, kitle ve mekân kavramlarına, klasik sanat geleneğinin de katkıda bulunduğu bir etüt titizliği içinde yaklaşır.



Resim 3.3: Mahmut Cuda, Camili Peyzaj, T.Ü.Y.

Kocamemi, Hofman'ın atölyesinde, onun resim sanatının temelini çizim gücünde gören anlayışından etkilenmiş, nesnelerin ilk önce geometrik bir kalıp içine alınmasını ve ondan sonra kapladıkları ağırlığın saptanmasını benimsemiştir. Sanatçı, aynı sistem doğrultusunda çalışan Çelebi'ye oranla daha durgun bir renkçilik, buna karşın sağlam yapılı bir çizim gücüne sahiptir.

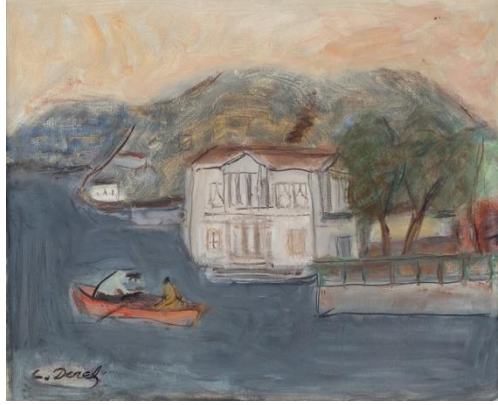
Ona göre resimde yakınlık uzaklık renkten çok çizgisel değişimlerle değerlendirilir. Tüm çalışmalarında başlangıcından beri tekniği ön plana almış, resim sanatındaki değişmelere önem vermemiştir. Tablolarında renk anlayışı desene uygun bir sıcak-soğuk renk değerlendirmesi biçimindedir (Dal,1997,s.1031).



Resim 3.4: Zeki Kocamemi, Peyzaj, T.Ü.Y.B. 32 x 39 cm

Cevat Dereli'nin 1940'a değin gerçekleştirdiği resimleri kübik çizgiye hacim özellikleri yansıtma ile birlikte Kbzim'in katılığını yöresel bir dille yumuşatma eğilimi gösterir.

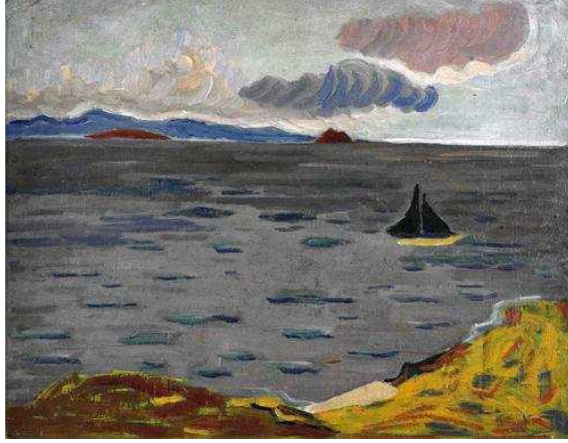
Resimlerinde yer yer geleneksel Minyatür'n izlerine rastlanmaktadır. izgi tekniği, figürlerin kompozisyon içine yerleştirişi ve biçimlerde izlenen sadeleştirme ve sluplaştırma eğilimi genelde bir yalınlaştırmayı gösterirken, gerçek anlatım biçimi, gerek açık-koyu farklılıklarıyla yaratılan düzlemler resme derinlik sağlamaktadır. 1957 tarihli Balık Tutan Adam adlı yapıtı bu gelişmelerin bir sonucudur. Derinlik ve yüzey, Dereli'nin yapıtlarında birbirini tamamlayarak bir bütün oluşturmuştur(Arslan, 1997.Eczacıbaşı Ans.s.448).



Resim 3.5:Cevat Dereli,Rüstem Paşa Yalısı -
49. Beyaz Müzayede Klasik Sanat Eserleri,T.Ü.Y.B.39 x 46 cm

Manzaralarında nesnelere ve figürler, oylum değerleri, konumları, devinimleri ve sağlam desen kuruluşlarıyla bir mekân olgusunda betimlenmişlerdir. Refik Epikman'ın tüm resimlerinde bu anlayışı sürmüş, ışık ve renk değerlerinin dağılımıyla vurgulanan nesnel değerler bir mekan olgusu içinde devingenlikleri ve yaşamsallıklarıyla aktarılmıştır. Manzaralarında da varsıllaşan geniş mekan görünümleri, ıssız doğa güzellikleri aynı renk ve leke anlayışıyla, doğanın gizemli, görsel değerlerinin algılanmasını sağlamaktadır. Bu yıllarda sergilenen Ağaçlar adlı resmi, mekân ve kütle etkisinin, ışık ve renk değerlerinin coşkulu anlatımında soyut, geometrik formlara ulaşan bir uygulamayı sergilemektedir.

Türk resim sanatının 1950'lerden başlayarak etkisi altına alan soyut eğilimler Epikman'ın sanat anlayışını da etkilemiş; 1960 sonrası yapıtlarında soyut renk ve biçim uygulamasına eğilmiştir. Bu resimlerinde, tuval yüzeyine dağılan geometrik kuruluşlarda renk dokusunun görsel ve duygusal çağrışımları varsıllık kazanmıştır.



Resim 3.6:Refik Fazıl Epikman, Marmara'dan Adalara ve Yalova'ya Bakış, M.Ü. Y,
36.3 x 46.7 cm

Türk Resim Sanatı 1930'lu yılların sonunda ve 1940'lı yılları,1950'li yıllara taşıyan dönemde yeni bir çağdaşlık arayışı içinde olan sanat görüşlerine sahip olur. Bu aşamada Türk resmi, batının iki önemli atölyesinde öğrenim gören ve bu öğretileri sanat görüşlerine dönüştürme çabası harcayan sanatçılar,önce söylemleri sonra da yapıtlarıyla yeni bir atılıma yönelir.Leger Atölyeleri öğretileri öğretilerine dayanan görüşleridir.Lhote ve Leger Atölyeleri'nde 1930 yıllarında sanat anlayışları pekişecektir.

3.3 D Grubunda Manzara Resmi

D Grubu, Eylül 1933'te ressam Nurullah Berk,Abidin Dino,Zeki Faik İzer,Elif Naci,Cemal Tollu ve heykeltçi Zühtü Müridoğlu tarafından kurulmuş ve 1947 de dağılmıştır.Grubun, nesnelere oldukları gibi kopya eden ve giderek akademikleşen anlayışlara karşı çıkması,bir tartışma ortamının doğmasını sağlaması,biçimsel de olsa yeni anlayışları uygulaması ve akademisine karşı tavır alması,dar bir çevreden oluşan resim dünyasına canlılık getirmiştir.

Cemal Tollu, Akademi'de Çallı'nın yanında çalışmış olmakla beraber, sonradan yanlarında öğrenim gördüğü Lhote ve Leger gibi kübist ressamın etkisinde kalarak geliştirdiği kompozisyonlarında, hacimsel ve arktitektonik biçimlere ağırlık vermiştir. Anadolu Hitit sanatındaki kunt formlardan büyük ölçüde

esinlenmiştir.v1930 kuşağı ressamaları arasında, yabancı etkileri, yerel kültür değerleriyle kaynaştırıcı etkinliği yönünden önemli bir yeri vardır.

Tollu'nun özellikle D Grubu'nun ilk yıllarında İnşacı eğilimler taşıyan resimleri giderek anıtsal görünüm veren çizgilerle oluşturulmuş bir hacim ve biçim anlayışına yönelmiştir. Hatay'da Portakal Bahçesi(1958) ve Ankara Keçileri gibi yapıtlarında da görüldüğü gibi Anadolu'ya özgü konuları, Kübist Yapımcı eğilimi, geometrik biçimi ağır basan bir düzeyde ele almıştır. Ayrıca Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ni kurma çalışmaları sırasında yakından inceleme olanağı bulduğu Hitit heykel ve kabartmalarından etkilenerek, bu yapıtları anımsatan bir kütle ve hacim yaratmıştır. Bu nedenle sanatçının son dönem resimleri keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış olsa da heykel etkisi bırakan bir kütle olma özelliğini korumuştur.



Resim 4.1: Cemal Tollu-Boğazda tekne, T.Ü.Y.B. 333x200 cm

Paris'e 1932'deki gidişinde Lhote ve Leger atölyelerine devam eden Berk, bu sanatçıların resimde savundukları desen, kütle ve hacim yaratma anlayışlarını benimsemiş, Türkiye'de İzlenimci Çallı Kuşağı'nın resimde yok ettiğini düşündüğü bu anlayışları Türk resmine yeniden getirmeyi planlamıştır.

Nurullah Berk, Türkiye'de 'D' Grubu ile başlayan yenileşme evresinin içinde, bu evrenin içerdiği bütün sorunlar açık aydın ve düşünür sanatçı kimliğiyle, kültür

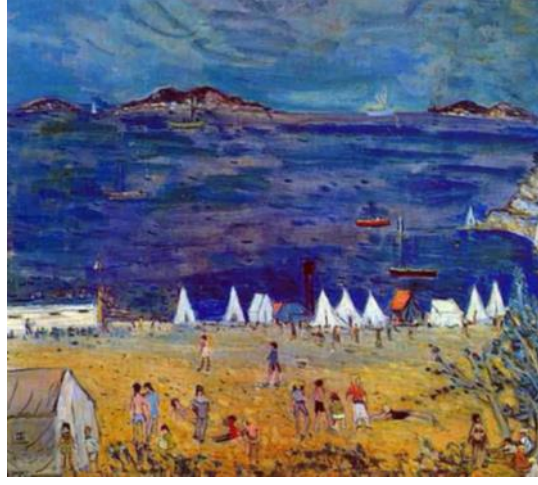
dünyamızda bu sorunların tartışılmasına ortam hazırlamış,tartışmalara bizzat katılmıştır. Türk sanatının yöneldiği Doğu Batı dünyası karşısında,kimliksel bir yapıya götürücü çözümlerini sorgulamış ve bu tür bir sorgulamanın kendi sanatına yansıyan boyutlarını sürekli olarak gündemde tutmayı başarmıştır. Resmini, Doğu Batı ikilemi içinde bunalan Türk sanatı için bir çözüm modeli olarak alabiliriz. Nurullah Berk, resim sanatımızda geometrik-figüratif bir anlayışı, geleneksel tasvir sanatlarımızdan kalkarak özgün bir temel üzerinde geliştirme çabasının örneklerini vermiştir.



Resim 4.2: Nurullah Berk, Fırtına, T.Ü.Y.B.1957

Önceleri İstanbul'da çalışan Eşref Üren sürekli olarak Ankara'ya yerleştikten sonra başkentin duyarlılık simgelerinden biri olmuştur. Eşref Üren'in Ankara yaşantısına uyarladığı peyzaj üslubunun lirik özellikleri, Batı uygarlıklarının kent merkezlerinin sahip olduğu bir kültür merkezinden aldığı etkileri göstermektedir. Sanatçı bozkırın ortasında, adeta yoktan var edilen Ankara'nın parkları ve yeşil alanlarını hem yazılarına hem de resimlerine konu etmiştir (Tansuğ, 2008, s.175).

Eşref Üren, kendi çabasıyla biçimlendirdiği sanat yaşamında, ustalarını kendi seçmiş, içtenliğin kurallarına sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Ankara parklarını, bahçelerini, sokaklarını, insanlarını, bu yörenin doğasına kattığı bir şiirsellik içinde, fırsatının ucuna geldiği gibi yansıtmıştır.



Resim 4. 3:Eşref Üren, Su İşleri Kampı, T.Ü.Y.B. 127.5 x 114 cm

Elif Naci D Grubunun kurucularındandır ve grup dağılıncaya kadar tüm sergilerine katılmıştır. Sanatçı D Gurubuna katılmadan önce figüratif ve izlenimci değerlere bağlı kalmış gruba katıldıktan sonra ise soyut resme yönelmiştir. Grubunun en güzel sergilerininin açılmasına ön ayak olmuştur. Elif Naci'nin yapıtları arasında manzara resimleri önemli bir yer tutmuştur.

Elif Naci,1930 kuşağı ressamaları arasında, yalnız yenilikçi bir ressam olarak değil, Türkiye'de sanat sorunlarını açıp tartışan ve sanatı geniş kitleye ulaştırmakta çaba gösteren bir sanatçı-yazar olarak da belirir. Resimde kişilik ve kimlik konularını ilk tartışanlarsan biridir. Resimleri, figüre bağlı modernizmin erken örnekleri olarak tanımlanabilir (Naci,1981, s.348).



Resim 4.4:Elif Naci, Peyzaj, T.Ü.Y, 30 x 40 cm

Sabri Berkel'in her zaman çerçeve içindeki düzenin bütünlüğüne öncelik veren yapı anlayışı, ilk dönemlerinde biçim ve mekân arasında ayırt edici, 1940'lardan sonraysa biçim ve mekânı birbirine bağlayan çizginin gerilim, ritim ve üç boyutlu nitelikleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Çizgi, ışık ve renk öğelerinin çeşitli dönemlerde kazandığı farklı özellikler temelde onun ilk yıllarındaki klasik anlayışı, çağdaş sanat felsefesini ve gerçeğin çözümünü bütünleştirebilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Berkel'in ilk dönemindeki çözümleyici gerçekçi etütleri doğa ve algı kurallarını temelden kavrayarak soyut resmine anlam kazandıran kaynaklardır. Öte yandan, bu dönemde portre, figür ve ölü doğa çalışmaları, kimi kez Dışavurumcu duygusal bir gerilimi ortaya koyarak, kimi kez de nesne ve mekân arasındaki ilişki sorunlarını dikkati çekerek, zamanın varoluş felsefesini ve ontolojik sorunsalları dile getirmektedir.



Resim 4.5: Sabri Berkel, Peyzaj, 1939, T.Ü.Y.B. 23 x 39 cm

3.4 Yeniler Grubu

Batı'daki sanat akımlarından etkilenecek ortaya çıkan D grubuna karşı, Toplumsal Gerçekçi içeriği savunan bir gruptur. Öncelikle düşün ve yazı alanında kendini gösteren Toplumsal gerçeklik, II.Dünya Savaşı'nın tedirginliği ekonomik

sorunlar ve beraberinde getirdiği toplumsal çalkantılar sonucunda kültür ve sanat hayatını etkilemiş ve bir ulusal sanat görüşü ağırlık kazanmıştır.

1950’li yıllarda özgürlükçü demokrasinin Türkiye’ye her açıdan yenilikler getirdiğini görürüz. Özellikle resim ve heykel sanatı yeni resim olanaklarıyla zenginleşerek soyut resme kaymıştır.

Ferruh Başağa, 1950’li yılların başında soyut anlayışı inanç ve duyarlılıkla savunmuş ve daha 1949’daki devlet sergisine verdiği Aşk isimli kompozisyonuyla, bu yolu açmaya yönelik ilk çalışmalarını gerçekleştirmiş olan bir sanatçıdır. Uyumlu bir geometri düzene, düz ve eğimli çizgilerin dengeli kompozisyonuna bağlı çalışmaları, doğa kökeniyle bağlarını soyutçu bir eğilim çerçevesinde canlı tutan bir anlayışın ürünleridir.

Ferruh Başağa resimlerinde renk ve ışık anlayışlarının üzerine girmiş, bu tutkusu sanatçıyı zaman zaman farklı kompozisyon ve desen arayışlarını göz ardı edip bir tek desen ya da kurgunun üzerinde renk ve ışık çeşitlemeleri yönünden yoğunlaşmaya götürmüştür. 1960’larda gerçekleştirdiği resimlerin dışındaki tüm yapıtlarında belli bir noktaya gerçek yaşamdan bir nesneyi çağrıştıran bir ana örge sanatçıya özgü bir ustalıkla yerleştirilmiştir. Konu genellikle ikinci plandadır; sanatçı daha çok duygularını doğrudan tuvale aktarmayı amaçlamıştır.1985’te Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü’nü kazanmıştır (Arslan,1997, s.1794).



Resim 5.1:Ferruh Başağa, Peyzaj, T.Ü.Y.B. 50 x 90 cm

1970'lerin onunda Türkiye'ye dönen Avni Arbaş'ın Türkiye'ye özgü örgeleri işlediği resimlerinde soyutlamalar giderek artsa da sanatçının figüratif anlatıma karşı eğilimi her zaman baskın olmuştur. Tüm resimlerinde ayrıntılar atılmıştır, figürler renk-leke ağırlığı taşır. Vazo ve çiçekler ve Ağ toplayan Balıkçılar(1982) gibi erken çalışmalarından son çalışmalarına değin kişiliğinde dikkati çeken,desen ve renk uyumlarının süreklilik taşımış olmasıdır. Sağlam bir çizgi ya da desen temeli üzerinde renk arama çabası, özellikle 1960'lardan sonra sanatçının üslubunu güçlendirmiştir.

Gerçekliğin, resimsel bir imgeye dönüşme aşamasında, doğa ile köklü bağı koparmadığı resimleri, ölü doğa ve figür gibi belirli konular çevresinde, lekeci anlayışın gerekleri yönünde gelişir. Anlayış ve eğilim olarak, büyük yol ayrımlarına açılmaz. Benimsediği ve inançla bağlandığı gözlem ve görsel deneyim pratiğini, herhangi bir zorlamaya kaçmaksızın, görüntü soyutlamasına yönelik bir çizgi üzerinde, kararlı adımlarla sürdürür (Edgü,1992,s.61).

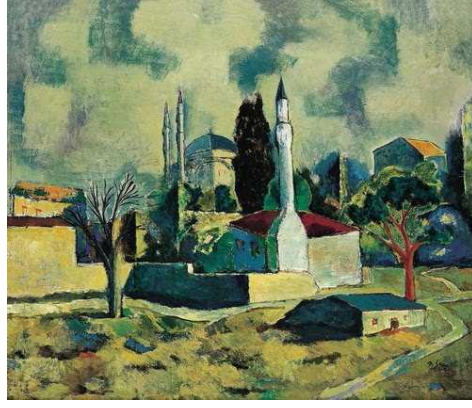


Resim 5.2: Avni Arbaş, Manzara,46x 54 cm,1959

Nuri İyem, Yeniler Grubu üyeleriyle birlikte resimde toplumculuk anlayışını benimsemiş bir sanatçı olarak görülür.1949'a değin gerçekçi ve anlatımcı resimler üreten sanatçı, bu tarihten sonra giderek iç gerçeğini yansıttığı soyut denemeler yapmıştır. Bu çalışmalarıyla Türkiye'de ilk soyut çalışan sanatçılar arasında yer alan Nuri İyem'in bu çalışmaları daha çok manzara ve nesnelerin, özelliklerini yitirmeden soyutlanmaları biçimindedir. İyem, 1950'lerin sonlarına doğru yeniden figüratif

resme yönelmiştir. İyem, desendeki güçlülüğüyle biçimlerinin geometrik ağırlığını yansıtır ve figürlere anıtsallık kazandırır.

Soyut ve soyut sonrası olmak üzere iki dönem altında biçimlenen Nuri İyem'in sanatı, Tanpınar'ın yerinde deyişle 'rehbersiz' ve 'pusulasız' bir yörünge üzerinde gelişmiş ve Akademi merkezli sanat görüşlerine karşıt bir seçenek üzerinde kimliğini bulmuştur. Somut içerik ve resimsel yapı(mimari), doğa anlamında sağlam konstrüksiyon, bu resmi niteleyen başlıca elemanlardır (İyem, 1986, s.277).



Resim 5.3:Nuri İyem, Hoş kadem Camii, T.Ü.Y.B
64.5x 56.5 cm,1949

3.5 Onlar Gurubunda Manzara Resmi

Topluluk ortak bir sanat görüşü geliştirmekle birlikte üyelerin her biri kendi özgün çizgisini korumuştur. Onlar, Türk resim sanatında, önemli bir toplumsal hareket olarak dikkati çekmiş, sonraları üyelerinin bir kısmının çalışmalarına devam etmiş ve Türk resim sanatına önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Orhan Peker, 1947'de bir grup arkadaşıyla birlikte Onlar Grubu'nu kurmuştur. 1960'tan sonra çalışmaları özellikle at başları üzerine yoğunlaştıran Peker tekli, ikili ya da üçlü at gruplarını betimlemiş; bu çalışmalarıyla figüratif-soyut karşıtlığı bağlamında çeşitli çözümler aramaya yönelmiştir. Figüratif kökenli, lekeci anlatımdaki bu yapıtlarında biçimler, rengin ön plana çıkarılması ve çeşitli renk farklılaşmalarıyla oluşturulmuş, nesnelere lekeci bir yapıya ulaşmıştır. Peker aynı yıllarda yöresellik anlayışında benzer bir tavırla yaklaşmış özellikle Ankara ve

çevresinde gerçekleştirdiği yapıtlarında Anadolu'nun bozkır havasını tüm gerçeğiyle, ancak kendine özgü bir yorumla yansıtmıştır.

1970'lerde Ayvalık'ta bulunan sanatçı uzun süre burada çalışmış, at, kuş, kedi, horoz gibi çeşitli hayvan resimlerini lekeci bir anlayışla gerçekleştirmiştir. Bu yapıtlarında figürü yitirmemiş, yoğun anlatım gücünü tasvirciliğe düşmeden simgesel renk lekeleri içinde yansıtmıştır. Bozkırın hüznüyle Akdeniz'in coşkusunu birleştirerek renkçi yapıtlar üreten Peker'in gene aynı yıllarda gerçekleştirdiği güvercin ve ayçiçeği resimleri, betimledikleri nesnelere çizgilerine bağlı olmaktan çok, anlamlı biçim değiştirmeleri ve anlam incelikleri yüklüdür.



Resim 6.1:Orhan Peker,Ayvalık'tan

9. Çağdaş ve modern sanat müzayedesini

T.Ü.Y.B. 92 x 92cm

Nedim Günsür'ün sanatı, yöre gerçeklerine, doğa ve yaşam özelliklerine bağlı, gerçekçi bir özellik taşır (Özsezgin,1983).

Günsür, 1960'larda gerçekleştirdiği çağdaş kent görünümünde özellikle gecekondu yıkımını ve gecekondu insanının yaşam savaşını işlemiştir. Dramatik yönü ağır basan toplumsal içerikli bu resimlerde fantastik bir tasarım izlenmektedir. Boşaltılmış evlerin eşya yığınları arasında betimlediği ince uzun figürler, kendi yönelimlerini arayarak resme hareket katmaktadır. Zonguldak ve çevresini tüm gerçekliği ile vurgulayan resimlerden sonra, açık havada kırları, sokakları, uçurtma uçuranları, lunaparkları, çocukları, balıkçıları, neşeli bir yaşam ve doğa tutkusu ile

sevecen bir üslupla yorumlamıştır. İncelmiş narin figürleri renkli bir doğa mutluluğuna işaret etmektedir (Arslan,1997, s.730).



Resim 6.2:Nedim Günsür, Gecekondular
43. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi
T.Ü.Y.B. 34 x 45 cm

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. 1980 SONRASI VE GÜNÜMÜZDE MANZARA RESMİ

Sanatçıların bir araya gelerek grup oluşturma eylemlerinin, 1970’li yıllarda ve daha sonraki dönemlerde giderek azalarak, ortak anlayışları paylaşan sanatçılardan çok, meslek dayanışmasını öngören, farklı eğilimlerdeki sanatçılar bir araya toplanmıştır (Özsezgin, 1988, s.84).

Resim sanatını son zamanlarda geliştiren en önemli etken ekonomiktir. Ülkemizde oluşmaya başlayan resim piyasası bu gelişmenin en önemli sebebidir.1980 li yıllardan sonra biri bir arkasından açılan sanat galerileri öncelikle büyük kentlerden başlayarak Anadolu’ya da yayılmaya başlamıştır. Bu yaygınlaşma da özel veya kurumlara ait galeriler açılmaktadır.

1987 yılında birincisi açılan İstanbul Çağdaş sanat galerileri, Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında gerçekleştirilmiş yenilikçi, atılcı günümüz sanatının bir göstergesi olarak devam etmektedir. 1991 yılından itibaren de bir sanat pazarı olarak her tür yapıtın yer aldığı İstanbul sanat fuarları da günümüz sanat ortamına farklı bir boyut getirmiş bir sanat pazarı niteliği taşımaktadır.

1980’li yıllarda başlayan başka bir gelişme de özel sanat galerilerinin yanı sıra özel sanat atölyelerinin açılmasıdır. Günümüzün ünlü sanatçılarının yanı sıra akademik sanat eğitimi almış profesyonel ressamlar özel atölyeler açarak sanat eğitimi vermektedir.

Batı’da toplumsal ve siyasal konuların ağırlıklı olduğu 1960 sonrası sanat hareketleri bir durum karşısında tavır alan, gündelik gerçeklikle, toplumla ilişki kuran sosyal, siyasal, kültürel olgularla yoğun biçimde uğraşan çağdaş sanat, Türkiye’de seksenli yıllarda yaygınlaşmaktadır (Duban ve Yıldız, 2008, s.24). Özellikle 1980 sonrası resim sanatına baktığımızda, sosyo-kültürel-ekonomik gelişmelerin teknoloji yoluyla kişilerin görsel belleği üzerinde karmaşık etkiler yaratmaktadır. Bu durum elbette ki resim sanatında uzun aşamalardan geçerek oluşmuş konuları ve onların ileti araçları olan sembolleri tümüyle ortadan

kaldırmamaktadır fakat geçmişten farklı olarak;günümüzde konulara ve sembollere yüklediğimiz anlamlar önemli değişikliklere uğrayabilmektedirler.

Örneğin; Türk resim sanatında en çok işlenen konulardan biri olan manzara konusunu ele alalım; Geçmişte Hikmet Onat, Zeki faik İzer, Avni Lifij, Turgur Zaim, Namık İsmail, Cihat Burak, Turan Erol gibi sanatçılar tarafından sıkça çalışılmış bir konu olan manzara; iç ve dış mekanlar da sosyal hayatın göstergelerini taşımaktadır. Bu dönemde sanatçıların ele aldığı deniz dağ manzaraları, sonsuzluğa giden yeşilin içinde bulunduğu manzara resimleri artık sadece bir nostaljik sahnedir. Çünkü görmekten zevk alınacak, haz duyulacak doğanın biçim ve içerik açısından değişimi ile onu taklit eden manzara resminin de değişimi de kaçınamazdır.

Günümüzde manzara dediğimiz zaman artık sadece döneme ait doğa manzaraları değil, köyler, kasabalar, kentler, sokaklar ve dünyanın değişmesi, nüfusun artması, çarpık kentleşmeler, sosyal, siyasal, ekonomik yapıdaki gelişmeler, değişmeler, savaşlar, kuraklık, çevre kirliliği, doğaya karşı duyarsızlaşma gibi farklı başlıklar ile ele alınmaktadır. Manzara resmi çevreye dair bir takım sembollerin kullanıldığı karmaşık bir yapı halini almaktadır. Teknolojinin hızlı bir değişime uğrattığı görsel algımız ise sembollere dair anlamları sürekli olarak yinelemektedir artık bu karmaşada bir manzara resmini yalnızca bir manzara resmi olarak ele almak olanaksız hale gelmektedir.

1980 sonrası Türk resminde manzara temalı resimler, soyut eğilimlerde manzara resmi, simgeci ve ifadeci manzara resmi ve kent görünümleri başlıklar altında incelenmiştir. Ele alınan sanatçı eserlerinin başta manzara temaları üzerinden kategorilere konulmuştur. Birçok sanatçı, ele alınan başlık dışındaki temalarda da eser üretmiştir. Örneğin Devrim Erbil Kent görünümleri dışında soyut eğilimde doğa resimleri de yapmıştır. Ayrıca Turan Erol gibi sanatçıların gecekonduların izler taşıyan çalışmaları da vardır. Manzara temalarında renk ve leke şıklığı yapmakta, diğer tarafta Altındağ yamaçlarındaki gecekonduların da şematik zarifliğine değinmiştir.

4.1 Soyut Eğilimlerde Manzara Resmi

1945'lerde Avrupa'da Türk sanatçılarımızın soyutlama eğilimleri 4-5 yıl içerisinde Türkiye'de de 1950'li yıllardaki özgürlükçü demokrasinin sağladığı ortam yeni akımların ortaya çıkmasında zemin hazırlamıştır. Türkiye'de resim ve heykel sanatının hızla soyut akımların içine girdiği dönem budur. Fakat Türk sanatçılarının soyut çalışmalarına başlaması ve bunu Türkiye'ye getirmeleri bu süreç içerisinde olsa da bireysel soyut eğilimlerin 1950'den sonra başladığını görürüz.

Bizde soyut resmin çok erken belirtilerini, 20.yüzyılın ilk çeyreğinde çalışmış Avni Lifij gibi sanatçıların yumuşak tonlu renk istiflerine bağlayanlar pek haksız olmayabilirler. Ancak, burada doğaya karşı soyutlayıcı bir cüret yok, aksine doğa karşısında ışık ve hava ilişkilerinden doğan sonuçlara boyun eğmiş görünen bir çekingenlik vardır. Doğaya karşı açılan teknolojik savaşın, sonuçları ister olumlu, ister olumsuz olsun, müdahale ve değiştirme isteğine paralellik göstermediğini kim ileri sürebilir? Bu dolaylı yansıma teknoloji ve giderek ileri, üstün teknoloji çağının sanatında olan değişimleri açıklamaya olanak tanıyan, ama gene de fazla sır vermeyen ipuçları olarak değerlendirilebilir. Teknolojik gelişmelerin yeni kültürel boyutlar kazandığı çevrelerde bu kaynak, soyutlayıcı yönde bir iradenin kapsamını belirleyen etkenlerden biri olur. Ancak soyutlamanın, neolitik çağa inen işaret sembolleriyle ilk temel belirtilerine kavuşan tarihsel bir anlam yaygınlığı da vardır.Fakat o çağlarda tarım ekonomisiyle açık bağları, ilintileri belirlenmiş olan soyut işaret dilinin,kültürün teknolojik bir anlam boyutu kanadığı modern çağda bir devrim sürecine girdiğini kabul etmek ve tarihsel soyutlama mantığının bu kez sosyo-ekonomik temel üzerinde biçimleme şansı aradığı konusuna açıklık getirmek gerekir.Sanat en organik doğa anlayışına dönük olduğu zaman bile soyuttur, demek doğru, ama eksik bir sözdür (Tansuğ, 1993, s.86).

4.1.1 Turan Erol (1927-)

Turan Erol'un ifadesiyle 'her şey dolaylı ilkbahar ışığı altında sonsuz bir uykuya dalmış gibidir (Akt.Öndin, 2000, Erol,1988, s.90-436).

Gerçekçi figüratif resmin önde gelen isimlerinden birisi de Turan Erol(1927).’dur. ’On’lar Grubunun üyeleri arasındadır. Pastel renk tonları, geniş fırça hareketleriyle bir çırpıda ağaçları, evleri, doğayı oluşturuveren peyzajlar yapmıştır. Beyazı en iyi kullanan sanatçılar arasında yer almakta, çevrenin yapısal özelliklerini kişisel bir beğeni düzeyinde gerçekleştirmektedir.

Erol’un yapıtlarında zengin görsel etkisi, lekenin soyut yalınlığı, boyanın arıtılmış dokusu yaşamdan alınan bir görünüm, bir kesitle bütünleşmekte ve lirik, akıcı, duygusal bir anlam yüklenerek doğa-insan-yaşam bağlamı aktarmaktadır. Bunlarda izlenen temel değer, doğaya ve yaşam duyulan sevgi ve saygı dolu duyarlılığın titreşimleridir. Doğayı özümleyen özne değerlere çarpıtmadan, yaşamsallığına yorumsal bir biçim bozmanın ağırlık kazanacağı kaygısı Erol’un bu konuya ilişkin birkaç örnekle yetinmesine neden olmuştur. Aile çevresinden birkaç dost portresi ve Mustafa Kemal Erzurum Kongresi’nde adlı çalışması, fiziksel, yaşamsal ve duygusal özelliklerin kişilik süzgecinden geçirilerek sunulduğu örneklerdir (Giray, Eczacıbaşı Aks. s.544).



Resim 7.1: Turan Erol, Kışın Bodrum, T.Ü.Y.B. 80 x 100 cm

Bodrum manzaralarında, yörenin mimari evlerini, doğa ve yaşam alanlarını büyük beyaz lekelerle çalışmalarında berrak ve temiz bir görüntü hâkim. Zeytin ağaçları da kullanan sanatçı, yörede yetişen zeytinin sağladığı uzun ömür ve sağlıklı

yaşamı simgelemektedir. Koyu lekelerde soyut yansımaları bütünleştiriyor. Resimde de temiz ve sağlıklı bir yaşam görüntüsü hissedilmektedir. Sanatçı 1980'den başlayarak gerçekleştirdiği pastel Ölü Doğa'larında çoğunlukla vazo içinde mor renkli enginar çiçeklerini, bahçe güzelliklerini ve hatmileri işlemiştir.(Resim 7.1.)



Resim 7.2: Turan Erol, Kıyıda Gölge, Müzayedede Özel Koleksiyonlar Müzayedesi 50 x 65 cm, 1988

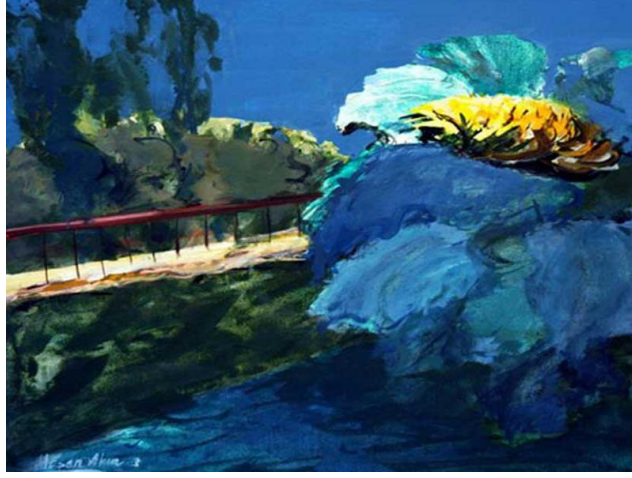
Deniz uzaktan görünüyor. Gölge altında masa sandalye göze çarpmakta sıcak ve ağır bir hava. Sıcak atmosferi hissetmekteyiz. Kompozisyon, yatay ve dikeylerin kesiştiği bir şema içinde yerleştirilmiş. Gölge yansımalar, ışık yansımalarını dengelemiş, tüm resmi yumuşatıyor. Sanatçı yaşam alanından bir görünümü, o gün içindeki bir anı bize yansıtıyor. Her şeyden önce bir soyutlama yapıyor. Görüneni olduğu gibi aktarmıyor (Resim 7.2).

Sanatçı kendisiyle yapılan bir söyleyişide resimlerinin bitmemişliğinden söz ediyor. 'Bitmiş bir resim resmin büyüsunü bozar' diyor (Cumhuriyet Dergi, 1999, sayı 71).

1980'li yılların sonunda çalışmalarında görülen suluboya etkisi ve deniz ağırlıklı çalışmaları farklı eğilimlere yöneldiğini göstermektedir. Bu eğilimi Verandadan Ötesi, Milas'ı Anımsatmak ve Erciyes gibi yapıtlarında da sürdürmüştür.

4.1.2 Hasan Akın (1942 -)

Hasan Akın'ın resimlerinin kaynağı ve konusu da doğadır. Çözümlemek isteği resim sorunlarının ilk çıkışı öncelikle çevresinde gördüğü gözlemediği içinde yaşadığı yöreden kaynaklanmaktadır. Sanatçı duyarlılığı ve gözlem yapma yeteneği ile doğayı öyle bir süzgeçten geçirip irdeleyerek tuvallerine aktarmaktadır ki, görüntüler artık ona kaynaklık eden yöresel doğa olmaktan çıkıp soyutlaşmış, düz yüzeyler üzerine yerleştirilmiş kontrast geniş renk lekeleri ile oluşan resimsel bir doğa görüntüsüne dönüşmüştür. Ayıklanıp yalınlaştırılarak çevresel izlenimlerden, yaşanan doğadan, leke uyuşumlarının sağlandığı biçimsel olgulara dönüştürülürken teknik inceliklerle örülerek şiirsel bir duyarlık yansıtmaktadır. Serbest rahat bir fırça kullanımı ile geniş zıt renk lekeleri ile sevecen doğa gözlemleri azla çok şey ifade etmektedir. Hasan Akın, resimlerinde doğadan yararlanarak çevresinde gördüğü, gözlemediği, içinde yaşadığı, yöreden seçtiği görünümüleri soyutlayarak tuvaline aktarmıştır. Sanatçı doğadan aktardığı görünümüleri, tuval yüzeyini kaplayan geniş renk lekeleri biçiminde, doğadan uzaklaşıp hayal gücüyle gerçekte var olmayan biçimsel olgulara dönüştürmüştür. Serbest fırça vuruşlarıyla mavi, yeşil sarı ve beyaz gibi kontrast renklerle ve geniş renk lekelerine şekillendirdiği resimlerine şiirsellikte kazandırmıştır (Ersoy, 2004, s. 21).



Resim 7.3: Hasan Akın, İsimsiz, T.Ü.Y.B. 35x50 cm 1993

Akın'ın doğa görünümüleri tamamen yalın soyutlamalara dayanır. Lekelerin çizgilerle başlattığı öznel yaklaşımlı doğa soyutlamalarını görmekteyiz. Renklerinde doğaya hâkim olan mavileri çokça görmekteyiz. Serbest fırça kullanımı ve renk lekeleri ile doğa gözlemlerini görmekteyiz (Resim 7.3).



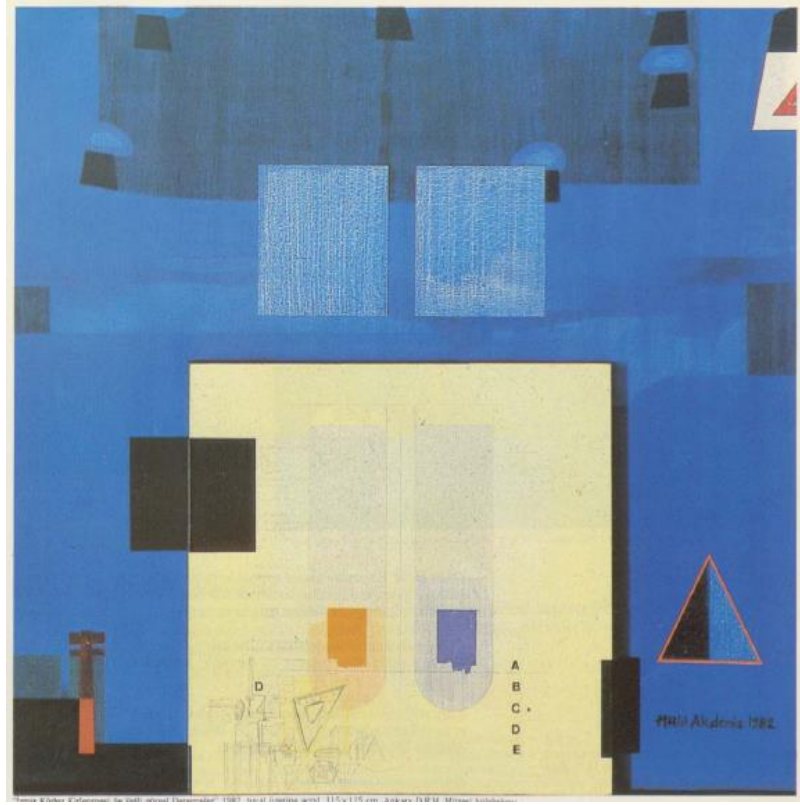
Resim 7.4: Hasan Akın, Baharda Söğüt Ağaçları, TÜYB, 80x100 cm, 2004

4.1.3 Halil Akdeniz (1944 -)

Halil Akdeniz'in yapıtları geniş bir teknik çeşitlilik içinde gelişme göstermektedir. Kurşun kalem ve boyanın çizgisel eleman ve renk olarak birlikte kullanımını ile biçimlenen yapıtları ile Halil Akdeniz soyut anlatım için de kendine özgü farklı görsel bir dil yaratmaktadır. Bu oluşumun çeşitliliği içinde sanatçı yeni arayışlarla yaşama ait her şeyle ilgilenmekte, geçmişte ve günümüzde bilinen ve kullanılan bazı simge ve işaretlerle birlikte zaman zaman sanat dışı bazı öğeleri de yapıtlarına katmakta, bunları aynı yapıt içinde karşı karşıya getirmektedir. Aynı tuval üzerinde kurşun kalem çizgi, desen, boya ayrımı yapılmadan farklı kategori içinde yan yana kullanılan bu değişik elemanların her biri tek başına bir anlam sahip olduğu gibi, bir kompozisyonunun öğeleri olarak soyut bir kurgulama bağlamında bir takım somut olay ve nesnelere de gönderme yapmaktadır (Ersoy,1998, s.43).

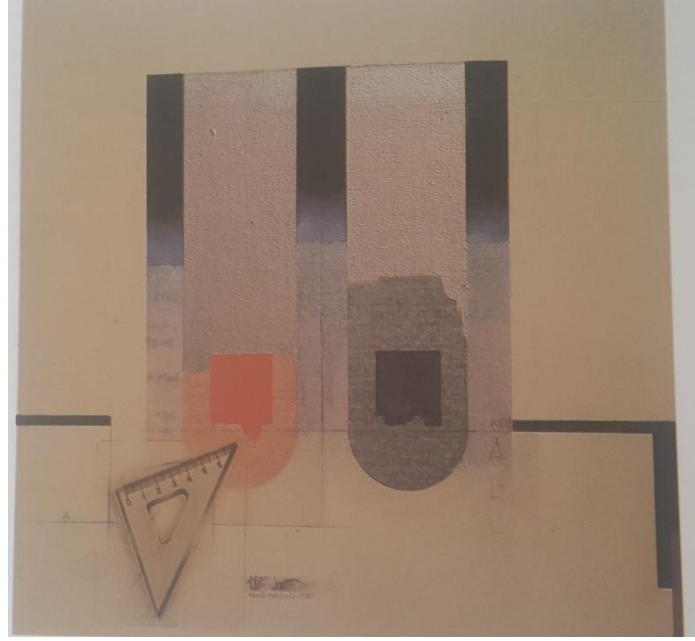
Halil Akdeniz'in son yıllarda İzmir ve çevresindeki çevresel kirlenmeye dikkat çeken güncel sorunlardan yola çıkarak oluşturduğu çizimlerde geometrik soyut kurgulamalar görmekteyiz.

Akdeniz ve günümüzde onunla aynı dil bilincini paylaşan her sanatçı, doğada 'kendi beni'yle henüz hesaplaşma fırsatı bulamayan Türk ressamının, manzaradan doğa-sonrası-resim'e atladığını gösteriyor bize (Ergüven, 1995, s.168).



Resim 7.5: Halil Akdeniz, İzmir Körfez Kirlenmesi VI,40x40 cm,1982

Doğayla hesaplaşma bağlamında, minimal sanatın indirgemeye dayalı iç mantığı ile seçilen modelin tutarlı bir bütün oluşturması, ayrıca üzerinde durulması gereken konulardan biridir. En uç noktadaki tasarruf ilkesiyle “dil’in” alabildiğine ayıklanıp yalınlaştırıldığı bu ifade tarzında, biçim, içeriğin mutlak karşılığıdır burada; en azından, gidimli dil olmaya yönelik beklenti açısından daima böyle bir amaç söz konusudur. Tuvaldeki İzmir Körfezi iki defa doğrular bunu: a).Körfez, mikroskobik ölçütlere indirgenen bir araştırmanın nesnesidir; b).Kirlenen denizin görünümü(biçim), tüpte kimyasal analize tabi tutulan içeriğinde saklıdır. Akdeniz, bilimsel verilerin ışığında herkesi sorumluluk almaya davet ettiği doğa tasarımı ile İzmir körfezi’ni bir seyir objesi olmaktan çıkarıp, bilinç niteliğimizin sorgulandığı bir sınava dönüştürmüştür böylece. Bu biraz da çağdaş insanın dramıdır hiç şüphesiz-doğayı yitirmek üzere olduğu bir dönemde, doğa benzeri manzara ile yetinmek zorunda kalan insanın acıklı öyküsü (Erokay, 2012, s.2).



Resim 7.6: Halil Akdeniz, İzmir Körfez Kirlenmesi, 115x115 cm, 1982

Geçmişle günümüz arasında kurduğu soyut kurgularında farklı nesnelere gönderme yapmaktadır. Gönye gibi farklı amaçlı bir nesneyi tuval üzerinde görmekteyiz (Resim 7.6).

4.1.4 Zahit Büyükişleyen (1946-)

Zahit Büyükişleyen'in yapıtlarında yaşamın zıtlıkları bazen durağan, bazen de dinamik soyut bir anlatımla kendini ifade etmektedir. Renkler ve lekeler tekrar yeni imgelere dönüşerek ritim oluşturmakta ve öznel bir yapıt ortaya çıkmaktadır.

Zahit Büyükişleyen resimlerinde, doğadan kopmadan soyut ve dışavurumcu bir anlatım kullanmıştır. Sanatçı, yalın doğa yansımalarını yorumlarken çizgisel kurgu içinde kolaj, fotoğraf, ve ipek baskı gibi değişik tekniklerle resimlerine yeni ve farklı bakışaçıları katmıştır(Ersoy, 1998,s. 66).

Zahit Büyükişleyen'in ilk renkli çalışmaları izlenimci etkilerle resmedilmiştir.1969 tarihli "İvriz'de Elma Bahçesi" adlı resmi boyanın spatüla izleriyle yüzeydeki parçalanma işaretlerini verdiği peyzajlarında biridir. "Bozkır

renkleri içinde inatla direnen bir kış bahçesi. Burada ağaçların yerleştiriliş biçimi, resmin bütününde yoğun bir hareket ve dirim sağlar ve tuval o yıllar için oldukça dikkat çeker” (Aral,2000,s. 44).



Resim 7.7: Z. Büyükişleyen, Gülcihan'da Çardaklar, T.Ü.Y. 80x160 cm

Eserde, renk, doku ve biçim yorumlarında soyutlama ve dengeli bir renk, leke dağılımı görmekteyiz. Özgür fırça darbeleriyle renkler kurgulu bir ritim içinde, gökyüzü ise dinginliğiyle izleyici rahatlatmaktadır (Resim 7.7).



Resim 7.8: Zahit Büyükişleyen, İvriz'de Elma Bahçesi, T.Ü.Y.B, 80x193 cm
Sanatçı Koleksiyonu, 1968

Zahit Büyükişleyen'in resimlerinde doğa, bir çıkış imgesi olarak karşımıza çıkmakta, çözümlene ve analizleriyle birbirinden farklı yorumlarıyla açıkça sezilen spatula ve fırça ustalığıyla tuvalini dengelemiştir.

Tuval karşısında dinamik bir eylemle yapıtlar üreten, bitmeyen bir hesaplaşmaya ve sorgulamaya girişen Zahit Büyükişleyen, bilinçaltı etkilerinin gücüyle resmin içeriğini oluşturacaktır. Bu seçim, onun bireysel biçimini belirleme seçimiyle özdeş bir yaklaşımdır. Soyut anlatımın dışavurumcu tarzına yönelen, Batı'da ve Türkiye'de sayıları önemli ölçüde artan tüm sanatçılar gibi Büyükişleyen'de biçimsel benzerlikler bazında sorunsallar ortaya koyan yeni biçimsel anlatımların arayışlarına yönelir (Giray,1992, s.47).

Mütevazı kişiliğinin gerisinde taşıdığı gerçekliği derinlemesine kavrayan entelektüel boyutu, onda sanatı hep sıradanın ötesinde algılama, bilinci estetik ve yaratıcı kılma; giderek varlığa filozofça bakma olgusunu doğurmuştur. Aslında yüzeysel olan plastik sanatlar ortamında, o hep; düşünsel derinliği olan bir görsellik yaratmış, hem de yaratmış olduğu bu görselliği özgün bir plastik ifade gerisinde birleştirmiştir (Gezgin,2007,s.83)

4.1.5 Veysel Günay (1948-)

Veysel Günay, 1970'lerde,yirmili yaşlarının başında Paris'e eğitim almaya gönderilen özel sanatçılardan biridir. Onun tüm bu genel ve yerel manzara tarihi içinde özel bir yeri vardır. Klişe bir tanımla Doğu ile Batı arasında köprü olan bu coğrafyada manzara resmi yapan nadir sanatçılardan biridir. Resimlerinin oluşturduğu ve beslendiği kültür, mekân ve bellek, yukarıda ana hatlarıyla bahsedilen tarihsel ve kavramsal olguların yeniden değerlendirilmesini gerektirir.

Veysel Günay, aldığı eğitimin kendisinde oluşturduğu alışkanlıkları inkar etmez; öğrendikleri ve yaşam biçimi resimlerinde net olarak görünür. Resimler birer varlık olarak kendi atmosferlerinin içinden izleyiciyle insani bir ilişki kurar. Karadeniz, Ege, Ankara ve Gündelik manzaraları olarak gruplanabilecek konulara, bahçeler, İstanbul Boğazı'nın doğası ve iç mekândan bakılan manzaralar eşlik eder. Yerinde çizilen küçük desenler, atölyede, bazen fotoğrafların da kolaylaştırdığı

anımsatmalarda tuvalde canlanır. Birçok resimde bu durum, belkide Lorrain'e benzeyen bir biçimde, görüntüde belirgin referanslar içermeyen bir betimlemeye yol açar; ancak seçilen renk ilişkileri ve iklimin yaşattığı atmosferin hakikiliği, o belirli yörenin yerini açık eder. Bu yerler, bizim de aklımızın bir anında duran yerlerdir. Batı'ya gitmeye çalışan Doğu'nun kendi içindeki hareketinin sonucu unutulmuş ama orada duran yerlerdir. Tüm kırılanlıklarıyla yüreğimizin hassas bir yerinde geri dönüşümüzü beklerler.

Günay'ın eğitiminin önemli bir dönemecidir Ankara. 1968 sonbaharında yağmur sonrası açan güneşli bir günde atölye hocası Turan Erol öğrencilerini Gazi Eğitim Enstitüsü'nün bahçesine çıkarır. İyi bir resim yapabilmek için gereken her şey oradadır; sonbaharın ıslak ve parlak renkleri, ışıklı bir atmosfer, hafif rüzgarda kıpır kıpır sallanan yapraklar... 'Gazili Köfteci Arabası', 70x60 cm'lik bir tuval üstünde kusursuz bir kompozisyonla ortaya çıkar. Sarı, mavi ve beyazın hakim olduğu resimde, kızıl kahve ve turkuaz, yağmur sonrası Ankara sonbaharının tadını zihnimize yerleştirir. Gündelik hayatın bütün gürültüsü koyu mavinin, limon sarısı üstünde titreşen turuncuyla yarattığı zıtlıkta sakinleşir. Gazili Köfteci Arabası, o kuşak sanatçılarından en önemli deneyimlerinden biri olan Avrupa sınavını kazanarak Paris'te yüksek eğitimin yolunu açan resimlerden biridir (Günay, 2014, s.62-63).



Resim 7.9:Veysel Günay, Yaylada Evimiz, Tuval yağlıboya,130x146cm,2005



Resim 7.10:Veysel Günay, Mavili, T.Ü.Y.100x81cm,2010

Manzara, içindeki sıcacık eviyle gizem katmakta, maviler oldukça geniş ışık etkisi vererek, mekânı izleyiciyle baş başa bırakmaktadır. Ağırlıklı olarak kullanılan

yeşil ve mavi rengi tamamen bizi Karadeniz yaylalarına çekmektedir. Derinliğin manzarasına sürüklemekte ve hayran bırakmaktadır (Resim 7.10).

Karadeniz çeşitlemelerini İç Anadolu bozkırları izlemiş, sarı ve morun renk uyumunun dokuduğu kıraç Anadolu toprağı Günay'ın tuvallerinde özgün anlatımlara ulaştırmıştır. Doğu ve Batı Anadolu'nun doğal ayrımlarını bölgesel özelliklere göre yorumlayan sanatçının Ege görünümünde geometrik lekesele düzenlere yaklaşan renk planlarının uyumunu yansıtır.'Zigana'dan Evimiz ve Yayla'dan adlı resim dizilerinde Günay'ın renk ve ışık akışlarıyla yarattığı derin perspektifli görünümünün tuval yüzeylerini aşan görsel etkisini algılamak olasıdır. Bu öznel yaklaşımı, Maçka vadilerinin ulaşılması güç sarp tepelerinin renk cümbüşünü betimleyen dizilerinde de izlemek olanaklıdır. Soyut renk lekelerinin görsel algılarına dayanan bir resimsel anlatım izlenimi verev soyut ile somut çizgiyi zorlayan bu resimler sanatçının görünüm ve soyut izlenimlerini ustaca birleştiren çağdaş yorumlardır (Giray,1997, s.729).

4.1.6 İrfan Okan (1960 -)

Tuvallerinde soyutlaştırılmış belirsiz doğa ve mekânlar içinde simgelerle bir görsel dil oluşturmaktadır. Bu belirsiz doğa ve mekânlar içinde simgelerle bir görsel dil oluşturmaktadır. Nesnelere de ne oldukları açık ve net olarak belirlenmediği gibi birbirleriyle ilişkilerinden de söz etmek pek olası değildir. Farklı çağrışımlar yaptıran bu belirsiz biçimsel görüntüler yan yana, üst üste karışık bir şekilde tuval üzerinde yer almakta, sistematik bir ilişkiler zinciri oluşturamamaktadır. Mekânsız, özensiz, biçimsiz oluşumlar olarak birbirini tamamlamakta ya da yok etmektedir. Renkler kalın bir boya dokusu oluşturacak şekilde serbestçe uygulanmakta,koyu renk değerleri ile resimlere mistik bir hava katarak içeriği de desteklemektedir. Zamandan arındırılmış bir atmosfer içinde geçmiş, gelecek ve içinde yaşanan an bir bütün olarak tuvalere yansımaktadır (Ersoy,1998, s.66).

İrfan Okan tuvallerinde, soyutlanmış belirsiz doğa ve mekânlar içerisinde simgelerle bir görsel dil oluşturmuştur. Belirsiz mekânlar içinde yer alan nesnelere net olarak verilmemiştir ve birbirleriyle de ilişkileri bulunmamaktadır.



Resim 7.11:İrfan Okan,Karşı Yakadan İstanbul - 2001
25. çağdaş ve modern sanat müzayedesini,T.Ü.Y.155x180cm

Belirsiz doğa içinde ağaçlar ve küçük figür dikkatimizi çekmekte. Renkler uzaklarda maviyle karışarak farklı atmosfer oluşturuyor. Ön kompozisyonda sarıların yeşille mistik bir uyumu görüyoruz. Diğer resminde ise, boya dokularıyla farklı yönlerde karışıklık fırçalarıyla içinde yine mistik bir atmosfer karşımızda. Figürler ön tarafta ama küçük ve renksiz konunun arkasında izlenmiş gibiler (Resim 7.11).



Resim 7.13:İrfan Okan,figürlü kompozisyon - 2010
20. çağdaş ve modern sanat müzayedesini T.Ü.Y.B. 65 x 145 cm

4.1.7 Alaybey Karoğlu (1961 -)

Karadeniz bölgesi doğasıyla Anadolu'nun benzersiz coğrafyalarından biridir. Sanatçılar Karadeniz'e ait birçok görüntüyü yapıtlarına yansıtmıştır.

Resimleri genellikle Karadeniz, doğa, deniz, takalar ve balık tutan balıkçılar gibi konuları izlemin ve soyutlamalarla yorumlamıştır.

Renk dengesinin duygusal aktarım tercihi ile nesnelere yapılanmasında yer alan yatay dikey ve birçok yönde raks eden biçimlerin anlatım biçimi, kurgunun içinde yer alan öncelikli formlardan sandal-takaların biçimlendirilmesi etrafında kurgulanmıştır. Sanatçının başka resimlerinde de görülen biçimlendirme tercihinde tamamen soyut gösterimin baz alındığını, bu nedenle sanatçının bazı nesnelere izleyici tümüyle soyutlamadan iletişime soktuğu ve bu nesnelere bulunduğunu söyleyebiliriz. Bununla beraber tuvaldeki okunur dilin iletişim de öncelikli bir hiyerarşi ile sıraya konan bu nesne kurgusu ve tasarımının ritimsel aktarma da en önemli enstrümanlardan birisidir. Örnekteki iki resim arasında var olan kurgu planlaması bunu gösteren örneklerdendir. İki resimden "taka-sandalların" tamamen soyutlandığı ve kurguda bir leke olarak hüküm süren yapıt da ikincil nesnenin tercihinin de de ritim elemanı imgenin üzerine yüklenen önemli görev olduğu görülmektedir (Atalay,2010, s.59).

Yılmaz'a göre; kendi fantastik kültürel evrenden figür ve sembollerini birçok soyutlama kurgusu içinde renkle ifade ederek resimlerine duygu ve düşünceleri yansıtmaktadır şeklinde açıklamıştır (Akt.Atalay, 2010,s.59, Yılmaz, 2005).



Resim 7.14: Alaybey Karoğlu, Bir yalnızlık Öyküsü, T. Ü. Y. B. 70 cm x 100 cm,
Özel Koleksiyon, 2007

Karadeniz’de balığa çıkmış takaların verdiği zorlu mücadeleyi fırça hareketleriyle ritm katarak bizde bıraktığı etkiyi görmekteyiz. Orta kompozisyondaki koyu değer sanki girdap gibi bizi içine çekmektedir. Etrafa saçılan ince, kalın çiziler denizin coşkusu ve dinginliğini yaymakta. Gurbette yaşamasının onda bıraktığı Karadeniz hayranlığı daha da arttırmış, konu olarak manzaralarında hep Karadeniz ve takaları kendine özgün tarzı ve duygusuyla görmekteyiz. Çokça kullandığı mavileri, valörlü geçişlerini soyut diliyle ve kaligrafik çizgisiyle dalgaların takalara bıraktığı ıslaklığı hissetmekteyiz. Duygu ağırlıklı soyutlamaları, başarılı kompozisyon yerleştirmeleri, pozitif yaşam enerjisiyle birleşerek bulunduğu coğrafi şartları dokunmakta.(Resim 7.14).

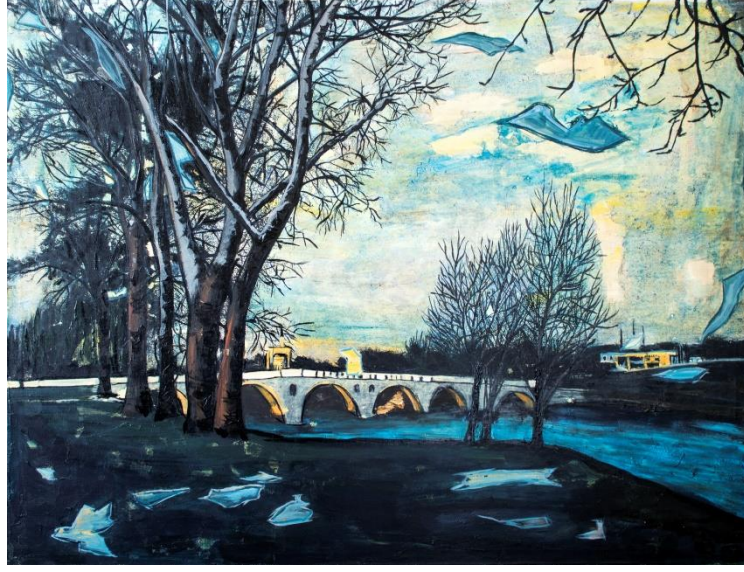


Resim 7.15: Karoğlu, A. Sahilde Güz, T. Ü. Y. B. 40 cm x 40 cm, Özel Koleksiyon, 2011

4.1.8 Melihat Tüzün (1970 -)

Sanatçı eserlerinde; insanın doğa ile olan etkileşimine ayna tuttuğu ve gittikçe yoğunlaşan biçimde 'çevre' sorunlarına odaklandığı, doğa ile ilişkimizi irdelediği ve bu konuda özeleştirici yapmaya davet ettiği görülmektedir. Bunu yaparken de tıpkı aynadaki görüntünün ters oluşu gibi iç içe, sonsuza uzanan döngüsel görüntüler, yansıma ya da yansımalar, eserlerinde kullanılmaktadır.

Kaynağı doğa olmakla birlikte, eserlerinde doğa değişime uğrar ve ruhsal bir yapılanma görülür. Geometrik soyut formlar, doğa ile buluşur ve birlikte yeni bir kimlik kazanır. Konular doğa çıkışıdır ama insanın varlığını hatırlatan obje ve nesnelere doludur. Yer evleri, köy görünümü, doğaya yakınlığın ve doğa ile bütünleşmenin simgesidir (www.turkishpaintings.com).



Resim 7.18:Melihat Tüzün, Tuna,105x80 cm,2019,T.Ü.A.

Kökenini doğadan alan sanatçının eserlerinde konu olarak dağlar, yayla evleri, dereler dikkat çektiği gibi ağaç, kulübe, köprü gibi simgesel imgelerin de kullanıldığı görülür. Doğanın, doğal kaynakların, nüfusa bağlı olarak giderek değişmesi, dönüşmesini, somut bir gerçeklikten yola çıkarak gittikçe soyutlaşan bölünmeler ve parçalanmalar, koyu lekeler üzerinde bırakılan açık parçalı soyutlamalar doğa ile olan ilişkisini fark etmemizi sağlıyor (Resim 7.18).



Resim 7.19:Melihat Tüzün, Kuru ağaç,60x80,T.Ü.A.2019

Çalışmalarında soyut ve somut imgelerin dengeli bir işlendiğini görüyoruz. Gravür çalışmalarında gördüğümüz lekesele değerler tuvallerinde de ayrı bir tat bırakmaktadır. Sürekli kullandığı kuru ağaç imgesi hayata olan bağlılığını ve heyecanını yansıtmaktadır. Doğaya olan hayranlığını pozitif enerjisini bütün çalışmalarında hissetmekteyiz.

4.1.9 Hakan Esmer (1973 -)

Hakan Esmer resimlerinde, insan ve yaşam üzerine kurgulu, rahat, huzurlu, içten, özgün ve düşsel kurgulu kesitleri vurgulamıştır. Sanatçı, kara, su, hava ile kurguladığı ilişkileri doğa analizlerine dayalı gözlemleriyle kurgulamıştır (Giray,2011).

Hakan Esmer doğa kökenli resimlerinde kendine özgü yorumuyla doğanın devingen yapısını görünenin dışında çığınca ve abartılı renklerle oluşturduğunu görmekteyiz. Renk cümbüşü doğa yorumlarıyla adeta kendi dünyasını yaratmış gibi. Duyguları çok coşkulu ve renklidir. Resimlerinde kimi zaman figürü kimi zaman da

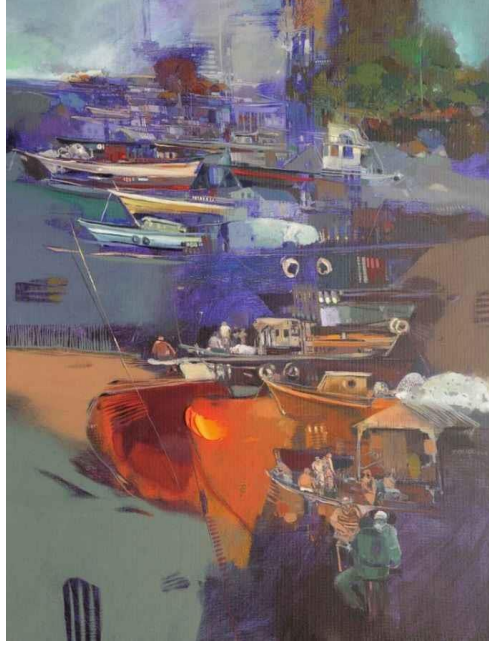
balıkçı ağını belirgin olarak görmekteyiz. Yaşadığı duygu yoğunluğu ve heyecanı seçtiği renklerinde ve dinginliği bıraktığı alanlarda görmekteyiz.

Hakan Esmer resimlerinde, insan ve yaşam üzerine kurgulu, rahat, huzurlu, içten, özün ve düşsel kurgulu kesitleri vurgulamıştır. Sanatçı, kara, su ve hava ile kurguladığı ilişkileri doğa analizlerine dayalı gözlemleriyle kurgulamıştır (Giray, 2011).



Resim 7.20: Hakan Esmer, Soyutlama, 24x30 cm, T.Ü.Y.2010

Mavi ve mor tonlarıyla oluşturduğu gökyüzü soyutlamalarıyla renk geçişleri ve keskin kırmızı alevi, müthiş bir doğa kesintisinden görüntü sergilemekte.(Resim 7.20).



Resim 7.21: Hakan Esmer, Heyamola, T.U.Y.B. 116x89cm, 2010

Yelken ağırlıklı çalışmasında somut bazı detaylarla yine soyutlama doğa manzarası görmekteyiz. Morların oluşturduğu belirsizlik, üst üste yerleşen kayık formlarına perspektif etki bırakarak kendi manzarasında sorgulamakta bizleri. Kayık formları renkler içinde soyutlaştırmakta ve canlı renkleri insana enerji vermekte (Resim 7.21).

4.2 Simgesel ve İfadeci Manzara Resmi

Resimlerde kullanılan simgelerin sanatçıda bıraktığı etkisi kişinin kendisi ve çevresiyle hatta geçmişiyle bağlantılıdır. Yaşamlarında belli bir olaya tanıklık etmiş nesnelere belli bir duygu ve anılara dönüştürmüşlerdir. Simgeler, duygu ve düşünceleri farklı bir anlatım biçimi olmuştur.

Resim ve plastik sanatlara gelince, orada dile getirilen semboller, bize dış şeylerin formlarını gösterirler. Ancak bu formlar hiçbir zaman bize gerçeği olduğu gibi değil, gerçeğin daha zengin, daha canlı ve renkli bir imajını verir. Ressam bir

doğa parçasını resmederken canlı nesnelere alanından, canlı formların alanına geçer. Nesnelere doğrudan verilen gerçeklikleri içinde kalmaz. Mekanla ilgili formların, ritimlerin, renklerin uyum ve zıtlıkları ışık ve gölge oyunları ortaya koyduğu sanat eserlerinde kendini gösterir (Akt:Güven, 2012, s.70).

4.2.1 Özer Kabaş (1938- 1998)

1974'e kadar sosyal yergi türünden resimlere ağırlık verdi. Bu tarihten sonra, deniz konulu resimlere yöneldi. Deniz insanlarının, balıkçıların, denizle bütünleşen yaşamlarını deniz peyzajının hareketli görüntüsü içinde ele aldığı kompozisyonları, ayrıntı ile bütünü dengeleyen ve mavi rengin nüanslarını, zengin bir armoni beğenisiyle sunmayı amaçlayan kararlı bir disiplinin örnekleri olarak dikkat çeker.

Kabaş, denizi ve balıkçıları konu alan resimlerinde öz-biçim ilişkisini ustaca kurmuş, doğanın değişkenliğiyle insanın eylemini iç içe işlemiştir. Güçlü renk karşıtlıklarının egemen olduğu resimleri, ustaca kullandığı ışık alanlarıyla büyük bir canlılık kazanır (Rona, 1997, s.925).

Özer Kabaş özellikle denizi konu aldığı resimleri ile ilgi çekmiştir. Denizin sonsuzluğunu, gücünü, insana verdiği korku ve sevgiyi, kıyıları ve imgelem gücünü zorlayan değişkenliğini konu almıştır. Deniz insanlarını plastik öğelerle ve zengin ifade gücü ile resmetmiştir (Ersoy, 1998, s. 66).



Resim.8.1: Özer Kabaş, T.Ü.Y.B. 25x35cm,1992.

Özer Kabaş deniz temasının resim sanatının en büyük ifade biçimlerinden biri olmasından aldığı güçle çalışmalarını bu türe yöneltmiştir. Sanatçı, 1976’lardan itibaren unutulmuş insanları, kıyıları, tarihi, deniz temalı yapıtlarına yansıtmaya başlamıştır (Gören,1998, s.191).

4.2.2 Nadide Akdeniz (1945-)

‘Nadide Akdeniz’in alabildiğine özenle işlenmiş yaprakları gizli bir duraç sunar bize; öyle ki öykünün geçeceği mekândan çok, yer yer kriminolojik gerilimle bütünleşen bir atmosfer içeriğinin taşıyıcısına tanık oluyoruz burada-ayrıntı, görünen değil, imlediği şeye kaide olanın kayıtsız önceliğidir’ (Ergüven,1995, s.72).

Nadide Akdeniz titiz bir gözlemlerle ayrıntılara çok fazla düşkün naif bir sanatçıdır. Yapıtlarını büyük boy tuvalerde gerçek ile düşsel olan arasında hassas denge de kurgulamaktadır. Uçsuz bucaksız yeşilliklerle peyzaj öğeleri taşıyan ama tam peyzaj olmayan resimlerinde fantastik masalsi bir hava içinde gerçek bitkilere gerçekdışı etkisi verilmekte, ayrıca ayakkabı, sandalye, örtü ve büyük tüpler ve

mankenlerle resimlere sosyo ekonomik ve psikolojik bir boyut kazandırmaktadır. Ayrıntılı titiz bir işçilikle anıtsal form ve saydam bir atmosfer içinde sosyal ve politik düşünceleri de bitkiler yolu anlatmaktadır, emek ve sabırla ürettiği yapıtlarında renkleri üst üste iki üç kez transparan, yarı transparan özellikler kazandıran dek uygulamaktadır (Ersoy,1998, s.167).

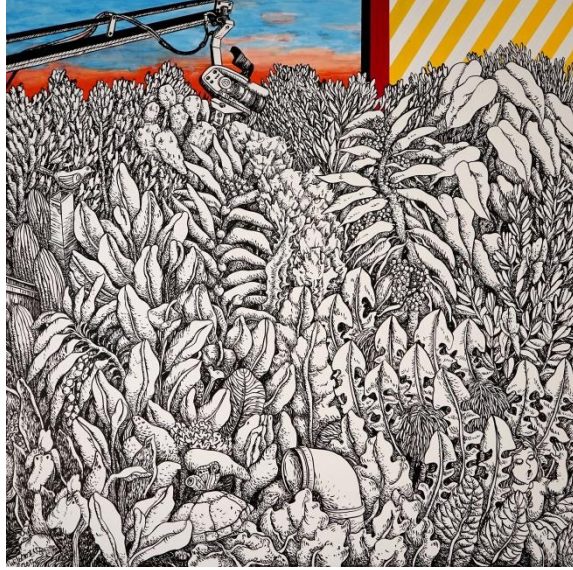
Nadide Akdeniz'in gizli bir kurguyla bütünleşen yeni çalışmaları, 1980'lerden bu yana kendisi ve resmiyle sürdürdüğü bilinçli hesaplaşmanın ürünü. Gerçeküstücülüğün kıyısında, yoğun bir yalnızlık duygusu ile kriminolojik gerilimin iç içe geçtiği resimler, özünde müdahale edilmiş mesafe duygusu ile doğa ve birey arasındaki yeni bir diyalog olanağının sınırlarını yokluyor.



Resim 8.2:Nadide Akdeniz, İsimsiz, T.Ü.Y.B. 72x40 cm,1996

Devetabanından kauçuğa kadar gündelik yaşamımızda yer verdiğimiz bitkileri, doğa içinde, alabildiğince yeşilin tatlarıyla bezenmiş egzotik bitki örtüsünü, bir tabak içinde yerleştirilmiş meyveleri, beyaz bir kumaşla vurgulanan natürelliği, abartılmış canlılıkla göze çarpmakta. Bulmaca gibi kurgusal manzaraları uçsuz bucaksız

yeşillikler içinde saklanmış yaşam nesneleri tüpler, örtüler, manken gibi nesnelere insana psikolojik etkiler bırakmaktadır (Resim 8.2).



Resim 8.3: Nadide Akdeniz,130x130 cm Tuval üzerine karışık teknik,2018

İnsanları, eşyaları, nesnelere gündelik ve sıradan durumlarından çıkarıp, sıra dışı bir durum içine yerleştirdiği doğa ile bağlantılı resimlerinde farklı anlatımlar mevcuttur. Gizlenmiş bir su borusu, kaplumbağa, yapraklar arasında farklılık gösterir(Resim 8.3).

İlk bakışta peyzaj olarak tanımlanabilecek resimlerden farklılık gösterir. Yaşam alanlarını çağdaş bir yorumla ele alan sanatçı nesnelere doğa içine taşır. Doğanın ve nesnenin hikâyesi gibi karşımıza çıkan farklılıklar ve zıtlıklar, uyumsuz nesnelere izleyiciye keskin bir dille konuşmakta. Bu özgünlük ve farklılık ilginç yaşam alanlarına yorucu bir yolculuğa çıkmış gibi adeta yeşillikle bizi geçişli mekânlarda dinlendirmekte.

4.2.3 Ekrem Kahraman (1948-)

Özsezgin'e göre, Ekrem Kahraman Çukurova peyzajlarını konu olarak aldığı ilk dönem çalışmalarından itibaren resimlerinde insan figürüne yer vermemiştir (Akt:Can, 2011, s.29). Resmin yanında şiirle ilgilenmesi 1980'li yılların ortalarına kadar yaptığı Çukurova peyzajlarında renkli bir şiirsellik yansımıştır. Kahverengi ve sarı gibi renk değerleriyle derin bir boşluk duygusu, sessiz sonsuzluğu ve hiçliği işaret etmektedir.

'Ekrem Kahraman'ın resimlerindeki boşluk ve boşluğun tanzimi, geleneksel manzara resmi ile örtüşen ve ayrılan yönleri, resmin içeriğine ilişkin soyutlama eğilimini kaynakları gizli anlamlar üreten görsel lirizmin doğa gerçeğinin ötesine işaret etmesidir'(Çalıköğlü, 2002, s.21).

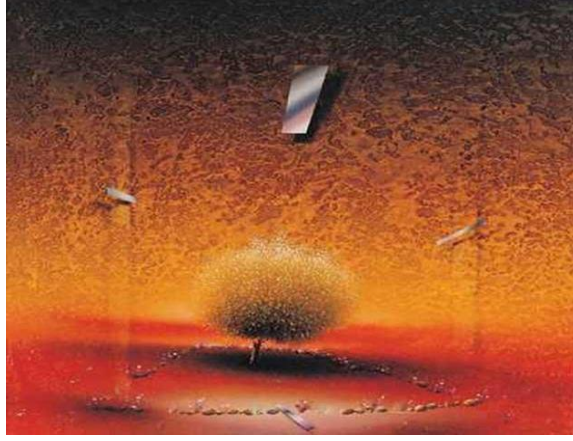
Geniş gökler altında pamuk tarlalarının yer aldığı bu dönemlerinde, aynı kompozisyon şekli tutularak, doğa görüntüsünün plastik elemanlarla derinliğe doğru çekildiği, hayal gücü espas planlarıyla daha fantastik resimler görmekteyiz (Resim 8.4).



Resim 8.4: Ekrem Kahraman, Çocukluğum O en büyük Çukurova, 100x200 cm, T.Ü.Y,1983

Kahraman'ın ince ama geçerli bir hesabın peşine düştüğü açıkça ortadadır. Pek haksız sayılmaz bunda; çünkü hiçbir resimle kurduğumuz ilişki sürekli dikkate

bağımlı olup,onun denetiminde değildir; algı izlenimlerini toparlamaya yönelik çarpıcı parçalar(lekeler), bu resme ilişkin tasavvurumuzun temel taşıyıcısı durumundadırlar esasen;ve belki de o da buna güveniyor. Nitekim resme, kendisini bir bütün olarak algılayabileceğimiz uzaklıktan bakınca,bu figürlerdeki defoyu, çıprıştırılmışlığı görmüyor, daha doğrusu göremiyoruz. Pamuk kümeleri ve çadırların oluşturduğu beyaz lekeler, sağalt köşeden ortadaki tümseğe doğru ilerlerken, aralarına katık ettikleri bu figürleri, bir süre sonra kendi içlerinde eritmeye başlıyorlar artık (Ergüven, 1992, s.208).



Resim 8.5: Ekrem Kahraman, İsimli, 100x200 cm, T.Ü.Y,1993.

Toprak ve sarı renginin hâkim olduğu resimde Metafizik anlamlar yüklediği ağaç nesnesini orta merkezde kullanarak, fantastik bir imge kompozisyonu oluşturmuştur. Boşluklarda ayrılan soyut geometrik şekillerle bulutlara dönüşecekmiş gibi gerçeküstü bir yaklaşım analiz etmeye çalışmaktadır. En üstte kullandığı koyu leke ile düşsel bir görüntü oluşturmaktadır (Resim 8.5).

4.2.4 Azade Köker (1949 -)

Azade Köker, “Üçüncü Doğa” sergisinde, bu tekinsiz yeni oluşumu göstermek ve ona karşı durmak için zamanın hissedilmesine önem vermiş, fotoğraf kâğıdıyla ipek ya da pirinçten doğal kâğıdın bir araya geldiği kolajlarında üretimin yavaşlığını

özellikle hissettirmiştir. Köker, bu konuya ilişkin görüşlerini de şöyle açıklamıştır: “Zaman kavramının hissedilmesi sanatın en önemli vasfıdır. Bakana dur ve bekle demesi. Çalışmanın hızının hissedilmesi. Her şey o kadar hızla ve öyle yüzeysel üretiliyor ki buna karşı gelen tek güç yavaşlık olabilir.” Köker, bu sergisinde, insan eliyle müdahaleye uğramış bu tekinsiz doğanın görüntülerini yaratır ve bunları yüzeyde tekrar edecek bir biçimde katmanlar (Pelvanoğlu,2016).



Resim 8.6:Azade Köker, Kara Orman, Tuval Üzerine Karışık Teknik,149x200cm,2016

Görüntü, izleyiciye ilk bakışta ve çok uzaktan bir manzara izlenimi verebilirse de, bu sadece bir yanılgıdır. Zira sanatçının orman konulu çalışmaları, yine gerçeklik algılarımıza yönelik sorunlardan oluşur ve bu sorunları da oluşturduğu strüktürel yapılarla hazırlar. Görüntüyü oluşturan imajların motif gibi tekrar etmesi, bir kamuflej etkisi ortaya koyar.Kamuflej ise,akla doğal olarak savaşı,korunma içgüdüsünü ve belki de ölümü getirir. Köker’in üçüncü doğa olarak adlandırdığı kamuflej görüntüsü kolajları, imajların yüzeyde tekrarı açısından bize başka bir şeyi daha hatırlatır: ‘Horror vacui’ denen boşluk korkusunu. Özellikle islam sanatında geçerli olan arabesk süslemede karşımıza çıkan boşluk korkusu, günümüz toplumumuzun kenti, zamanı ve doğayı kullanımında kendini gösteren bir kültürsüzlüğe dönüşür. Köker, tüm bu kültürsüzlüğe, ‘tekinsizliğe’ üçüncü Doğa’nın imajlarıyla karşılık verir (Pelvanoğlu, 2016).



Resim 8.7: Azade KÖKER, Kara orman, Tuval üzerine karışık teknik, 130x400 cm, 2016

4.2.5 Aydın Ayan (1953-)

Aydın Ayan resimlerinde 1980'li yılların başlarında itibaren doğa görünümlerine yer verilmeye başlamıştır. Aydın Ayan, manzaralarında içinde yaşadığı, korku duygusunu, ürkütücü olayları, soğuk gerilimli doğa kesitlerini konu olarak işlemiştir. İssizliğin egemen olduğu manzaralarında, genellikle gece, kimi zamansa sabaha karşı vakitlerini, soğuk rüzgârlarla sarsılan ayaz günlerin soğuk görünümlerini yansıtmıştır. Ayan'ın çalışmalarında dış dünya ile kurulan organik ilişkiler, toplumsal gerçekler, rahat ve titiz bir işçilikle ve dramatik bir anlatım şekli ile aklarılmıştır. Resimlerinde tedirginlik, korku, çelişki yalnızlık gibi olumsuz duygulara karşı, varlığını daima koruyan umut duygusunu, insanın iç dünyasına özgü duyguları taşımıştır (Ersoy, 1998, s. 94).

Yaratıcı etkinliğini entelektüel birikimleri ile yönlendiren Aydın Ayan(1953) Figüratif, anlatımcı ve simgeci özellikleri birleştiren bir yöntemle çalışmakta, açık ve net bir öykü anlatmadan bir takım işaretler, renkler ve plastik değerlerle tinsel anlamları somutlaştırmaktadır. Dış dünya ile kurulan organik ilişki, toplumsal gerçekler, rahat ve titiz bir işçilikle dramatik bir anlatım özelliği kazanmaktadır. Tedirginlik, korku, çelişki, yalnızlık gibi olumsuz duygulara karşı varlığını hep koruyan umut duygusu resimlere insana özgü iç dünyaları taşıırken çağdaş yaşamı sorgulayan karmaşık duygularla yaşadığı döneme tarafsız bir tanık gözü ile bakmaktadır (Ersoy, 1998, s.94).



Resim 8.8: Aydın Ayan, Doğanın Hüznü I, Tuval üzerine yağlıboya,60x130 cm,1999

Doğa resimleri geldiği coğrafya'nın izlerini taşıyan yalın ve sert ifadeler doğanın içine cesurca yerleştirerek, mistik, bir anlatım kazanmış. Tedirginlik ve korku dolu atmosferde içinde umutla bekleyen eller göze çarpmakta (Resim 8.8).

Ayan'ın resim sanatındaki gelişim çizgisi dikkate alındığında doğa resimleri başlangıçtan itibaren vardır. Önceleri politik kurgulu resimlerinin arasına sıkışan doğa, giderek kendi bağımsız varlığını ortaya çıkararak köklü bir değişime uğramıştır (Ergüven,1992, s.7).

Aydın Ayan'ın doğa resimleri geldiği coğrafyanın izlerini taşıyan sert, yalın, gerçekçi resimlerle ve doğanın içine cesurca yerleştiği öğelerle de mistik anlatım kazana diğer resimleridir. 'Mavili Görünü', 'Mavi Gök', 'Kavaklı Oba', 'Doğanın Hüznü1,2', 'Kent ve Kirlilik', 'Deniz ve Ufuk', 'Mavili Görünü' gibi salt doğa görüntülerinden oluşan, kimi zaman yaşadığı yerlerden aktarılmış doğa görüntülerinden yer aldığı ve mavi tonlarının ağırlıklı olarak kullanıldığı bu resimlerde insan yoktur, ancak yaşadığı dünyaya yabancılaşan insanın yalnızlığını vurgular niteliktedir.



Resim 8.9: Aydın Ayan, Mavi Görüntü, T.Ü.Y.80x100cm,1995

Mavi tonları ağırlıklı çalışmada insan kullanılmamış ama yaşadığı dünyadan kopan yalnızlaşan insana vurgusu niteliktedir. Doğanın bir parçası olmaya gibi görmeye devam eder.

Daha mistik anlatımlı karlı doğa resimlerinde ise kargalar, kurt mu çakal mı belli olmayan hayvanlar, kuru ağaç görüntüleri yer alır.' Karda Kırlangıçlar', 'Karda Kargalar', Kargalı Kuru Ağaçlı Görüntü', 'Karda İzler' gibi genellikle karlı doğa görüntülerini 12 Eylül sonrası uzun sürmüş bir kış gibi düşündüğünü ifade eden Ayan'ın bu resimlerin çocukluğuna uzanan izler taşıdığını da söylemek mümkündür. 1988'de Londra'da açtığı bir sergide izleyicini görüşlerini almak üzere galeriye koyduğu deftere izleyicilerden bir tanesinin 'siz de kar takıntısı mı var? Diye soru sorduğunu belirten Ayan, bu konuyu düşündüğünde çocukluğunda yaşadığı bir olaya geri döndüğünü aktarmıştır.

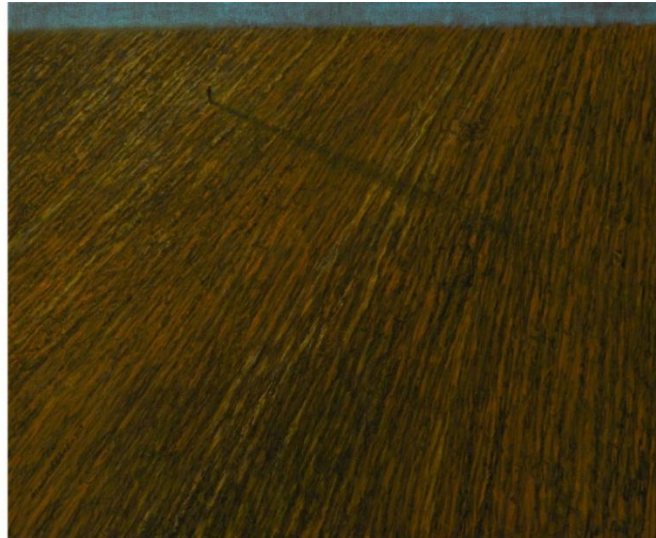
Arda'nın aktardığından Ayan'ın çocukluğunun anılarında bulunduğu coğrafya ve iklimin önemli etkileri vardır. Kar anıları resimlerinde bellek oluşturarak resimlerinde biçim ve onun temelinde yer alan içerik haline gelmiştir. (Akt: Arda, 2007, s.89-90).

4.2.6 İsmail Tetikçi (1972 -)

Tetikçi, insan ve doğa ilişkisine odaklanarak, doğa karşısında insanın eylem ya da eylemsizliğini, sarmal bir döngünün, insanı içine çeken kaosunu resmediyor.

Ressam İsmail Tetikçi'nin resmin tarihi ile romantik bir bağ kurarak çıktığı yolculuğunda, biriktirdiklerinin resmidir. Uzun yolların, durakların, mekânların ve insanların arasından demlenerek, şimdiki zamana yol yapan İsmail Tetikçi; doğanın eşsiz tılsımını seyre durmuş. Geçmiş ve gelecek arasında, adeta bir mengene ile sıkıştırılmış ne varsa renklerin huzurlu kollarında serbest bırakıyor. Yalnızlığa kurulan köprüden geçen insan, her şeyin zıttı ile var olduğu yaşama, ritmik bir akışın döngüsünde katılıyor. Tarihten, müzikten, masallardan, şirden ve doğadan beslenerek çoğalan 'atmosfer resmi' tek tip bir kalabalığın uğultusundan yükselip, boyut değiştiren bilincin, yeni ve sade pencereler inşa etmesi gibi boyadan fırçaya, fırçadan tuvale yansıyor. Her ne kadar romantik, renkçi ve atmosfer resmi olarak tanımlansa da adının önüne ve arkasına iliştilmiş her türlü sıfattan sıyrılarak bütüne doğru yol alıyor. Aynı zamanda umuda doğru derin bir bakış olup, gözlerini gözlerimize diken resimlerinde; insanı özünden, yine insan eliyle koparan tüm bağımlılıklarımıza, renklerle başkaldırısını keşfedersiniz.

İsmail Tetikçi, en bildik temayı tamamen yabancı olduğu özgünlükte işliyor tuvallerinde. Onun tuvallerine baktığımızda bildiğimiz manzaraların içindeki insanla özdeşleşiyoruz ve bilmediğimiz bir yolculuğa çıktığımızın ürpertisini duyuyoruz. Aslında ressam tablolarında yarattığı manzara atmosferiyle bizleri kendi dünyalarımıza çekiyor ve kendimizle hesaplaşmadan pay almamızı sağlıyor bence (www.turkishpaintings.com).



Resim 8.10:İsmail Tetikçi, Gölgenin yalnızlığı,T.Ü.Y.B.100x130cm,2017

Doğanın içinde yolculuğa bir figür ile sanki yalnızlığa çekiyor. İnsan ile doğa arasında bir bağ kurmakta yalnızlığının sıyrılmak isteyenlerin, uzun bir yol kat ederek ruhunu beslemek için kendisini doğayla özleştirmektedir. Uzun gölgesiyle umuda doğru ilerleyen, tılsımlı bir tarla görüntüsü algılanmaktadır (Resim 8.10).



Resim 8.11:İsmail Tetikçi, İsimsiz, 800x523cm

Doğanın heybetli görüntüsü karşısından bir nokta gibi duran insanın yine yalnızlığıyla baş başa kalmasıdır. Yoğun olarak kullandığı mavilerle derinlik ve uzaklık hissi katmakta (Resim 8.11).

4.3 Kent Görünümleri

Çağdaş Türk resminde manzara imgesinde kenti konu edinen sanatçılar, kentin olanak ve olanaksızlıklarından hareket ederek, kimi zaman da kentin biçimsel özelliklerini araştıran işlere ağırlık verirler. Son dönem genç kuşak sanatçılarında başta İstanbul olmak üzere, Anadolu'dan, Karadeniz'den, Ege'den kentlerde yaşanan sorunlar, doğa şartları, bireysel yalnızlaşmalar ve bunların sanatçıda bıraktığı duygular özgün ve bireysel yorumlarla karşımıza çıkar.

Türkiye'nin toplumsal hayatında son 65 yıl içinde birtakım çalkantılar ve bunalımlar olmuştur. İstanbul tüm göstergeleri içeren bir kent birimi olarak ele alınırsa, bu yüzyılın ikinci yarısında büyük bir hıza erişen kentleşme sürecinin dramatik cephesiyle karşı karşıya geliriz. Kent içinde sanat yaşantısına elverişli ortamlarında bir geleneği vardır ve kentleşmenin dramatik unsurları bu geleneksel

ortamlara sızar ve sanatçı yaşantısını etkiler. Sanatın ve sanatçı yaşantısının kentle bütünleşmesinde gerekli koşullar bu dramatik unsurlarla iç içe bulunur. Bu yaşantı artık peyzaj ve natürmort gibi klasik temaların sükûnetle tekrarına elvermeyen ruhsal gerilimlerin serüvenlerine dönüşür. Bir yandan da kırsal temalar bırakılıp kent gerçeklerine yönelinir (Tansuğ,1993.s.20).

4.3.1 Naile Akıncı (1923-2014)

Klasik bir üslupla doğa yorumları yapan bir başka sanatçı da Naile Akıncıdır. Elli yıla yakın bir zaman sürecinde hiçbir etkiye kapılmadan ve inandığı yoldan ödün vermeden çalışmalarını sürdürmüştür. Yapıtlarındaki çizgisel kurgu ile renk arasındaki denge onun üslubunun değişmez kuralı olmuştur. Bu resimlerde de ne desen renge, ne de renk desene egemen olmadan bu bütünsellik içinde yan yana, tadında ve özgün bir şekilde kullanılmaktadır. Haliç tepeleri, Eyüp ve Marmara'dan seçtiği görüntüler dikkatli bir gözlemlerle nesnelere soyutlama kaygısı ve dinamik bir yapı içinde her tuvalde farklı çağdaş peyzajlar olarak ortaya çıkmaktadır.

Naile Akıncı çalışmalarında genellikle doğa teması üzerine yoğunlaşmıştır. Akıncı için manzara resmi özel bir konuma sahip olmuştur. Doğanın lekelerini, kent dokusunun çizgileriyle bütünleştirerek görsel derinlik yaratmıştır (Giray,2000,s.557).

1990'lı yıllarda da çağdaş bir açık hava ressamı ve doğa tutkunu diye adlandırılan sanatçı, ayrıntıyı bütünsellik içinde eritme ustalığına sahip olmuştur.1953'ten başlayarak günümüze kadar yaptığı, hiç birinin birbirine benzemediği manzaraları ile hem kendisindeki hem de doğadaki değişimi etüt etmiştir (Ersoy,1998,s.96).

Çağdaş Türk resminde manzara geleneğini devam ettiren Naile Akıncı, özellikle peyzajlarında izleyiciye huzur ve yaşama bağlılık duruşunda özgünlüğünü yansıtmaktadır.

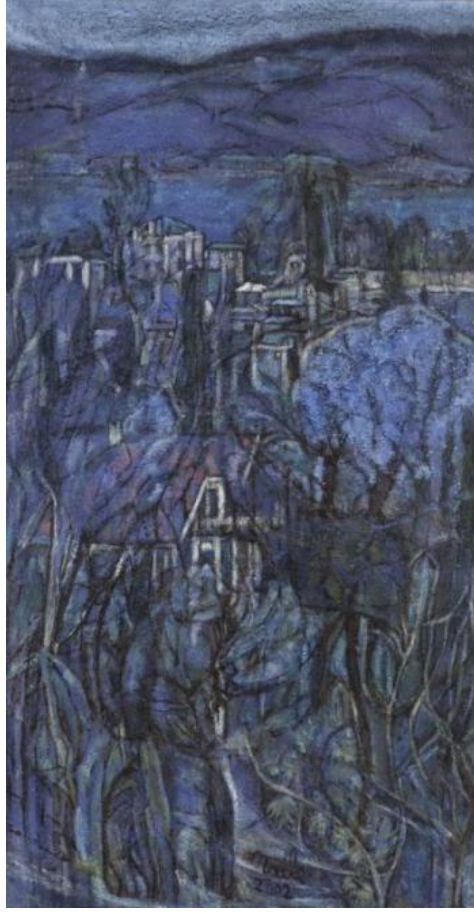
Akıncı'da karşılaştığımız mesafe duygusu, tinselliğin yanı sıra, fiili bir uzaklığa da işaret etmiştir; karşıda olan açıkça uzaktadır. Bu nedenle, Eyüp ve Haliç dizisinden başlayıp, Ekinlik Adası'na kadar uzayan bütün açık hava resimlerinin,

beni sorgulamak için fırsat kollayan “doğa” dan çok, “manzara” kapsamına girdiği görülmüştür (Arısoy, 2010,s. 79).



Resim 9.1: Naile Akıncı, Eyüp, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 100 cm, 2004

Akıncı, Eyüp ve Haliç hayranlığını doğa tutkusuyla paralel yansıttığı resimlerinde bütünsellik ustalığı, çizgisel çeşitlemeler, adeta etüt havasında biçimlendirmiştir. Gözlem yeteneğini çağdaş bir yorumla açık hava ressamlığını ısrarla devam ettirmektedir.



Resim 9.2:Naile Akıncı, Bebek sırtları, T.Ü.Y.B.,120x65 cm,2002

Doğa tutkusuna paralel devam ettirdiği bu çalışmasında bütünsellik içinde eritme ustalığını, renksel öğelerle kompozisyonunda hissettirmektedir. Ev görüntüleri ve ağaç etüdları açık havadan izlenimler sunmakta.

Naile Akıncı doğayı gördüğü gibi değil, doğanın özüne girerek yeniden yapılandırıyor. Doğa temasını kendisinde bıraktığı izlenimleri sürekli değiştiren sanatçı her seferinde birbirinden farklı gözlemlerini tuvaline yansıtmaktadır.

4.3.2 Devrim Erbil (1937-)

Eserleri incelendiğinde Geleneksel Osmanlı tasvir sanatı ve Matrakçı Nasuh'un kent tasvirlerinin sanatçıyı büyük ölçüde etkilemiş olduğu görülmektedir. Minyatür kavramının Akademi'de, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde sık sık söz edildiği ve

Erbil'in bundan büyük ölçüde etkilenmiş olduğu bilinmektedir. İlk çalışmalarından son çalışmalarına kadar bitmeyen coşkusuyla, seçtiği temalarda ve üslubunda ısrarlı olmuş fakat tekrara düşmemeyi başarabilmiştir. Bitmek bilmeyen coşkusu, yeni bir şeyler yaratma tutkusunu, bazı konulardaki inatçılığı ve kararlılığı ile sanatta ayrı bir yer edinmiştir. Baskı, halı resim, mozaik, marküteri, seramik, vitray gibi alanlarda çalışmaları bulunmaktadır. Deniz, gökyüzü, kuş sürüleri ve ağaç çokça kullandığı temalardır.

Devrim Erbil'in sanatsal yaşamı üzerinde ele alınacak, özellik değil, özelliklerin yeri olduğu bilinen bir gerçektir. Böyle bir gerçeğin içinde, dönüşüm gösterecek, değişime her an hazır ve varyasyon belirtileri olabilecek, o kadar çok özellik vardır ki buradan hareketle, sanatçıyı soyutlamalarının bir yönü altında ele almak isteği, onun için açılıma ihtiyaç duyduğu düşüncesini, hem taze, hem de güncel kılmaktadır.

Lirik soyutlamalarında çizgi, hem düzleştirilmiş biçimleri, hem de yüzeyi saran geometrik örgüyü kurar. İnsan figürünün pek olmadığı resimlerinde daha çok kuş kümeleri, kıvrılan ağaçlar, kımıldayan kentler, dalgalanan denizler vardır. Resimlerdeki dokunun etkisi, doğanın görünür kılınmasını belirler. Doğadaki her şey dokularından oluşur. Bu dokularla her şey dokunulur kılınır. Bu dokuları en yoğun ve en ilginç şekilde İstanbul'u konu edinen resimlerinde görürüz.

Devrim Erbil'in, yeni açılan sergisi' İstanbul'a Bakış'ta şehrin en özel mekânlarını tuvaline yansıtmış. Ve bir röportajında son resimlerinde kullandığı 'ikili Bakış' tekniğini şöyle anlatmaktadır.'İki ayrı bakışın, yani fotografik bakış ve uzaydan bakışın kesişmesiyle yeni estetik değerlere ulaşma çabamı gösterir. Çünkü bakış açısı sanat tarihinde her zaman çok önemli. Her dönemin her kültürün farklı bakışları vardır dünyaya.' Ben iki ayrı bakışın biri belki minyatürlerde kullanılan ama ikincisi denenmemiş. Benim bulduğumu söyleyeceğim ikinci bir bakıştır. İç mekânla dış mekâna yukarıdan bakıp bir yapının veya kentin görünüşlerinin üst üste gelmesi. Örneğin Süleymaniye Camii'nin yukarıdan görünen kubbeleri bunlara saydam ya da çizgisel kubbeler de diyebilirsiniz, içinde namaz kılan insanlar. Yaşanan gerçeğe tarihi bir yapının renkli çizgilerinin kesişmesinden ortaya çıkan yeni bir estetik, yeni bir duyarlılık, yeni bir bakış açısı.'(ismek.ist.).



Resim 9.3:Devrim Erbil, İkili Bakış, Sultanahmet Camii, T.Ü.Y.B. 2017



Resim 9.4: Devrim Erbil, Eminönü, T.Ü.A.B,130x180cm, 2013

Erbil'in bu manzaraları Matrakçı Nasuh'un Topografik manzaralarının çağdaş yorumlara açılması olarak değerlendirilmiştir. Sanatçı resimlerinde çizgilerin ağırlığını, ritim ve titreşimlerle özgünleştirmiştir (Giray,2000,s.524).

4.3.3 Mustafa Özkan (1957-)

Kimi yapıtlarda sanat ve 'gerçeklik' gerilimi daha baştan belirgindir. Bu gerilim sanat yapıtı ve izler – çevre arasında da oluşur ve dolayısıyla diyalektik bir mahiyet

taşıır. Diğer yandan bu gerilimde sanatçının tavrı veya sanat anlayışı, yapıtın konumu ve yoğunluğunu belirleyen temel bir rol oynar. Bu noktada sanatçı için öncelikli olan sanat yapıtının kendi gerçekliğidir. Mustafa Özkan da belirtilen gerilimi bu tavrıyla aşan sanat yapıtının kendi gerçekliğidir. Mustafa Özkan da belirtilen gerilimi bu tavrıyla aşan sanatçılardandır. Bacheland'ın deyişiiyle 'düş kuran bilince sahip olduğu gibi, yapıt üzerine düşünöen bir sanat anlayışına da sahiptir çünkü. Sosyal ve ekonomik olgulardan şehir yerleşimine, geçiş bir alana uzanan 'tipik' varoş gerçekliğini sanatsal bir gerçeklik içinde konumlandırma başarısı, onun bu tavrına bağlıdır.

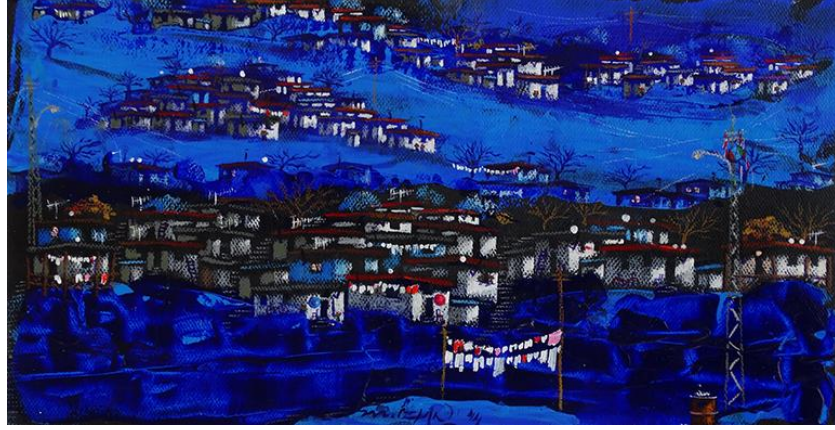
Yapıtlar, geceköndü yığınlarını veya kümelerini tipik görüntülerle sunar gibidir. Bu dikkat çekici durum olmakla birlikte yanıltıcı da olabilir. İlk bakışta betimsel bir ' dış görünüm' le karşılaşsa da resimlerin kendi gerçekliklerini kurduğu, kendi ' varoş' larını sunduğu dikkatli izleyicinin gözünden kaçmaz. Fakat bir 'görme biçimi' sundukları kesindir. İnsan ve hayvanın olmadığı resimler, buna rağmen adeta bir konjonktür sunabilmektedir. İnsan ve hayvan olmasa da bir hareketlilik var; hareketi, renk ve ayrıntılar üstlenmiştir (Afacan, 2018).

..sanatçı duyarlılığıyla; sanatçının gördüğu renklerle değil yaşamında ki renklerle oluşturduğu şimdiki zamana ve geleceğe ait duyumları aynı anda anlatmaya çalışma çabaları, gerçekleri çarpıtmadan benimseten, atölyede istenci yetenekle yapılan duygusal, ruhsal aktarmalar/anımsatmalar (Güven,2018).



Resim 9.5:Mustafa Özkan,T.Ü.Y.B,50x 120cm,2018

Kırsal bölgeden büyük şehirlere göç eden nüfusun, öbikleşerek bir yığın gibi varoluşlarını görmekteyiz. Evler gecekondu havasında,yoksulluk ve çaresizlik altında birbirine sığınmış yerleşimler. Renkler ise bir o kadar canlı ve hayat dolu iken zıtlıkları oluşturmaktadır. Renkler çok naif ve dokusal değerlerle estetik bir doku oluşturmuş (Resim 9.3).



Resim 9.6:Mustafa Özkan, Pres tuval üzerine ve yağlı boya,32x64cm,2018

4.3.4 Mustafa Pancar (1964 -)

1998’de Hafriyat Sanat Grubu ile birlikte çalışmaya başladı. Çalışmaları genellikle resim ve videolardan oluşan sanatçı günlük şehir yaşamından sahneleri, popülerlikle olan ilişkisini öyküleyen sanatçı, çoğunlukla İstanbul’daki yaşamları, insan canlılığını ve insan topluluklarını, çalışan, üreten, aktif haldeki insanların durumlarını irdelemektedir.

Mustafa Pancar'ın gördüğü manzara tıpkı resmin kendisi gibi puzzle gibi bir uygulamanın şart koştuğu bir gelişim sergiliyor. Resmi müdahalenin yarattığı düzensizlikle, dolgu işlemi için doğal konumundan söküp alınarak yeni yerine taşınan toprak yapısı uzamın şekillenmesine de önyak oluyor. Bodurumda manzaranın sabitliğine olan inanç, otomatikman bir kandırmacaya, görüntünün tüketilebilir ve değişe bilirlğine dönüşüyor. (...).Bu seyirde, özne için model olacak olan peyzajın nereye varacağı tam bir muamma. Şu ana kadar doğanın önyak

olduğu kültür yapısı artık baştan çıkarıcı bir kültürün yön verdiği bir mehule sürükleniyor (Madra,1998,s.4).



Resim 9.7:Mustafa Pancar, Gece Toplantısı, TÜY. 210x300 cm,2014

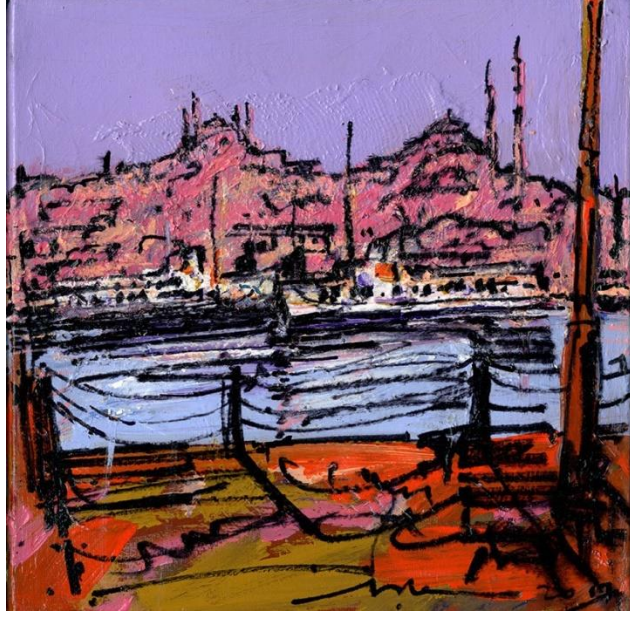


Resim 9.8:Mustafa Pancar, Kupon Araziler, Kağıt zerine Kolaj,22x29 cm,2013

4.3.5 Ahmet Şinasi İşler (1968 -)

Yüksek Lisans yıllarında Prof.Dr.Basri Erdem Atölyesinde Özgün Baskı resim tekniklerinin hemen hepsini deneme fırsatı bulan sanatçı çalışmalarında yüksek baskı resim tekniği üzerine yoğunlaşmıştır.Başlangıç yıllarında ürettiği eserler daha çok figüratif anlayış çerçevesinde baskı resim tekniğinin imkânlarını sorgular nitelikte görülmektedir.Bu nedenle ilk dönem eserlerinde konu ve üslup bütünlüğü yoktur.Sanatta Yeterlik eğitimi sürecince Prof.Dr.Mustafa Aslier ile çalışma fırsatı bulan sanatçı,ilerleyen yıllarda geometrik temelli keskin çizgisel anlayışa sahip figür yorumlarında daha çok organik ve inorganik biçim ve doku farklılarının ön plana çıktığı kurguları ağırlıklı olarak Linol ve ağaç baskı resim tekniğini kullanarak azaltma yöntemi ile gerçekleştirmiştir. Aynı yıllarda özellikle küçük boyutlu metal gravür çalışmalarında serbest çizgisel anlayışı metal gravürün dokusal zenginliği ile bütünleşip açık-koyu, boş-dolu dengesi üzerine temellenen çözümlerden oluşan soyut arayışları da görmek mümkündür. İlerleyen yıllarda özellikle linol baskı tekniğinin tercih eden sanatçı deniz-su konulu çalışmalarında ağırlıklı olarak doğa ve teknoloji zıtlığını konu alan figüratif eserler üretmiştir.

Son yıllarda yalnızca resim çalışmaları üzerine yoğunlaşan sanatçı desen ve desen temelli figüratif eserler üretmekte olup daha çok İstanbul, müzisyenler, portre ve araç konularını ele alan eserler yapsa da eserlerindeki konu çeşitliliği oldukça geniştir(www.sanatgezgini.com).



Resim 9.9:Ahmet Şinasi İşler, Boğaziçi, Tuval üzerine akrilik, 25x25 cm, 2018



Resim 9.10:Ahmet Şinasi İşler, İstanbul, Karışık teknik,40x60cm, 2018

Çalışmalarında baskı resim etkisi devam ediyor. Lekeseli koyuluklar ve çizgi değerleri çokça kullanmış. Kimi yerlerde yoğun çizgisel ifadeler kimi yerlerde ise boşluk mevcut. Renklerinde suluboya etkisi hissetmekteyiz (Resim 9.10).

4.3.6 Murat Akagündüz (1970-)

Hafriyat Grubu ressamlarından biri olarak tanınan Akagündüz, kent ve kenti oluşturan mimari yapıları büyüteç altına alır.Yapıların sosyal hayattaki anlamını ve

yerini araştırıyor, sorguluyor.Kenti uzaktan seyredip geçip gitmek yerine,onun görünen-görünmeyen yanlarını irdeleyen ressam,bugün özellikle güncel sanat pratiklerinde sıkça ele alınan' kentmimari ve kimlik' gibi sorunsalları tuvaline yaşıyor.

Akagündüz, Taksim Meydanı, Gazi Mahallesi gibi toplumsal içerikli mekânların yanı sıra bakanlık binaları, Anıtkabir, Ankara Kalesi gibi tarihsel betimleme yaptığı çalışmalar üretmiştir. Çalışmalarında coğrafyanın günümüze kadar oluşturduğu tahribatın kültürel ve sembolik bakış açısıyla bu bölgelerde saptama getirmiştir.



Resim 9.11:Murat Akagündüz, Taksim Gezi,2001,27. Çağdaş Ve Modern Sanat Müzayedesi tuval üzeri yağlıboya 90 x 116



Resim 9.12:Murat Akagündüz,Gazi I-II-III - 2005

43. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi

tuval üzeri yağlıboya

trio 146 x 342 (3 adet, 146 x 114).

4.3.7 Kadir Ablak (1974-)

Yaşadığı yeri resmetmeyi seven Kadir Ablak, özellikle İstanbul gibi milyonlarca insanın yaşadığı Mega Kent'te batılılaşma adına kendi kültürel değerlerinden tamamen uzaklaşan insanların yaşadığı ama onlar yerine binaları ve yapıların ruhuna inen yaşanmışlıkları ifade etmektedir. Büyük şehirlerde mekânlar, evler, binalar birbirine yaklaşırken fiziksel mesafeler artmakta, kırsal kesimlerde ise evler, binalar uzaklaşırken insanlar birbirine daha sıcak daha samimi iç içe yaşamaktadır. Resimlerindeki yüksek duvarlar, tel örgüler, üst üste katlar şehirlerin çığlıkları gibi duygusal rol almışlar. Resimlerinde insan figürü çok az kullanarak, resimlerindeki bakış açılarının çatılar seviyesin olduğunu görmekteyiz.



Resim 9.13: Kadir Ablak, Bir Metropol'ün Anatomisi 80x100- Tuval Üzeri Yağlıboya,2019

Sanatçı, eser vermeye başlamadan önce arka plan birikimlerini sorgulayarak, irdelenebilecek savlar ortaya koyduğunda, eleştiri sanatına konu olabileceğinin bilinciyle üretmelidir. Ablak, bu yanıyla her an karşılayabileceğimiz tarzdan bir sanatçı değil, içten ve derinliğini resmine kazıdığı bir doğa ve kent duygusu var. Sıradan algının üstüne çıkararak içine doğduğu toplumsal kültür çevreniyle beslediği manifestosuna sanatıyla imzasını atıyor. Ablak'ın düşünce ile eylemi bütünleştirmedeki yetisini sorgularken; yakın zamanda sonsuz yolcuğuna uğurladığımız İspanyol yazar Jose Saramago'nun "Yeryüzünde en çok görünen şey manzardır. Geri kalanlar yok olup yeniden oluşsa da manzara her zaman vardır..." aforizmasını bu jargondaki sanatçılar için yazdığını düşünmeden yapamadım.! Figürden arınmış yaşanmışlığı anlatan mekânlar, uygarlıkların izleri, bireysel özgürlükler, fantastik düşler, kenti kültürel miras ve estetik öğelerden oluşan kompozisyon: Doğaya insan eliyle ilintilenmiş Kent! Bir yandan popüler duygu ve biçimler, diğer yanda tarihselliğin kalıcı izleri; aslında misyonunu tamamlamış bir toplumsal olgu olarak kente bakmak. Kentleşmeden küreselleşen günümüz metropollerinde, bireyin evrensel dayatmalar ile fiziki çevre arasına sıkışmış düşlerini renklendirmek. Doğduğu kentin kışları gibi üşüten, varoşların soğuk renklerinden, ışık ve renk ustalığıyla melodrama düşmeden, içinizi ısıtan bir melodi yaratmak Ablak'ın becerisidir (www.kadirablak.com).



Resim 9.14:Kadir Ablak, Bir Metropol'ün Anatomisi,66,7x50 cm,2016

4.3.8 Emre Tandırılı (1977-)

Emre Tandırılı, İstanbul'un çok büyük kent olan günlük görünümünü ele alan çalışmalar yapmaktadır. Sanatçının İstanbul'a yaklaşımı olumlu yönlerini göstermektedir. Yoğun ve dinamik istiflenmiş yapıların ve evlerin estetik yönlerini öne çıkarmıştır. Karmaşık kent yapısını romantik ve huzur verici bir ortama dönüştürmüştür.



Resim 9.14: Emre Tandırılı Sucy en Brie, 2003, Tuval üzerine yağlı boya, 70 x 100 cm,

Özel koleksiyon, Toronto, Ontario, Kanada

''Bu resimler kişisel geçmişimizdeki yaşanmış dönemlere tanıklık eden birer ayna gibi durmaktadır. Bunlar benim yaşamış olduğum evlerin penceresinden görünümüdür. Bunlar geleceğin benim kendi geçmişimin penceresinden bakarak kendi geleceğin benim kendi geçmişimin penceresinden bakarak kendi geleceğimin görünümüdür''(Tandırılı,2004,s.306).

Emre Tandırılı, görünümlerin özgün yorumuyla daha derin anlamlar taşıyan neo-romantik bir üslupla yorumladığı manzaralar üretmiştir.



Resim 9.15: Emre Tandırılı, Doğduğum evin penceresinden manzara, Tuval üzerine yağlı boya. 60 x 85 cm. Özel koleksiyon. İstanbul. Türkiye,2007

'Doğduğum evin penceresinden manzara' adlı yapıt bir bakıma John Constable'ın Bergholt kentine duyduğu sıla sevgisi ve huzur duygusuna yakın bir duyarlılıkla resmedilmiştir. Buna karşılık, kişisel yapıtlar arasından pencere görünümlerine örnek teşkil eden ''Sucy en Brie'' adlı yapıtta, farklı bir huzur duygusundan bahsedilebilir. Bu yapıta adını veren ve Avrupa metropolünün yanı başındaki küçük bir banliyö kasabası olan Sucy en Brien'nin manzaraları bir yabancı'nın fırçası ile tuvale yansıtılmaktadır.Sessiz,dingin ve eşsiz güzelliği ile huzur dolu bu kasabasının görünümleri,kendini oralara ait hissedememenin getirdiği melankolik atmosferle tuvale yansımaktadır.

İstanbul manzaralarından oluşan özgün yapıtlarda ise İstanbul'un hareketli karmaşası ve bu ortamın daimi bir parçası olma bilinciyle oluşan huzur duygusu göze çarpmaktadır (Tandırılı,2008,s.158).

4.3.9 Ayhan Çetin (1978 -)

Yükseklik Korkusu (Akrofobi), yüksek yerlere çıkmak, bakmak, bulunmak gibi durumlardan korkma durumudur ve bunu yaşayan kişi uçak, dağ, yüksek apartman, dönme dolap, teleferik, gibi şeylere binemez. Yükseklik korkusu, genellikle düşmekten korkma ya da boşluktan tedirgin olma diye bilinir. Ama tam da böyle değildir. Bu, esasında bir denge sorunudur. İnsanın dengesi birkaç unsur tarafından belirlenir. Görme, dokunma ve duyma. Olağan hareketler sırasında, bütün bu unsurlar kesişir. Ama olağan dışı bir harekette, değişik sınırlar tarafından bu hareketle ilgili olarak aynen yollanan bilgiler çelişki yaratır. Beyin bunları yorumlamakta zorlanır. Deyim yerindeyse beynin 'kafası karışır'. İşte insan çok yüksek bir yerde durduğu zaman, böyle bir karışıklık meydana gelir. Aşağı bakan göz, yerin uzaklığını saptayamaz ve beyne kesin bilgi yollayamaz. Halbuki, ayaklar sert bir şeyin üstünde durdukları için 'yere dokunuyorum' mesajını verir. Bu iki farklı bilgi beyinde çelişki yaratır ve beyin, vücudun pozisyonunu netleştiremez. Ayhan Çetin'in resimlerinde de buna benzer durum algılanır. Tepe noktasından ele alınan binalar uçak ve resimdeki imgelerle aramızdaki mesafeyi katlayan koordinatları andıran çizgiler, bakan göz ile bakılan nesne arasında bir ara boşluk yaratır. Dokunmak istediğinde kaçan, baktığında ise seni kendinden uzaklaştıran belirsiz imgelerdir bunlar. Bir mesafe sorunudur. Zaten uzağa itilmiş olan tasvir, izleyiciyi de tuval yüzeyinin uzağında bir yerlerde durmaya davet eder (www.galerisoyut.com.tr).



Resim 9.16: Ayhan Çetin, Kayıp Şehir, 70x140cm, TÜAB, 2019



Resim 9.17: Ayhan Çetin, Kızılay, 89x116, TÜYB, 2015

4.3.10 Evren Karayel (1979-)

‘Doğanın kente dönüşümü, bir değişimi, bu değişim zamanında fütüristler’in coşkuyla karşıladığı bir oluşumu, bu oluşum son yıllarda faturasını ruhsal ve fiziksel bağlamda birey ve toplum olarak ağır dediğimiz bozulmaları beraberinde getiriyor. Peki bu her şeyin sonunun geldiği anlamına mı geliyor? Dibe ayağımızı vurduktan sonra değişme ve dönüşme tekrar bozulma başlayana kadar olumluya yönelecek ve belki devran döndükçe bu döngü devam edecektir diye düşünüyorum’.

Bu düşünceler çerçevesinde resimlerimde doğanın kente dönüşümünü hayalet kuşlarla betimleyerek beraberinde getirdiği bozulmaya eleştirel bir bakış ortaya

koyarken, diğerk yandan yeni oluşumların kaçınılmaz seyri, dönüşüm ve değışime isteyerek ya da çaresizce ‘seyir/kuş bakışı’ bir yaklaşım ortaya koyuyorum. Hem bu anlamda hem de yok doğanın hesabını soran kuşların tuvalden izleyiciye bakışını ifade eden ‘Kuş Bakışı’nın sergiyi en iyi tanımlayan üst başlık olduğunu düşünüyorum(www.basthome.com).



Resim 9.18: Evren Karayel, Güz Sonu, T.Ü.Y.100x 82cm, 2009

Evren Karayel’in kent seçkisine baktığımızda ise onun gelişimini derinden etkileyen İstanbul ve Urbino kentleri ön plana çıkmaktadır. İçinde tereddüt barındıran, anımsadığımız ama hemen bulamadığımız, zaman zaman ara sokaklarında oyalayıp, ayrıntılarına bakmaktan keyif aldığımız bu resimler, bir şehri tanımanın en güzel yolunun, bir şehrin içinde kaybolmak olduğunu bizlere hatırlatır. Bu kayboluş durumunu ise, bir esrik şehir masalından çok uzakta, bir şehir güncesi içinde üretir. Penceresinin arkasından, merdivenin basamağından, teknede uyuklayan kedinin yanından, inşaat alanından, ama en çok da çatıların aralarından, bakarken İstanbul’a, birden hatırlarsınız; o şehrin çok şiirli, çok şarkılı lezzetini. Daha yükselir bakışınız, bu sefer, bir kuşun gözünden Haliç’i bir çırpıda anarken siz, kuşlar bakışınızın altından geçer. O vakit anlarsınız; ressamın gözünün içindediniz. Resmin vaktini seçerken ressam, gölgeli bir saati seçmiştir çoğu zaman. Işık ve gölgenin,

spatül tuşlamaları ile kararlı yapılandığı yüzeylerinde, boya renkle yetinmeye, yoğunluğu ile hacimler yaratma alanına uzanır. Yarattığı imgeler titizlikle ve önemli bir tutamaç olarak gerçekliğe dayanır. İzleyicisine İstanbul'u gezdirme vakti, ya gün başı, ya gün batışına yakındır. Bu resimlerin zamanı, bu günü işaretler. O yüzden Evren'in masalında değişip kimi zaman şehrin içinde eriyip, resmin dışına çıktığımızdan, kahramanın görevini üstlenmek sizlere düşer (www.ankarakultursanat.com).



Resim 9.19:Evren Karayel, isimsiz, 50x200 cm,2012

BEŞİNCİ BÖLÜM

5.ESERLERİMDE MANZARA TEMASININ ELE ALINIŞI

Karadeniz kıyılarının göz alıcılığı resme ait tutkunun özgünlüğündedir. Tereddütsüz seçilen renkler, fırça izlerinin samimiyetiyle derin bir yaşantıya dönüşür. Günün zamanı belli değildir, çok yukarılardaki parlak güneş gözükmez, zaten Karadeniz güneşe hasrettir, ama ışığı her yerdedir. Soğuk mavi ve griler, kocaman gökyüzünün altında, takalardan süzülerek izleyici gezdirebilir. Üst üste sürülmüş maviler kendi başlarına var olur, tıpkı Karadeniz coşkusu gibi yükselir, belli yüzeylerde sakinliğini korur.



Resim 10.1:Seda Atalay, Takalar, T.Ü.A.B.100x120 cm,2018

Kuzeyin soğuk sularında yine mücadele görüyoruz. Gökyüzünden aşağıya doğru inen deniz yüzeyini bölen dikey, yatay çizgilerle orta merkezde takalar ve

görüntüleri yansıtılmış. Takaların direk, halat, çapa gibi denizi çağrıştıran simgelerinde soyutlamalar yapılarak izleyiciyi resme doğru çeken maviler ve soğuk griler tüm kompozisyona hâkim. Tüm resmi saran sanatçının kendi imgeleminden süzülen takalar, yelkenler her şeyden önce bir soyutlama düzenine hâkim.

Resimlerinde genelde mavi rengin hâkim olduğunu görmekteyiz. Burada sakinliği ve güveni arama olarak açıklanabilir. Ara sıra kullandığı cesur kırmızılar ve tonları ise, sıcak enerji yayan Karadeniz yöresi insanını çağrıştırıyor. Yapıtlarında tercih ettiği soyut dil, onun dünyasını daha rahat ve özgür olarak anlatmasına yardımcı olmaktadır.



Resim 10.2:Seda Atalay, Kıyı, T.Ü.A. 75x100 cm,2018

Burada daha belirgin olarak yansıtılan kıyı manzarasında takaların yine birbirine verdiği güç ve ritm duygusu lekesele değerler ve genellikle dikey çizgilerle ifade edilmiştir. Çorak geçen bir deniz avındaki izlenimi denizin sararması ve renksizleşmesinde görmekteyiz. Ama mavilerin etraflıca gelmesi yeni bereketli günlere umut etmektedir (Resim 10.2).



Resim 10.3:Seda Atalay, Takaların dansı, T.Ü.A. 70x100cm,2019

Atalay, Karadeniz'den hiç vazgeçmez, el değmemiş doğanın iyileştirici gücünü vurgular. Konu tekrarı, doğanın kendisidir, coşkulu denizdeki takaların sakinliği arayışlarıdır.

Çarpık yerleşimi olan Karadeniz'deki zorlu yaşam, sulara da devam etmektedir. Takaların dalgalarla olan mücadelesini, vahşi doğanın ürpertisini, doğanın gerçeğini ortaya çıkarmaya yönelik soyut manzaralardır. Tutkuyla gözlemleyebileceğimiz Karadeniz kıyıları mavinin yeşille, sarıyla uyumunu yakalama manzara seyridir. Aslında tüm resimlerinde yaşamını, geçmişini ve şimdiki burada biçimlendirir. Yine de bu resimlerde hiçbir kişisel detay yoktur. Resmini yaptığı sadece doğa ve çevredir (Resim 10.3).

Doğanın beni duy, anla, beni sez diyen sesi, tarih boyunca belki de en çok sanatçılar tarafından kayıt altına alınmıştır. Bu nedenle, Poussin'in insanın kaderi duyguları ve eylemleri için hazırladığı sahneler, Lorrain'in arzuyla resmettiği ve yaşadığı yerler, Van Gogh'un bir cennete ulaşabilme ihtimalini yakalamak arzusuyla manik bir hızla yaptığı manzaralar, Şeker Ahmet Paşa'nın iki dünya arasındaki fantastik mekânları, dünyanın tümü hakkındaki ifadeleridir (Günay,2014,s.18).



Resim 10.4: Seda Atalay, Sis, T.Ü.A.60x90 cm,2019

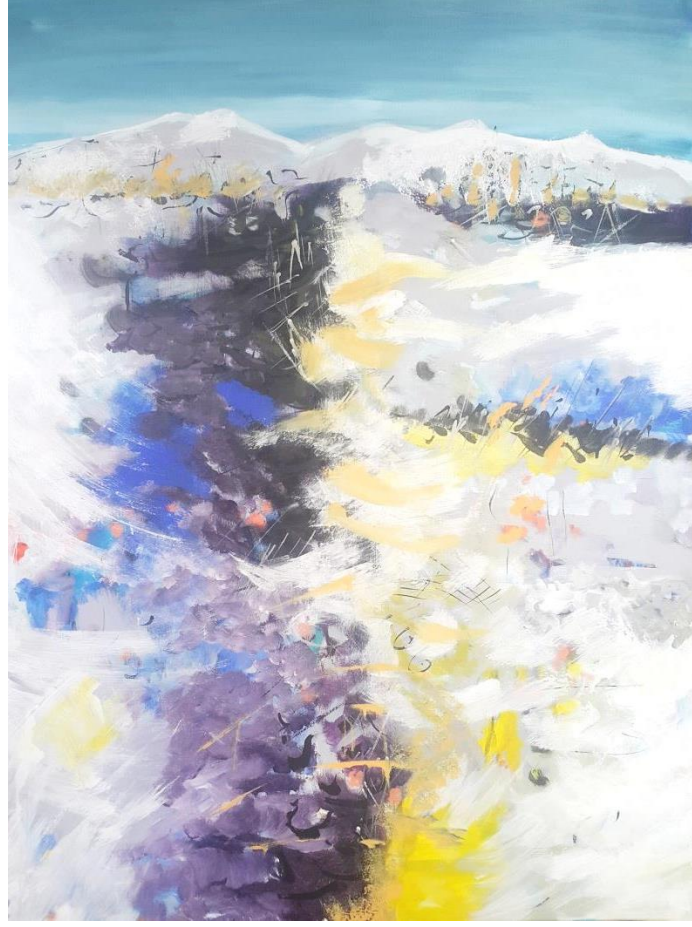
Dikey kompozisyonlu bu çalışmada artık leke geçişlerin arttığını görmekteyiz. Sanki kuşbakışı denize bakılan bir görüntü aksettirmekte.Yine Karadenizde bir mücadele yine çatışma var. Köpüren de dalgalanan deniz takaları bir çok yerden bölmüş etrafına saçmıştır (Resim 10.4).



Resim 10.5:Seda Atalay, Kıyıkoy, T.Ü.A.50x90 cm,2019

‘İzlenim ve duyguları ister sözle isterse renkler, çizgiler ve seslerle dışlaştıralım, bunların hepsi birer ifadedir’(Akt.Atalay, 2010,s.57). Sanatçının konularında seçtiği takaların özgürleşme duygusu,özlem duyduğu coğrafyaya olan hasreti çizgi ile dile getiren kaligrafik anlatımlarla açık koyu lekelerle kesiştirir.

Karadeniz konulu resimler, coğrafyadan çok biçim ve renk ilişkilerinin vurgulandığı, doğanın üstünlüğü, takaların çaresizliği ve yok oluşları varlık gösterir. Uzaklarda görülen dağların gökyüzüyle ilişkisi, sudan yükselen dalgaların ve köpüklerin oluşturduğu nem tabakası tıpkı Turner’i bahşedilmez fırtınaları gibi.



Resim 10.6:Seda Atalay, Dağların Ardından, T.Ü.A.B. 70x100cm,2019

Burada ise henüz denize ulaşamamanın verdiği yorucu coğrafi mekân mevcuttur. Dağlık ve engebeli arazilerden sakinleşen sulara doğru ulaşma mücadelesi sanki dağların üstünden gelen dalgalarla takaları soyutlamakta ve duyguları coşkuyu, heyecanı zirveye taşımakta. Buralara ulaşma duygusu izlenimi bulunmakta. Doğanın yansıması kimi yerde renkle, çizgiyle biçimlenirken bazı yerlerde yumuşak geçişlerle doğanın coğrafi şartlar gerçeğinin etkilerini görmekteyiz (Resim 10.6).

SONUÇ

1980 sonrası Çağdaş Manzara Resmi adlı çalışmamda farklılaşan ifade biçimleri soyutlama, simgesel ve kent manzaraları kategorisinde kendi görüş ve gözlemlerimin çerçevesi içinde ele alınmıştır. Birçok sanatçının ağırlık kazandığı bakış açısıyla, ilgi ve ortak imge olan manzarayı farklı üslup ve yorumlarla ifade edilmiştir.

Soyut eğilime yönelen sanatçıların doğa soyutlamaları yanı sıra geleneksel sanatlardan da yararlanarak özgün çalışmalar üretmiştir. Turan Erol'un yöresellik anlayışına bağlı renkli ve duygulu anlatımlı doğa görünümünün yanısıra gecekondular kentsel yorumları ve natüremort çalışmaları da mevcuttur. Halil Akdeniz, geometrik formlarla oluşturduğu soyut manzaralar üretirken, Zahit Büyükişleyen, Hasan Akın gibi ressamalarda kalın ve ince fırça izleriyle ve boya dokularıyla lekesele soyutlamalar yapmıştır.

Simgesel ifade edici doğa yorumlarında Özer Kabaş'ın ifade biçimi olarak deniz manzarasını seçtiğini, Nadide Akdeniz'in özenle seçilmiş yaprakları, Ekrem Kahraman'ın geniş göklerin altında yorumladığı tarlaları bireysel iç dünyalarını ve kişisel özgürlüklerinin yansıdığı görülmektedir. Azade Köker'in insan eli değmiş doğa kolajlarındaki farklı ifade biçimleriyle manzara çözümlenmeleri yapılmıştır. Doğa görüntülerinde kamufle ettiği özel çizimlerinde evrensel mesajlar, savaşın etkileri, detaylarında motif tekrarı göze çarpmaktadır.

Son yıllarda kentin biçimsel yapısını manzara olarak seçen sanatçıların da oluşturduğu bu çalışmada özellikle Devrim Erbil'in son çalışmalarında kuşbakışı İstanbul görünümünde farklı bakış açıları dikkati çeker. Doğa soyutlamaları da bulunan sanatçının kuş sürüleri, ağaçlar ve gökyüzü temalı doğa manzaraları da mevcuttur. Özellikle genç nesil sanatçılarımızda kentleşme içinde yaşadığı bireysel gözlemler, kuş bakışı yorumlar, küçüklük anılarında yaşadığı şehre özlem, ya da yükseklik korkusu gibi gittikçe betonlaşan ve doğadan kopan manzara yorumlarıyla karşımıza çıkmaktadır.

Araştırma konusu sanatçılar, döneminden, yaşamından, geçmişinden taşıdığı izleri yapıtlarında yansıtmıştır. Sanatçıların sanat anlayışını da etkileyen psikolojik ve üslupsal farklılaşmaları biçimsel olarak farklı kişisel peyzaj yorumlamaları olmuştur.

Türk resim sanatı tarihinin gelişimi aynı zamanda manzara resminin de gelişimi ve değişimini gösterir. Türk resim sanatı tarihi boyunca manzara imgesi, Türk sanatçılarının kendilerini ifade edebilecekleri bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

XIX. yüzyıldaki köklü değişimleri hazırlayan geleneksel etkiler manzara resimlerinin tuval üzerine yapılmasında da etken olmuştur. Bunda sosyo-ekonomik etkilerin payı da çoktur. XIX. yüzyılın son yarısında Türk peyzaj ressamlığında, fotoğraftan yararlanarak çalışmak ve doğruca açık havada peyzaj çalışmak olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak gelişimine devam eden ve kendisine ait bir üslup koyma iddiasını devam ettiren Türk resim sanatı Manzara resminde de kendi özgün dilini yarattığını söyleyebiliriz. Türk resim sanatı araştırma konusu içine giren ressamların Türk resim sanatına yeni bir bakış getirdiğini dahası kişiselliklerine tablolarına daha fazla yansıtarak özgün çalışmalar ile kendine özgü bir manzara estetiği yarattıkları söylenebilir.

Günümüz çağdaş Türk resim sanatında teknolojinin sanata yenilikler ve değişimler yaptığını gözlemlemekteyiz. Doğadaki biçimleri yorumlamaktan, şehrin içindeki varlığını duyurmaya kadar sanatçıların çevreyle bir düzen kurma çabasını görmekteyiz. 20.yüzyılın ilk çeyreğinde geleneklerin yıkılmasıyla sanatçılar görsel sanatların sınırlarını aşıyordu. Çağdaş resim sanatında yaratıcılıkta malzeme önem kazanmakta, fotoğrafla, filmle, beden diliyle farklı mekânlar bir araya gelerek oluşan manzara resimlerinde yeni bir düşünce ve estetik görüşler oluşmaktadır. İnsan ve doğa verilmiş bulduğu çevre ile ortaklık kurarken, bugünlerde ise gelişen teknoloji ve endüstri çevresiyle yapay bir ortaklık kurmakta. Sanatçı yine yaşamın ayrılmaz unsuru olan çevreden etkilenmektedir.

Günümüzün çağdaş yapıtlar üreten sanatçılarının görsel olarak ortaya koydukları doğa örnekleri zaman zaman belli bazı noktalarda kesişmektedir. Bu ortaklık hepsinin aynı evrensel ve yerel kaynaklardan beslenmeleri olarak

değerlendirilebilir. Bunun yanında farklı bileşenlerden yeni bir estetik dil yaratmak da sanatçıların üretimleri üzerinde farklılaşma adına geçerli bir neden oluşturmaktadır.

Son dönem Türk resim sanatında manzara ve doğadaki oluşumlara baktığımız zaman ülkemizi ilgilendiren sosyal ve kültürel etkenlerin yanı sıra, çağdaş ve güncel olan sanatla ilişkilerin duyarlı bir yaklaşımla çoğalmasının Çağdaş manzara resmini olumlu yönde etkilediğini görebiliyoruz. Sonuçta üretilen yapıtların çok yönlü, çok sesli farklılıklar göstermesi, doğanın bir parçası olarak ele alınması, Türk sanatındaki evrensel sanatsal arayışlar etrafında gelişen üslupsal özgünleşme çabasıdır.

Çağdaş resim sanatçılarının manzara resminde özgünleşme amacını taşımaları önemlidir. Sanatçılarımız manzarayı kendilerine özgü felsefi ve düşünsel amaçlarla içerik ve biçim bakımından yaratıcılıklarını ortaya koymuşlardır. Batı sanatında olduğu gibi Türk sanatında da hiçbir dönem kendinden önceki sanat eserlerinden bağımsız değildir. Bir önceki kuşağın bir sonraki kuşağa aktardığı gelenekler süreklilik içinde belli bir yere oturtulmaktadır. Bu amaç doğrultusunda bilinçli olarak belleklerinden ve kültürlerinden yararlanan özgün bir kişisellik çabaları vardır.

Günümüzde Çağdaş Türk resim sanatında teknik ve malzeme açısından hiçbir sınırlamanın getirilmediği, sanatçıların bu özgürlükle manzara resminde yeni anlamlar ve kavramlar üretilebildiğini gözlemleyebiliyoruz. Çağdaş sanat üretimimiz her geçen gün artmakta ve hızlı bir gelişim göstermektedir. Günümüzde manzara temasını ele alan sanatçılar, çevresel kirlenmeyi, çarpık planlamayı, doğanın kirlenmesi gibi olumsuzlukları duyguları kapsamına biçimlenen simgelerle yorumlamaktadır. Diğer yandan, doğaya olan özlemlerini, hayranlıklarını göstermektedirler. Ayrıca bu doğal ortamın içinde kendisini düşünsel bir temelde ortaya koymuşlardır denebilir.

KAYNAKÇA

Kitap

Arslan, N. (1997).*Cevat Dereli, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedi*,Cilt:1, İstanbul: YEM Yayın.

Arslan, N. (1997).*Ferru Başağa,Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Cilt:1,İstanbul: YEM Yayın.

Arslan, N. (1997). *Nedim Günsür, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Cilt:2. İstanbul: YEM Yayın.

Başkan,S. (2014).*Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*. Ankara:Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

BERK, N. ve GEZER, H. (1973).*50 Yılın Türk Resim Ve Heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Büyükişleyen, Z. ve Özsezgin, K. (1993).*Sanat eserlerini inceleme*.Eskişehir:Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Çalikoğlu, L. (2002).*Kahraman II,Bilim Sanat Galerisi*,İstanbul.

Dal, E.(1997).*Zeki Kocamemi, Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*.Cilt 1.İstanbul:Yem Yayınları.

Naci, E.(1997). *Elif Naci, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Cilt.2. İstanbul: Yem Yayınları

Edgü,F. (1992).*Avni Arbaş*,İstanbul:Ada Yayıncılık.

Ersoy,Ayla. (1998).*Günümüz Türk Resim Sanatı(1950'den 2000'e)*.İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Ersoy,A.(2004).*500 Türk Sanatçı 'Plastik Sanatlar*. İstanbul:Akdeniz Yayıncılık.

Eroğlu,Ö.(2015).*Türkiye'de Resim Sanatı Tarih,Yorum,Eleştiri*. İstanbul:Tekhne Yayınları.

- Ergüven,M.(1998).*Görmece*. İstanbul:Metis Yayınları.
- Ergüven,M.(1992).*Yoruma Doğru*.İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Elmas, H. (2000).*Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Konya: Valilik İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Giray,K.(1997).*Türkiye İş Bankası Koleksiyonu*.İstanbul:İş Bankası Yayınları.
- Giray,K.(1995).*Hikmet Ona*,Yapı Kredi Yayınları.
- Giray,K. (2000).İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara.İstanbul:Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Günay,V. (2014).*Derinliği Manzarası*. İstanbul: Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları.
- Gören,A.K.(1998).50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu.İstanbul:Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- İnankur,Z. (1997).*19.Yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- İpşiroğlu, N. (2010).*Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- İrepoğlu,G.(1986).*Feyhaman Duran*. Eren Yayıncılık.
- İyem, N.(1986).*50.Sanat Yılı*.İstanbul.
- Köker,A. (2016).*Entettet-çözülüş-dissolution*. Elgiz Museun.
- Beral, M. (1998).“Manzara”, *Manzara Sergisi kataloğu*. Borusan Sanat Galerisi.
- Şişman, A. 2006). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*.İstanbul:Yaz Yayınları.
- Tansuğ, S. (2008).*Çağdaş Türk Resmi*.İstanbul:Remzi Kitapevi.
- Tansuğ,S.(1993).*Türk Resminde Yeni Dönem*.İstanbul:Remzi Kitapevi.
- Turani,A. (2011).*Dünya Sanat Tarihi*.İstanbul: Remzi Yayınları.
- Özsezgin, K. (1999).*Türk Plastik Sanatçıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özsezgin, K.(1983). *Nedim Günsür*. İstanbul: Cumalı Sanat Galerisi.

Özkan,M. (2018).*Mustafa Özkan Kataloğu, Mehmet Arslan Güven*.İstanbul.

Özsezgin, K. (1982).*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul: Tıglat Sanat Galerisi.

Dergi, Tez, Makaleler:

'Görelle Hamit Sergisi'(2004).*Sanat Çevresi Dergisi*. Mart. s.71.

Atalay, M.C. (2010).“Alaybey Karoğlu Resimlerine Yansıyan Sanatçı Kişiliği”*İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. Sayı 12. Malatya. s.55-56-57.

Arısoy,D(2010). “1950’den Günümüze Türk Resminde Kent İmgesi”,(*Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi*).Kütahya.s.76.

Avcı, S. “John Constable: Yenilikte Gelenek “, *Süleyman Demirel Üniversitesi, GSF.Hakemli Dergisi,ART-EKasım-Aralık*.Sayı:13-12.

Berk, N(1979). “Nazmi Ziya Güran”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, İstanbul. S.15

Duben İ.ve Yıldız E(2008). “Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat:Yeni Açılımlar “. *İstanbul Bilgi Üniversitesi*.

Tandırılı,E. (2004).“Çağdaş Romantik Manzara Resmi “. *Sanat Çevresi dergisi,İstanbul:Kurşit Yayınları*. Nisan. S. 306.

Tandırılı,E. (2008). “JohnConstable: Resim Sanatında Doğal Çevre “. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*.

Ergüven,M. (1995).*Türkiye’de Sanat*. Mayıs. s.72.

Eroğlu, Ö. (1995).‘ “Devrim Erbil’de Çoşkusal Soyutlama “. *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*. Sayı.18. İstanbul.

Erol,T. (1990). “Sanayi Nefise’nin Kuruluşu ve Çallı Kuşağı “. *Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi*. S.7.

Erokay,Ç. (2010). “Halil Akdeniz Röportajı “. *Bilim Birlik Başarı*.Sayı:46

- Giray, K(1992). "Zahit Büyükişleyen'in Resimlerinde Doğa Kesitleri ve Renk Coşkuları".*Sanat Çevresi*. Haziran. S. 164. s. 47.
- Güven, M(2012). "1980 Sonrası Türk Resminde Konu ve Sembol ".*Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Yüksek Lisans Tezi*, İzmir.
- Oğuz, E.(2005). "Hoca Ali Rıza'dan Manzaraya ". *Türkiye 'de Sanat*. Eylül/Ekim. s.22-27.
- Özdin, N.(2000). "Türk Manzara Resmi ".*Muğla Üniversitesi SBE Dergisi*, Cilt:1. Sayı:2.
- Özdin, N.(2002). "Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikasının Türk Resim Sanatı Üzerinde Yansımalar ", (*Mimar Sinan Sos.Bil.Enstitüsü, Doktora Tezi*). İstanbul. s.55.
- Ümit, G. (2007). "Zahit Büyükişleyen Resminde Kurgu ve Düzen Estetiği", *Artist Dergisi*. Nisan. S. 4/77. s. 83.
- Pelvanoğlu, "Kültür-Doğa Gerilimi ", 9 Ekim-7, Ocak 2016, s.22.
- Zuhal , A. (2007). "Sanat Eğitimcisi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım ", (*Selçuk Üniversitesi, Doktora Tezi*). Konya. s.53.

İnternet

- www.kadirablak.com(12.04.2018). tarihinde indirilmiştir.
- www.arnavutkoyartgallery.com, *Karayel, Gökkaya, Evren*, (17.02.2019). tarihinde indirilmiştir.
- www.galerisoyut.com.tr/artist/ayhancetin/8(11.05.2019). tarihinde indirilmiştir.
- www.zahitbuyukisliyen.com(02.03.2018). tarihinde indirilmiştir.
- www.sanatgezgini.com/ahmet-sinasi-isler(25.05.2019). tarihinde indirilmiştir.
- www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters(30.04.2019).
- GİRAY, Kıymet, tarihinde indirilmiştir.

_artist DetailID=940,8(14.02.2019).tarikhinde indirilmiştir.

Sergirehberi.com/sergi-detay.*İsmail Tetikçi*(21.09.2018). tarihinde indirilmiştir.

www.turkish Paintings.com,*Melihat Tüzün*(18.05.2019).tarikhinde indirilmiştir.

Köksal, Ahmet(1990). w.w.w."*Hamit Görele resim sergisi.*"(03.12.2018). tarihinde indirilmiştir.

http://ankarakultursanat.com/evren-karayel-gokkaya---hayat-izleri-resim-sergisi(01.04.2019).tarikhinde indirilmiştir.

www.turkishpaintings.com(*Melihat Tüzün*).(20.05.2019).tarikhinde indirilmiştir.