



T.C.

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANASANAT DALI

**TÜRK RESMİNDE KIRSAL YAŞAM GÖRÜNÜMLERİ VE
TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HALİT TOPÇU

Tez Danışmanı

DOÇ. DR. HALİL CENK BEYHAN

ÇANAKKALE – 2023



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

**TÜRK RESMİNDE KIRSAL YAŞAM GÖRÜNÜMLERİ VE TOPLUMSAL
GERÇEKÇİLİK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HALİT TOPÇU

Tez Danışmanı

DOÇ. DR. HALİL CENK BEYHAN

ÇANAKKALE – 2023



T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



Halit TOPÇU tarafından Doç. Dr. Halil Cenk BEYHAN yönetiminde hazırlanan ve **13/07/2023** tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “**Türk Resminde Kırsal Yaşam Görünümleri ve Toplumsal Gerçekçilik**” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Resim Anasanat Dalı**’nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği/oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Doç. Dr. Halil Cenk BEYHAN
(Danışman)

Prof. Dr. İhsan DOĞRUSÖZ

Dr. Öğr. Üyesi Nuri ÖZÇELİK

.....

.....

.....

Tez No :

Tez Savunma Tarihi :13/07 /2023

Prof. Dr. Ahmet Evren ERGİNAL

Enstitü Müdürü

.../.../20...

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Halit TOPÇU

13/07/2023

TEŞEKKÜR

Türk Resminde Kırsal Yaşam Görünümleri ve Toplumsal Gerçekçilik adlı bu tezin oluşturulmasında, çalışmam boyunca benden bir an olsun yardımlarını esirgemeyen saygıdeğer danışman hocam Doç. Dr. Halil Cenk BEYHAN ve çalışma süresince bana destek olan değerli eşim Ayşe Emine TOPÇU'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.”

Halit TOPÇU
Çanakkale, Temmuz 2023



ÖZET

TÜRK RESMİNDE KIRSAL YAŞAM GÖRÜNÜMLERİ VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

Halit TOPÇU

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Halil Cenk BEYHAN

13/07/2023, 125

Türk Resminde Kırsal Yaşam Görünümleri ve Toplumsal Gerçekçilik isimli çalışmamda öncelikle manzaranın resim sanatındaki yeri tanımlanmıştır. Manzara üst başlığı altında ise kır, dağ, orman, deniz ve kent gibi konulara değinildiği gibi sanatçıların bu konuları ele alışında karşımıza çıkan farklı estetik yaklaşımlar, pitoresk, oryantalist, natüralist, izlenimci vb. başlıklar altında incelenmiştir. Bu çerçevede manzara resmi ile ilgili bazı önemli okullara da değinilmiştir. Ayrıca manzaranın tarihsel gelişimi, Rönesans, Barok, Rokoko, Romantizm, Realizm ve Modernizm (modernist sanat akımları) gibi sanat tarihi sınıflandırmaları açısından da kısaca incelenmiştir. Manzara resmi hakkında genel bir inceleme yapıldıktan sonra konunun toplumsal gerçekçilik ile ilişkisi ele alınmıştır. Tezin araştırma konusu olan “manzara resmi ve toplumsal gerçekçilik” bağlamında kırsal yaşam ve emek ilişkisine odaklanılmış, toplumsal gerçekçi sanatın işlediği diğer konular araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır. Bu doğrultuda Türk resminde manzara konusuna toplumsal gerçekçi açıdan yaklaşan en önemli sanatçılar ve bu sanatçıların ürettikleri eserler incelenmiştir. Gerçekleştirilen araştırma, konu hakkında karşılaştırmalı bir değerlendirme yapmamıza olanak sağladığı gibi, aynı zamanda tez kapsamında üretilen proje çalışmalarına da kuramsal alt yapı oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kır, Manzara, Toplumsal Gerçekçilik, Resim,

ABSTRACT

RURAL LIFE VIEWS IN TURKISH PAINTING AND SOCIAL REALITY

Halit TOPÇU

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Master of Art Thesis in Painting

Advisor: Assoc. Prof. Halil Cenk BEYHAN

13/07/2023, 125

Within my work entitled Scenes from Rural Settings and Social Realism the place of scenery within the art of painting has been the main subject. Scenery, which is divided into categories of its own such as the sea, pastoral (rural), picturesque, urban, orientalist has been mentioned. Afterwards, schools related to paintings of scenery have been mentioned. In the historical development of scenery, we see different movements such as Renaissance, Baroque, Rococo, 17th Century Scenery, Romanticism, Realism, 20th Century Scenery and their handling of the scenery paintings. After talking about scenery paintings in general, certain painters who have handled this topic alongside social realism have been analysed. After analysing artists and works that deal with scenery and social realism the same topic within the context of Turkey has been examined; showcasing which directions the artists from Turkey have followed in their paintings.

Keywords: Countryside view, Landscape, Social Realism.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
SİMGELER ve KISALTMALAR.....	viii
RESİMLER DİZİNİ.....	ix

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

MANZARA RESMİNDE TÜRLER VE OKULLAR	1
1.1. Resimde Manzara Türleri.....	2
1.1.1. Deniz Manzaraları.....	2
1.1.2. Pastoral (Kırsal) Manzaralar.....	6
1.1.3. Pitoresk Manzaralar.....	8
1.1.4. Kent Manzaraları.....	9
1.1.5 Oryantalist Manzaralar.....	10
1.2. Manzara Okulları.....	11

İKİNCİ BÖLÜM

MANZARA RESMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

MANZARA RESMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ	15
2.1. Antik Çağ'da Manzara.....	15
2.2. Rönesans ve Manzara.....	15
2.3. Barok ve Rokoko'da Manzara.....	20
2.3.1. 17. Yüzyıl Manzara Resmi.....	21
2.4. Romantizm ve Manzara.....	26

2.5. Realizm (Gerçekçilik) ve Manzara.....	27
2.6. Empresyonizm (İzlenimcilik) ve Manzara.....	28
2.7. Post Empresyonizm ve Manzara.....	32
2.8. 20. Yüzyıl Sanatında Manzara.....	34

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM MANZARA RESMİ VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK	36
--	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM TÜRK RESMİNDE KIRSAL YAŞAM GÖRÜNÜMLERİ VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK	53
--	----

4.1. Türkiye’de Manzara Resmine Genel Bir Bakış.....	53
4.2. Türk Resminde Kırsal Yaşam Görünümlerini Toplumsal Gerçekçi Bir Yaklaşımla Ele Alan Başlıca Sanatçılar ve Önemli Yapıtlar.....	59
4.3. Proje Çalışmaları.....	90

BEŞİNCİ BÖLÜM SONUÇ VE ÖNERİLER	117
------------------------------------	-----

KAYNAKÇA	121
ÖZGEÇMİŞ	I

SİMGELER VE KISALTMALAR

A.ü.y.b	Ahşap Üzerine Yağlı Boya
Çev.	Çeviren
D.ü.y.b	Duralit Üzerine Yağlı Boya
Ed.	Editör
K.ü.y.b	Karton Üzerine Yağlı Boya
No.	Numara
Res.	Resim
s.	Sayfa
T.ü.y.b	Tuval Üzerine Yağlı Boya

RESİMLER DİZİNİ

Resim No	Resim Adı	Sayfa No
Resim 1	Casper David Friedrich, “ <i>Buzda Gemi Enkazı</i> ”, 1823-1824, T.ü.y.b., 96.7x126.9 cm, Kunsthalle Hamburg, Hamburg.....	4
Resim 2	Claude Monet, “ <i>İzlenim</i> ”, 1872, T.ü.y.b., 48x63 cm, Musée Marmottan Monet , Paris.....	5
Resim 3	Jean Honorê Fragonard, “ <i>Çobanlar ve Koyun Sürüsü ile Manzara</i> ”, 1765, T.ü.y.b., 52 x 73 cm, National Museum of Western Art Tokyo.....	8
Resim 4	Jean Baptiste Camille Corot “ <i>Saman Toplayıcılar</i> ” 26,3 x 21,8 cm, 1850.....	13
Resim 5	Jean Baptiste Camille Corot, “ <i>Epernon’un Yakınında</i> ” 33.8 x 55,3 cm, 1850-1860, T.ü.y.b, Ulusal Sanat Galerisi, Washington D.C.....	13
Resim 6	Fresk, 100x130 cm, Museo Archeologico Nazionale(Napoli).....	15
Resim 7	Jan Van Eyck, “ <i>Ghent Sunak Resmi</i> ” 1432, Aziz Bavo Katedrali, Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya.....	16
Resim 8	Leonardo Da Vinci, “ <i>Mona Lisa</i> ” 1503-1507, Kavak Pano Üzerine Yağlıboya, 77x53 cm, Louvre Müzesi.....	17
Resim 9	Albrecht Dürer, “ <i>Alp Manzarası</i> ”, 1495, Karton Üzerine Suluboya ve Guaj boya, 21x31.2 cm, Ashmolean Müzesi, Oxford.....	18
Resim 10	Joachim Patinir, “ <i>Mısır’a Kaçış</i> ”, 16. Yüzyılın İlk Yarısı, 121x 177 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, Prado Müzesi, Madrid.....	19
Resim 11	Joachim Patinir, “ <i>Mısır’a Kaçış</i> ” 1524 Dolayları, 51x 96 cm, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, Hollanda.....	19
Resim 12	Rembrandt Harmenszoon van Rijn, “ <i>Üç Ağaç</i> ”, 1643, Gravür, 21,3 x 27,8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.....	21
Resim 13	Hercules Seghers, “ <i>Yosunlu Bir Ağaç Dalı ile Uzaktan Görünüm</i> ”, Yaklaşık 1615-1630, Gravür, Rijksmuseum, Amsterdam.....	23

Resim 14	Cloude Monet, “ <i>Meules</i> ”, 1890, T.ü.y.b., 72.7x 92,6 cm, Koleksiyon Hasso Plattner, Barberini Müzesi, Potsdam.....	29
Resim 15	Alfred Sisley, “ <i>Tarlalar</i> ”, 1875, T.ü.y.b., 54.9x73 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC.....	31
Resim 16	Pieter Brueghel, “ <i>Hasat Zamanı</i> ” 1565, Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 119x162 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.....	37
Resim 17	Francesco Zuccarelli, “ <i>Pastoral</i> ”, 1755, T.ü.y.b., 118x137cm, Ca' Rezzonico, Venice.....	38
Resim 18	John Crome, “ <i>Harvesters ile Norwich Yakınından Görünüm</i> ”, 1810-21 Civarı, Yağlıboya, 39x 53.8 cm, Manchester Sanat Galerisi.....	38
Resim 19	John Sell Cotman, “ <i>Mousehold Heath</i> ”, 1810, Suluboya, 29.8x 43,6 cm, British Museum, İngiltere.....	38
Resim 20	John Constable, “ <i>Buğday Tarlası</i> ”, 1816, T.ü.y.b., 54,6 x 78,1 cm, Clark Sanat Enstitüsü, Manton Sanat Vakfı'nın Hediyesi, Sir Edwin ve Lady Manton Anısına.....	40
Resim 21	Joseph Mallord William Turner, “ <i>Thames'ten Windsor Kalesi</i> ”, 1805 dolayları, T.ü.y.b., 91x122 cm, Tate Galerisi, Lord Egremont Koleksiyonu.....	40
Resim 22	Gustave Courbet, “ <i>Taş Kıranlar</i> ”, 1849, T.ü.y.b., 159x259 cm, Gemäldegalerie / Dresden – Almanya (Yok Edildi).....	40
Resim 23	Gustave Courbet, “ <i>Köy Yoksulluğu</i> ”, 1866, T.ü.y.b., 86x126 cm, Musee Du Louvre, Paris.....	40
Resim 24	Jean François Millet, “ <i>Anjelus Duası</i> ”, 1857-1859, T.ü.y.b., 55.5x66 cm, Musée d'Orsay, Paris.....	40
Resim 25	Jean François Millet, “ <i>Patates Ekenler</i> ”, 1861, T.ü.y.b., 82,5x101,3 cm, Museum Of Fine Arts Boston.....	40
Resim 26	Jules Breton, “ <i>Yabani Otlar</i> ”, 1868, T.ü.y.b., 71.4x127.6 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.....	44
Resim 27	Camille Pissarro, “ <i>Hasat</i> ”, 1882, T.ü.y.b., 70.3x126 cm, Ulusal Batı Sanatı Müzesi, Tokyo.....	44
Resim 28	Camille Pissarro, “ <i>Kovboy Kız Eragny</i> ”, 1887, 54x65 cm, Özel Koleksiyon.....	44

Resim 29	Camille Pissarro, “ <i>Elma Toplayanlar</i> ”, 1888, T.ü.y.b., 60.9x73.9 cm, Dallas Sanat Müzesi, ABD.....	44
Resim 30	Georges Seurat, “ <i>Çiftçi Kadınları İş Başında</i> ”, 1882, T.ü.y.b., 38.7x46 cm Solomon R. Guggenheim Müzesi, ABD.....	46
Resim 31	Georges Seurat, “ <i>Taş Kırıcı ve El Arabası</i> ”, 1882, Panel Üzerine Yağlıboya, Phillips Koleksiyonu, ABD.....	46
Resim 32	Henri de Toulouse Lautrec, “ <i>Bağda Tarım</i> ”, 1883.....	46
Resim 33	Paul Signac, “ <i>Yıkıcı</i> ”, 1897-1899, T.ü.y.b., 251x150.5 cm, Orsay Müzesi, Fransa.....	46
Resim 34	Jean François Millet, “ <i>Tohum Eken Çiftçi</i> ”, 1850, T.ü.y.b, 101.6x82.6 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD.....	48
Resim 35	Van Gogh, “ <i>Ekici</i> ”, 1889, T.ü.y.b, 80.8x66 cm, Koleksiyon Stavros Niarchos, Fransa.....	48
Resim 36	Vincent Van Gogh, “ <i>Arles’teki Kırmızı Üzüm Bağı</i> ”, 1888, T.ü.y.b, 75x93 cm, Puşkin Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova.....	48
Resim 37	Paul Gauguin, “ <i>Breton Manzarası ve Domuzlar</i> ”, 1888, T.ü.y.b, 74x93 cm, Norton Simon Müzesi, Los Angeles.....	50
Resim 38	Maurice de Vlaminck, “ <i>Bahçıvan</i> ”, 1904, T.ü.y.b, 69x96 cm, Özel Koleksiyon.....	50
Resim 39	Edward Munch, “ <i>Ekici</i> ”, 1913, T.ü.y.b, 91x115.5 cm, Andre Eiere Koleksiyonu.....	50
Resim 40	Edward Munch, “ <i>Karda İşçiler</i> ”, 1913-1915, T.ü.y.b, 163x200 cm, Munch Müzesi, Oslo, Norveç.....	50
Resim 41	Andrew Wyeth, “ <i>Mısır Taşıyan</i> ”, 1933, Kâğıt Üzerine Suluboya ve Kurşun Kalem, 56x76,2 cm.....	51
Resim 42	Andrew Wyeth, “ <i>Kuerners’de Bahar Manzarası</i> ”, 1933, T.ü.y.b, 81x101 cm, Özel Koleksiyon.....	51
Resim 43	Ali Sami Boyar, “ <i>Kandilli Sırtlarından</i> ”, Kontrplak Üzerine Yağlı Boya, 27x35 cm, Özel Koleksiyon.....	58
Resim 44	Şeker Ahmet Paşa, “ <i>Ormanda Koyun Sürüsü</i> ”, 1897, T.ü.y.b, 90x130 cm, Özel Koleksiyon.....	61
Resim 45	Şeker Ahmet Paşa, “ <i>Ormanda Oduncu</i> ”, 1933, T.ü.y.b, 140x181 cm, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi.....	61

Resim 46	Halil Dikmen, “ <i>Portakal Toplayanlar</i> ”, T.ü.y.b., 134x240 cm, Resim Heykel Müzesi, Ankara.....	63
Resim 47	Halil Dikmen, “ <i>Yörükler</i> ”, T.ü.y.b., 73x92 cm, M.S.G.Ü., Resim Heykel Müzesi, İstanbul.....	64
Resim 48	Mehmet Ruhi Arel, “ <i>Taşçılar</i> ”, 1924, T.ü.y.b., 168x229 cm, MSGSÜ Koleksiyonu.....	65
Resim 49	Mehmet Ruhi Arel, “ <i>Derede Çamaşır Yıkayan Kadınlar</i> ”, 1925, Karton Üzerine Yağlıboya, 29x41 cm.....	66
Resim 50	Nazmi Ziya Güran, “ <i>Manzara (Langa Bostanı)</i> ”, 1934, D.ü.y.b., 48.5x63 cm RHM – İbrahim Çallı Salonu.....	67
Resim 51	İbrahim Çallı, “ <i>Harman</i> ”, 1928, T.ü.y.b., 450x530 cm, Ziraat Bankası Sanat Koleksiyonu, Ankara.....	69
Resim 52	Hüseyin Avni Lifij, “ <i>Kalkınma-Belediye Faaliyeti</i> ”, 1916, T.ü.y.b., 173,5 x 505 cm, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....	71
Resim 53	Namık İsmail, “ <i>Harman</i> ”, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x97 cm, İş Bankası Resim Koleksiyonu.....	72
Resim 54	Namık İsmail, “ <i>Harman</i> ”, 1923, T.ü.y.b., 165x200 cm, MSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	72
Resim 55	Fethi Arda, T.ü.y.b., 88x118 cm.....	74
Resim 56	Cemal Tollu, “ <i>Ankara Keçileri</i> ”, T.ü.y.b., 90.5x 121.00 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi.....	75
Resim 57	Nuri İyem, “ <i>Toprağı İşleyen Kadınlar</i> ”, 1969, T.ü.y.b., 53x61cm.....	77
Resim 58	Nuri İyem, “ <i>Tarlada Mola</i> ”, 1976, Duralit Üzerine Yağlıboya, 30x45 cm.....	77
Resim 59	Nuri İyem, “ <i>Tarlada Çalışanlar</i> ”, 2001, T.ü.y.b., 38x 46 cm.....	78
Resim 60	Nuri İyem, “ <i>Tarladan Dönüş</i> ”, 2001, Duralit Üzerine Yağlıboya, 45.5x 52.5 cm.....	78
Resim 61	Cevat Dereli, “ <i>Harman</i> ”, 1956, T.ü.y.b., 85x131.5 cm.....	79
Resim 62	Turgut Atalay, “ <i>Çoban ve Köylüler</i> ”, 1976, T.ü.y.b., 40x58 cm...	80
Resim 63	İbrahim Balaban, “ <i>Bahar</i> ”, 1949, T.ü.y.b.....	81

Resim 64	İbrahim Balaban, “ <i>Tarlada Çalışanlar</i> ”, 2000, T.ü.y.b., 48x58 cm.....	83
Resim 65	Neşet Günal, “ <i>Bağ Bozumu</i> ”, 1956, T.ü.y.b., 137 x250 cm, Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.....	86
Resim 66	Neşet Günal, “ <i>Başakçılar II</i> ”, 1984, T.ü.y.b., 120x172 cm.....	86
Resim 67	Hasan Nazım Balaban, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2016, 95x125 cm.....	87
Resim 68	Yalçın Gökçebağ, 2019, T.ü.y.b., 60x80 cm.....	89
Resim 69	Halit Topçu, “ <i>Oğlaklar</i> ” 2014, Kâğıt Üzerine Siyah ve Beyaz Kuru boya, 35x50 cm, Özel Koleksiyon.....	92
Resim 70	Halit Topçu, “ <i>Teke</i> ” 2014, Kâğıt Üzerine Tükenmez Kalem, 21x29 cm, Özel Koleksiyon.....	93
Resim 71	Halit Topçu, “ <i>Teke II</i> ” 2014, Kâğıt Üzerine Füzen, 35x50 cm, Özel Koleksiyon.....	93
Resim 72	Halit Topçu, “ <i>Kışla İçi</i> ” 2014, Gravür (Akuatint), 25x35 cm, Özel Koleksiyon.....	94
Resim 73	Halit Topçu, “ <i>Kışla İçi II</i> ” 2014, Kâğıt Üzerine Suluboya, 25x35 cm, Özel Koleksiyon.....	96
Resim 74	Halit Topçu, “ <i>Uyuyan Köpek Yavruları</i> ” 2014, Gravür (Akuatint), 25x35 cm, Özel Koleksiyon.....	96
Resim 75	Halit Topçu, “ <i>Keçi ve Yavrusu</i> ” 2014, T.ü.y.b., 100x110 cm, Özel Koleksiyon.....	98
Resim 76	Halit Topçu, “ <i>Kışla İçi III</i> ” 2014, T.ü.y.b., 100x110 cm, Özel Koleksiyon.....	99
Resim 77	Halit Topçu, “ <i>Oğlaklar II</i> ” 2014, T.ü.y.b., 75x110 cm, Özel Koleksiyon.....	100
Resim 78	Halit Topçu, “ <i>Hindiler</i> ” 2014, T.ü.y.b., 70x100 cm, Özel Koleksiyon.....	100
Resim 79	Halit Topçu, “ <i>Uyku</i> ” 2014, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 20x20 cm, Özel Koleksiyon.....	101
Resim 80	Halit Topçu, “ <i>Uyku II</i> ” 2014, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 15.5x25.5 cm, Özel Koleksiyon.....	101
Resim 81	Halit Topçu, “ <i>Kırda Öğle Yemeği</i> ” 2014, Kâğıt Üzerine Füzen, 35x50 cm, Özel Koleksiyon.....	102

Resim 82	Halit Topçu, “ <i>Kırda Öğle Yemeği II</i> ” 2016, Kâğıt Üzerine Karakalem Desen, 21x29 cm, Özel Koleksiyon.....	102
Resim 83	Halit Topçu, “ <i>Günebakan Tarlası</i> ” 2019, Kâğıt Üzerine Suluboya, 25x35 cm, Özel Koleksiyon.....	104
Resim 84	Halit Topçu, “ <i>Manzara</i> ” 2019, Kâğıt Üzerine Suluboya, 24.5x35 cm, Özel Koleksiyon.....	104
Resim 85	Halit Topçu, “ <i>Çoban ve Sürüsü</i> ” 2018, T.ü.y.b., 120x140 cm, Eskişehir Tepebaşı Belediyesi 9. Uluslararası Sanat Çalıştay Koleksiyonu, Eskişehir.....	106
Resim 86	Halit Topçu, “ <i>Çoban ve Sürüsü II</i> ” 2017, T.ü.y.b., 73x100 cm, Özel Koleksiyon.....	107
Resim 87	Halit Topçu, “ <i>Ağıl Yanı</i> ” 2014, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 126x190 cm, Özel Koleksiyon.....	108
Resim 88	Halit Topçu, “ <i>İstifçi</i> ” 2008, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x100 cm, Özel Koleksiyon.....	109
Resim 89	Halit Topçu, “ <i>Nohut Toplayan</i> ” 2019, Kâğıt Üzerine Suluboya, 25x35 cm, Özel Koleksiyon.....	110
Resim 90	Halit Topçu, “ <i>Demet Taşıyan Kadın</i> ” 2019, T.ü.y.b., 33x44 cm, Özel Koleksiyon.....	112
Resim 91	Halit Topçu, “ <i>Tarla Dönüşü</i> ”, 2023, T.ü.y.b., 120x140 cm, Özel Koleksiyon.....	113
Resim 92	Halit Topçu, “ <i>Karpuz Ekenler</i> ”, T.ü.y.b., 55x60 cm, 2014, Özel Koleksiyon.....	114
Resim 93	Halit Topçu, “ <i>Soğan Toplayanlar</i> ” 2019, T.ü.y.b., 130x160 cm, Bodrum Art Suites Gallery Koleksiyonu.....	115

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

MANZARA RESMİNDE TÜRLER VE OKULLAR

Türk resminde kırsal konuları ele alan sanatçıları ve yapıtlarını toplumsal gerçekçi sanat bağlamında incelemeden önce doğa, manzara ve kır gibi kavramları açıklamak, konuya giriş bakımından ve bunların resim sanatındaki yerini anlayabilmemiz için yol gösterici olacaktır.

Şüphesiz doğa sanatın en eski ilham kaynaklarından biridir. Tarih öncesi insanı mağara duvarına yaptığı resimlerde kendi yaşam ve inançlarından kaynaklanan konuları betimlerken doğa başrolüdür. İnsanoğlunun ilk sanat yapıtları olarak varsayılan mağara duvarlarındaki resimler aynı zamanda resim sanatı tarihinin ilk doğa ile ilişkilendirilebilecek betimlemeleri olarak da karşımıza çıkar.

Doğa: *“İnsan eliyle büyük değişikliğe uğramamış, doğal yapısını koruyan çevre, tabiat”* (TDK, 2022) anlamına gelmektedir.

İlkçağ medeniyetlerinin sanatında doğa betimlemeleri önemli yer tutmuştur. Örneğin Yunan sanatında Gıselâ Richter doğa ile ilgili şöyle demektedir:

“Doğa görünümelerini konu olarak alan resimlerin, Hellenistik Çağda yapılamaya başlandığı anlaşılıyor. Vitruvius (Vikipedi, 2022) , eski ressamların limanlar, dağlar, otlaklar, tepeler ve Odysseus’un dolaştığı yerleri çizdiklerini ısrarla söylemektedir. Afganistan’da Begram’da bulunmuş olan ve Hellenistik maden kabartmalarından alındıkları sanılan, üstlerinde çoğunlukla doğu görünümleri bulunan alçı kalıplar bu sözleri doğrulamaktadır... Doğa görünümelerini konu eden resimlerin Romalılar tarafında da benimsendiği, Pompeii’deki Kutsal evleri ve denizleri gösteren şiirsel resimlerin çokluğundan anlaşılmaktadır.” (Richter, 1984: 237)

Bu alıntıdan doğanın unsurlarına ne kadar önem verildiğini çıkartabiliriz. Aynı şekilde Yunan sanatında doğa için kullanılan Yunanca bir kelime olan Arkadya, Yunanistan’ın Mora Yarımadası’nın orta kesiminde bulunan dağlık bir bölgenin ismidir. Arkadya kelimesinin kökeni Yunan mitolojisinde bir karakter olan Arcas’dan almıştır. Arkadya el değmemiş güzel, doğal bir mekân olmasından dolayı manzara resmi yapan resamlara konu olan bir tür

Cennet imgesi olmuştur. Bu yerde, doğal yaşamın bir parçası olarak görülen Arkadyalı çoban figürü bu gibi resimlerde sıklıkla kullanılmıştır.

Resimde antikite ile ilgili kavramları sık sık işleyen Nicolas Poussin (1594-1665) 'in, Louvre Müzesi'nde bulunan "*Et In Arcadia Ego*" adlı çalışması bize somut bir örnek olabilir. Bu resim ölümün karşısında her şeyin zayıf kaldığını anlatır ölümün Arkadya'da bile olduğunu betimlemektedir. Arkadya resimleri bir tür cennet imgesi taşır. Çalışmada Arkadyalı üç çoban bulunmaktadır. Resmin en sağında çobanın omzuna elini koymuş bir kadın figürü (bu kadını incelediğimizde genç biri olduğu ve elbiselerinin çoban olamayacak kadar asil görünümü olması onun muhtemelen Yunan mitolojisindeki ilham perisi olan Clio olduğunu görürüz) (Keazor, 2007:58) yer almaktadır. Arka fonda Cennet imgesi olan Arkadya manzarasını görmekteyiz. Poussin ideal manzara resminin gerekliliklerini kavrayan ve bu konuda örnek alınan bir sanatçı olarak tarihe geçmiştir. Bununla beraber manzara konusu resimde tarih boyunca çok farklı yönleri ve özellikleri bakımından ele alınmıştır. Bu bağlamda manzaranın ne olduğunu ve manzara türlerini bazı sanat akımlarına göre resimlerin içeriğinde nasıl kullanıldığını bundan sonraki kısımlarda inceleyelim.

Doğa görünümünü konu alan resme manzara resmi denir. Manzara kelimesi İngilizcede "*landscape*", Fransızcada "*peysage*", Almancada "*landschaft*" ... kelimeleriyle ifade edilir. Manzara resminin gelişiminde ilk örnekler olarak kabul edilebilecek yapıtlar, doğa görünümlerini başlı başına bir konu olarak ele alındığı resimler değildir. Bunlar daha çok ön planda bulunan figürlere fon oluşturan doğadan kesitlerdir. Bu tür manzara betimlemeleri Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarının sanatında yaygın olarak kullanılmıştır.

1.1. Resimde Manzara Türleri

Resimde Manzara türleri deniz manzaraları, pastoral (kırsal) manzaralar, pitoresk manzaralar, kent manzaraları, oryantalist manzaralar gibi başlıklar altında sınıflandırabiliriz. Modernizmden sonra kent yaşamı da manzara konuları arasına girmiştir.

1.1.1. Deniz Manzaraları

Manzara resminin bir kolu olan deniz resmi türü kendi içinde de üçe ayrılır. Bunları gemi portreleri, denizdeki gemiler, kıyı ve liman sahneleri olarak sınıflayabiliriz. Peyzaj resminin bir dalı olan deniz manzaraları sanatçılar için her zaman bir ilham kaynağı

olmuştur. Deniz sadece resim değil diğer sanat dalları arasında yazarların ve müzisyenlerin de tercih ettiği bir konu olmuştur.

Deniz konusu ressamlar için ayrı bir öneme sahiptir. Öyle ki deniz resmi yapmak için tuval boyutları bile belirlenmiştir. Bunlara örnek olarak 22x35 cm, 46x65 cm, 97x162 cm vb. boyutlarını verebiliriz. Bu boyutlar deniz resminin “marine” olarak gruplandırıldığı tablo boyutlarına dâhil edilmektedir. Deniz gibi başat bir konu oluncaya dek (manzara resminde olduğu gibi), asıl konuya yardımcı bir öge olarak tercih edilmekteydi.

Manzara konusu işlenen yapıtlarda panoramik resim de çok yaygındır. Deniz manzarası resimlerinde geçen, ismini Antik Yunancadan alan ve yaygın olarak kullanılan “panorama” “yüksek bir yerden görülen geniş manzara” (Meydan Larousse, Cilt 15, 1992). anlamına gelmektedir.

Şüphesiz deniz konusu birçok ressam tarafından ele alınmıştır. Tez kapsamında öne çıkan bazı ressamların eserlerini incelemek gerekirse;

Raffaello'nun freskosu “*Peri Galateia*” eserinde denizden hariç bunun unsuru olan öğeler: deniz perileri, deniz tanrıları ve yunuslar kullanılmıştır. Yine bir diğer İtalyan ressam Sandro Boticelli'nin sipariş üzerine mitolojiden esinlenerek yaptığı “*Venüs'ün Doğuşu*” adlı yapıtında deniz silüetini baskın bir şekilde görmek mümkündür. Deniz teması Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının arka fonunda da kendine yer bulmuştur. Barok dönemi Fransız ressam olan Claude Lorrain'in birçok resminde deniz manzarası mevcuttur. Deniz çoğu zaman gemi resimleri gibi çalışmaların da esin kaynağını oluşturmuştur. Bu çalışmalar 17. yüzyılda kuzeyli ressamların liman ve gemi çalışmalarında kendini açıkça göstermiştir. Bu çalışmalarda genellikle savaşan gemilerin resimleri yoğun olarak işlenmiştir. Bu gemi resimleri estetik görünümünden hariç aynı zamanda tarihi belge niteliği olarak da fayda sağlamıştır.

Deniz konulu eserleriyle de dikkat çeken diğer sanatçılardan bazıları ise: Théodore Géricault, Caspar David, William Turner, Claude Monet, Alfred Sisley, Winslow Homer vb. şeklindedir.

“Doğayı, sınırsızlığı içinde olanca derinliği ve genişliğiyle verebilmek için, Hollandalı sanatçılar aralarında âdeta yarışıyorlar. Açık deniz, göz alabildiğine geniş ovalar, bulutlu gökyüzü, bu sınırsızlığı belirtmeye çok

elverişli konulardı. Sanatçı bakış noktasını durmadan değiştirerek alışılmadık, beklenmedik görünümler arıyor. Bakış noktası aşağıya düştü mü, gökyüzü resim yüzeyinin beşte dördünü kaplıyor ve yeryüzü dar bir şerit halinde kalıyor. Kuşbakışı, geniş alanların halı gibi göz önüne serilmesini sağlıyor.” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1983:125)

19. yüzyılda ise Romantizm ile birlikte deniz başlı başına ayrı bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Fransız ressam Theodore Gericault’un Paris Louvre’de bulunan “Medusa’nın Salı” adlı resmi Fransız Romantizmi’ne büyük katkı sağlamıştır.

İngiltere’de William Turner deniz çalışmalarıyla izleyiciye farklı duygular uyandırabilmeyi başarabilen bir sanatçı olmuştur. Romantik sanatçı olan Caspar David Friedrich ise deniz konusunu alışılmışın dışında “Buzda Gemi Enkazı” (Res. 1) adlı eserle yansıtmıştır. Resimde buz yığınlarının arasında kalan bir gemi enkazı bize deniz manzarası farklı bir açıdan bakmamızı sağlamıştır.

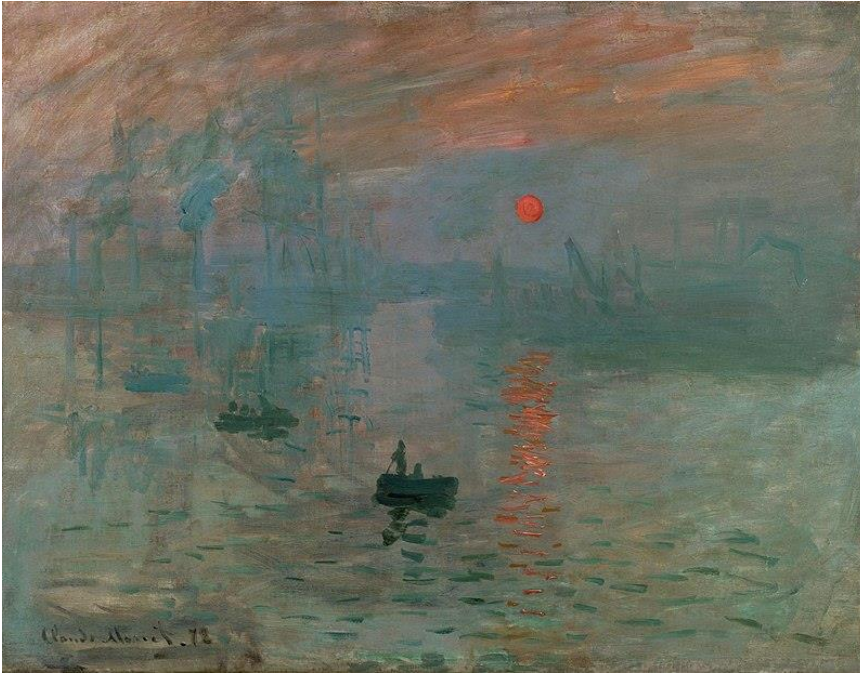


Resim 1: Casper David Friedrich, “Buzda Gemi Enkazı”, 1823-1824, T.ü.y.b., 96.7x126.9 cm, Kunsthalle Hamburg, Hamburg.

İngiliz ressam William Turner, Constable gibi açık hava resminin ortaya çıkmasında öncü olmuş bir isimdir. Turner, Constable’nin bizzat doğaya çıkararak çalışmasının aksine, doğada bulunduğu süre zarfında birtakım gözlemler yapıyor ve aklında kalan bu gözlemleri atölyesine kapanarak tuvalinde kullanmayı yeğlemektedir. Bu sanatçı resimlerini yaparken tabiatı tamamen ortadan kaldırmaz, izleyicinin duyguları ile birleştirirdi.

“Turner’de doğa her zaman, insan heyecanlarını yansıtır ve dile getirir. Denetleyemediğimiz güçler karşısında kendimizi inanılmaz boyutlarda küçük hissederiz ve doğanın güçlerini istediği gibi kullanan sanatçıya hayranlık duymak zorunda kalırız.” (Gombrich, 2004:494) Constable’den bir diğer farkı ise resim yaparken hava yoğunluğunu yakalayabilmesidir. Hava yoğunluğunu ağırlıklı olarak “fırtınalı havada batan gemi” konulu çalışmalarında kendini göstermiştir. Bu yüzden Turner deniz ressamı olarak ün yapmış bir ressamdır. Resimlerini izlerken atmosferi, o yüceliği ve büyüklüğü hissetmek mümkündür. İnsan doğada ne kadar küçük kaldığını bu resimlerde görülebilmektedir. Konumuz çerçevesinde bir resmini incelemek gerekirse “*Thames’ten Windsor Kalesi*” isimli çalışmasına bakabiliriz.

Sanatçının bu çalışmasında en uzakta kale görmekteyiz. Ön plana yaklaştıkça insan ve hayvan figürleri ile doğa temasını karşılaştıracak olursak figürlerin doğa karşısında ne kadar küçük kaldığını algılayabiliriz. Suyun her iki yakasında su kenarında koyun sürüsünü görmekteyiz. Yakın plandaki insan figürleri koyunlarla ilgilenmektedirler. Su üzerinde ise kayıkların üzerinde onları yöneten figürler mevcuttur.



Resim 2: Claude Monet, “*İzlenim*”, 1872, T.ü.y.b., 48x63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.

Kuşkusuz deniz manzaraları, Empresyonizm’ de de ayrı bir yere sahiptir. Çünkü doğanın izleyicisi olan Cloude Monet’in La Havre limanında resmini yapmış olduğu sabahın

erken saatlerindeki sisli görüntü “İzlenim” (Res. 2), Empresyonizm’in ismini almasında başrol oynamıştır.

Monet sudaki ışık yansımalarını daha iyi gözlemleyebilmek için kayıkla çalışmalar yapmıştır. Daniel Wildenstein Claude Monet isimli kitabında şu şekilde belirtir:

“En sevdiği konuları en uygun açılardan yakalayıp işleyebilmek amacıyla bir tekneyi atölye haline getirme zorunluluğu duymuştu. Böylece gidebildiği her yere gidiyor, yılmak yorulmak bilmeksizin sürekli biçimde çalışıyordu. Denizle ilgili olarak düzenlenen tüm yarışmalar sırasında, yarışmacılar, onu atölye haline dönüştürdüğü teknesiyle kendilerini izlediğini ve resimlerini yaptığını görmeye artık iyice alışmışlar, hiç yadırgamıyorlardı. Böylece duru bir gökyüzünün altında rüzgâra açılan bembeyaz yelkenler tuale yansımakta, ölümsüz bir niteliğe bürünmekteydi. Havanın kapalı ya da rüzgârlı olması cesaretini kırmıyordu. Koşullar fırcasındaki kararlılığı zerre kadar etkilemiyor, aksine sulardaki köpüklü çırpıntularla yelkenleri patlarcasına şişiren rüzgâr, doğal özelliklerinin tümüyle tuallere yansıyor, benzersiz yapıtların meydana gelmesine olanak sağlıyordu.” (Wildenstein, 1980:28)

Maurice Sêrullaz ise ışık yansımaları etkisi için kitabında şöyle belirtmektedir:

“Empresyonist ressamlar, özellikle yansımaları ve ışığın etkilerini, hepsinden fazla da su yüzeyini resmetmekten hoşlanıyorlardı. Görüşleri son derece keskin ve güçlüydü; bir an sürüp geçen her harekete ve birbirine geçişen her tona dikkat kesildiler. Suyu yalayan ve kırıştıran, bir ağacın yapraklarını hafifçe kıpırdatan veya çimenleri yalayıp geçen rüzgârın etkilerini yakalamaya çalıştılar.” (Sêrullaz, 1983: 15)

Empresyonizm’ den sonra gelen Post Empresyonizm sanatçıları da deniz konusu ile ilgili çalışmalara devam etmişlerdir.

1.1.2. Pastoral (Kırsal) Manzaralar

İnsan eliyle şekillenmemiş, bozulmamış bir doğa parçasını ve oradaki yaşantıyı anlatan “kır” ifadesi sanayileşme ile ortaya çıkan büyük kentlere karşıt, doğal hayatın halen devam ettiği bir yerdir. Kır: *“Kent ve kasabaların dışında kalan, çoğu boş ve geniş yer. / Orman, dağ vb. ‘ye karşıt olan açıklık yer.”* (Karacan Büyük Sözlük, Cilt 4, 1983). anlamına gelmektedir.

Pastoral manzara resmini 17. yüzyılın ortalarında Fransız ressam Claude Lorrain (1600-1682) tarafından başlatılmıştır. Claude Lorrain resimlerini gelişigüzeğelliğin aksine gayet planlı bir şekilde yerleşimler yaparak ele almaktadır. Manzara resimlerini izlerken

gözümüz tek bir noktada takılı kalmaz resmin içerisinde adeta tura çıkar. Eserlerinde ön plandaki sıcak renklerin uzaklara gidildikçe ayrıntılı oluşunu kaybetmeden soğuk renklere doğru silikleştğini görürüz. Bunu hava perspektifi¹ ile sağlamıştır. Resmi izlerken gözlerimizin dinlenebilmesi için resimlerinde boşluk alanları fark edebiliriz.

Claude Lorrain'in çoğu resminde pastoral manzara içerisinde yer alan sürülerini otlatan çoban figürlerine rastlamak mümkündür. Örneğin “*Gündoğumu*” isimli resminde görüldüğü üzere atmosferik renklerin ustaca resme aktarılışını görüyoruz. Gün doğumu olduğu zamandaki kızılık gökyüzünün yanı sıra uzaklardaki dağlar ve yerleşim yerinin üzerine de yansımıştır. Resimde sürülerini otlatan iki farklı hayvan grubundan oluşan sürüler yer almaktadır. Doğanın yüceliği; ağaçların gökyüzüne uzanışı ile figürlerin küçülüşü arasındaki fark ile sağlanmıştır.

Kırsal yaşantının belli bir resim konusu haline gelmesi Batı resminde 19. yüzyılda Gustave Courbet, Jules Breton, Honoré Daumier, Jean- François Millet vb. gibi sanatçılarla ortaya çıkmıştır. Kırsal yaşamı konu alan resimler batı sanatında “*başlangıcı Yunan sanatının Helenistik dönemine denk gelen, günümüze gelen ilk örneklerinin Roma sanatına ait olan*” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, 1997). ve günümüze kadar devam eden manzara resmi geleneğinin aslında bir kolu olarak nitelendirilebilir.

Kırsal yaşamı ele alan ressamlar devlet nezdinde dikkate alınmadığı için bu ressamlar şehir hayatından kendilerini soyutlayarak kırsal kesimde kendilerine yer edinmişlerdir. Paris dolaylarındaki köylere çekilerek yaşamına devam eden ressamlar 1830’lu yıllarda manzara resmine yönelmişler; köy evlerini, güneşin parlak ışıkları altında doğa yeşilini, kentin gösterişli mekânlarından uzaklaşarak kendilerine konu edinmişlerdir.

Kırsal alanlar, nüfusu şehir nüfusuna göre az yoğunlukta olan alanlardır. Daha çok tarım, hayvancılık, ormancılık, balıkçılık vb. faaliyetler baş göstermektedir. Bu faaliyetler içinde tarım, daha ağır basmaktadır diyebiliriz. İnsanların kırsalda doğa ile etkileşimi yoğun şekilde olmaktadır. Ayrıca insanlar, şehirlere göre birbiriyle sosyal etkileşimi fazla ve geleneklerine bağlı şekilde yaşamlarını sürdürmektedirler. Sanatçıların kimi maddi yetersizlikten kimi ise şehrin bunaltıcı kalabalığından kaçmak için kırsal kesimlerde

¹ Hava perspektifi, resimde derinlik hissini sağlayabilmek için sıcak ve soğuk renklerin kullanılmasıyla elde edilir. Sıcak renkler resmin ön planında kullanılırken soğuk renkler arka planda kullanılmaktadır. Resimde hava perspektifini ilk kullanan Leonardo da Vinci olmuştur.

yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Bu yaşam mücadelesi içinde bulunduğu ortam onların ilham kaynağı, doğal konuları olmuştur. Buldukları çevreyi kayıt altına almışlardır.

1.1.3. Pitoresk Manzaralar

Fransızca bir kelime olan pitoresk (pittoresque) göze hoş gelen, renkli, canlı... gibi anlamlara gelmektedir. Pitoreskin anlamını biraz genişletelim. Pitoresk manzara resimleri 17. yüzyılda ortaya çıkmış ve 18. yüzyılda gelişim göstermiştir. Doğa manzarasının yüceliği, doğanın eşsiz güzelliği, büyüklüğü karşısında insanların hissetmiş olduğu duyguları aktarmak için pitoresk kavramı kullanılmıştır. Tarihte birçok ressam pitoresk resme ilgi duymuştur. Claude Lorrain ve Poussin gibi sanatçılar pitoresk manzara resmini eserlerinde kullanmışlardır.



Resim 3: Jean Honoré Fragonard, “Çobanlar ve Koyun Sürüsü ile Manzara”, 1765, T.ü.y.b., 52 x 73 cm, National Museum of Western Art Tokyo.

Pitoresk resmin başka temsilcileri olarak Rokoko sanatçıları olan 3 büyük ressamı ele alalım. Bu sanatçıların isimleri: Jean-Antoine Watteau, Jean Honoré Fragonard ve François Boucher şeklindedir. Bu ressamların eserleri pitoresk temalı olmasa bile yapıtlarının içeriğinde bu kavramı görebiliriz. Rokoko döneminde doğa konu alınsa da bu ele alış yapaylıktan ileriye geçemiyordu.

Bu 3 Fransız ustanın eserlerinde gökyüzü ve ağaçlar geniş alanları kaplar ve bu yüceliğin fark edilebilmesi için insan figürleri resmin küçük bir alanında yer almaktadır. Böylece doğanın bu büyük enginliğini daha iyi kavramak mümkün olmuştur. Ayrıca derinlik hissi renklerin giderek belirsizleşmesi ve sıcak renklerin soğuk renklere dönüşmesi şeklinde sağlanmıştır.

1.1.4. Kent Manzaraları

Kent tarımsal faaliyetlerin yapılmadığı, nüfusu kalabalık yerleşim alanlarıdır. Kentleşme yerleşik hayata geçişin bir sonraki aşamasıdır.

Ali Bektaş Girgin'in deyimiyle kent tanımı şu şekilde çeviri yapılmıştır: “*Gerçekte kent, karmaşık bir toplum yapısının, bireysel düzeyde çözülemeyecek sorunların üstesinden gelmesine olanak sağladığı ve kendine özgü özellikleri bulunan bir yerleşim sistemidir.*” (Huot vd.,2000: 33)

Kentleşme kavramı Robert Cumming'e göre: “*İlk olarak İngiltere, daha sonra da Avrupa, 1850'den sonra hızla kırsaldan kentsel toplumlara geçiş yapmış ve büyük sosyal ayaklanmalar meydana gelmiştir.*” (Cumming, 2008: 261) şeklinde olmuştur. Kentsel yerleşimlerde fikir ayrılıkları çok farklıdır. İnsanlar kırsaldakine göre farklı düşüncelere sahiptirler. Nasıl ki bazı sanatçılar için kırsal doğa çekici bir konu ise aynı şekilde şehirlerin görüntüsü de sanatçıların konusu olabilmektedir. Kent manzarası da diğer türler gibi fon niteliği taşıırken ana konu haline gelmesi 17. yüzyıl ortalarına denk gelmektedir. Kent manzarasında başı Hollandalılar çekmiştir. Kent peyzajıyla birlikte perspektif de beraberinde gelişen bir kavram oluvermiştir. 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde bu konuyu Empresyonistler devir almışlardır. Endüstri alanları, banliyöler, tren garları, gündelik yaşam konuları kent olgusunun geçtiği Empresyonist resimlerin konularından bazılarını oluşturmaktadır. Örneğin Monet, Caillebotte, Pissarro vb. ressamların kent manzaraları üzerine çalışmaları bulunmaktadır.

Kent manzarası resimlerinden Claude Monet'in (1840-1926) bir çalışmasına bakalım. Monet kimi zaman yüksek yerlere çıkarak kimi zaman tren istasyonlarından kent manzarasını resmetmiştir. Resimlerinde sisli atmosfer gibi olayları çoğunlukla ele almaktadır. Kent manzarası olarak öne çıkan resimlerinden olan “*La Gare Saint- Lazare*” isimli tablosunu incelediğimizde tren istasyonunun ardında kent manzarasını görebiliriz. Bu

resminde ise tren istasyonundaki trenin buharları ortalığı kaplamış ve kent manzarasındaki yüksek binalar buharlı bir görünümün ardından kendini göstermektedir. Resmin sağ köşesindeki insan figürleri bize otogarın ve binaların yüceliğini anlamamıza yardımcı olmaktadır.

1.1.5. Oryantalist Manzaralar

Oryantalizm kelimesi doğuya atıfta bulunarak “*orientalism*” olarak ifade edilmektedir. Kökeni ise güneşin doğuşunu ifade eden Latince “*oriens*” kelimesine dayanmaktadır (“Vikipedi Özgür Ansiklopedi”, (t.y.), (“Oryantalizm”, 2022). Oriens doğu anlamına gelmektedir. Oryantalizm Fransa, İngiltere, Almanya, Avusturya, İtalya gibi Avrupa ülkelerinde kendini belli etmiştir. Çıktığı ilk tarihte Doğu’dakilerin dilleri, dinleri ve tarihleri için kullanılmış bir terimdir. Batılı ressamların ilgisini çeken Oryantalizm birçok sanatçı tarafından işlenmiştir. 18. yüzyılda Avrupa’nın Doğu’ya ilgisi giderek artmıştır. İtalya’da besteciler Orient konulu operalar yazmışlardır. 19. yüzyılda kimi sanatçılar sanayileşmenin olumsuz etkilerinden kurtulmak için farklı mekân arayışlarında bulunmuşlardır. Ulaşım araçlarının ortaya çıkışı seyahat olanaklarını daha kolay hale getirmiştir. Sanatçılar konu olarak genelde figürlü kompozisyonlar ve manzara görünümünü işlemiştir. Batılı sanatçılar Osmanlı Devleti’ne gelerek birtakım çalışmalarda bulunmuşlardır. Oryantalizm’de manzara olanı olduğu gibi aktarma şeklinde değil idealize edilmiş doğa görünümüleri olarak kendini göstermiştir.

“Üsluplarında değil, ele aldıkları konularda bir ortak yandan söz edebileceğimiz Oryantalist ressamların manzaraları ise, genellikle gerçeklikten uzak, önyargılı bir yorumla çizilen arkeolojik sitelerin, İslam mimarlığı ağırlıkta olan kentlerin ve doğanın çarpıcı görüntüleri idi.”
(Özendes, 1999: 21)

Batılı ressamlar Doğu’ya karşı ilgilerinden dolayı Doğu’nun görünümünü kendi bünyelerindeki görünümle harmanlayarak çalışmalarını üretmişlerdir. Batılı bayanlar resimlerini yaptırırken Doğu’nun ihtişamlı olarak düşündükleri elbiselerin içinde boy göstermişlerdir. Yurt dışına giden gezginlerin gerek çizdikleri resimler gerekse piyasadan aldıkları resimler ülkelerine döndüklerinde büyük rağbet görüyorlardı. Bu çizimler baskı yoluyla çoğaltılıyordu. O dönemki hükümetler, askeri ve ticari çıkarları nedeniyle sanatçıları Doğu ülkelerine gitmeleri için görevlendiriyorlardı.

François Leon Prieur Bardin (1870-1939) Fransız Oryantalist ressam İstanbul görünümünü sıklıkla ele almıştır ve bu resimleri ile meşhur olmuştur. “*Konstantinopolis Manzarası*” isimli çalışmasında ufukta İstanbul manzara silüetini belli belirsiz görmekteyiz. Güneş batma anına yaklaştığı için atmosferde özellikle ufukta kıvıll tonları hâkim olmuştur. Resimde yer alan öğelere baktığımızda hem şehir manzarası hem de koyun sürüsü olan bir çoban aynı karede yer almaktadır. Bardin’in resimlerine baktığımızda İstanbul’un o zamandaki yapısını görebilmekteyiz. Sol taraftaki evlere baktığımızda ahşap yapıları görmekteyiz.

Manzara türleri hakkında verilen genel bilgiden sonra bir de manzara okullarını incelememiz faydalı olacaktır.

1.2. Manzara Okulları

Manzara resminin gelişiminde etkili olan okulları bir başlık altında toplamak gerekirse Manzara resmi farklı ülkelerde ortaya çıkmıştır ve belli okullar sayesinde kendine yer edinmiştir. Bu okullardan bazıları;

Dürer’in 16. yüzyılda Almanya’da manzara resmine yönelik oluşturduğu ilgi sonucunda Tuna Okulu, 1803 yılında İngiltere’de John Crome ve Cotman’ın açılmasında öncülük ettiği Norwich Okulu, 1825 yılında Amerika’da Thomas Cole ve Asher B. Durand’ın öncülük ettiği Hudson Irmağı Okulu yine 19. yüzyılda Fontainebleau Ormanı yakınlarındaki Barbizon Köyüne yerleşen Fransız ressamlarının oluşturduğu grup olarak anılan Barbizon Okulu şeklinde kendini göstermiştir. 19. yüzyılda Barbizon Okulu’nun açılmasından sonra 1860’ların sonunda İzlenimcilikle beraber açık havada çalışan ressamlar ortaya çıkmışlardır. Bu okulların sanatçılarından bazılarını kısaca örnek vermek gerekirse:

Özellikle manzara resimleriyle öne çıkan Alman sanatçı Albrecht Altdorfer (1480-1538) Tuna Okulu’nun en büyük sanatçılarından biri sayılmaktadır. Sanatçı ağaçlar ve yaprakları mükemmel şekilde resmetmiştir. Peyzaj konusunu müstakil bir konu olarak ele alması dikkat çekici olmasını sağlamıştır. Altdorfer peyzaj konusunu Güney Almanya’da müstakil bir tür olmasında öncülük etmiştir.

“Albrecht Altdorfer, gerçek bir manzara çizen ilk sanatçı olarak kabul edilir. 1511 yılında Alpler’e bir geziye çıktı ve manzaradan ilham alarak insan sertliğine dair herhangi bir işaret olmadan bunu resmetti. Altdorfer

doğayı resmetmeyi severdi ve en sevdiği konulardan biri Almanya ve Avusturya'nın yoğun ormanlarıydı. Bu alanlar, sanatının çoğu için ortamdır. Çalışmalarında insan figürleri varsa, genellikle tuvali, baskın bir özellik olan güzel ve ayrıntılı manzaralarla paylaşmak zorunda kaldılar.” (“Daily Dose Of Art”, t.y.), (“Albrecht Altdorfer”, 2022)

Norwich Okulu'nun sanatçılarından John Crome (1768-1821) İngiliz manzara ressamlarının önemli ressamlarından biridir. Tarz olarak Hollandalı resamlara benzemektedir. Sanatçının “*Harvesters ile Norwich Yakınından Görünüm*” isimli tablosuna bakalım. Resmin genelinde ormanlık alan fazla yer kapladığı için yeşil tonları resmin geneline hâkim şekildedir. Ormanlık alanın ortasında 2 adet bina görmekteyiz. Bize en yakın plandaki alanlarda sarı tonlarına sahip bir tarla görmekteyiz. Tarlanın bir kenarından hasat yapmaya başlayan işçileri görmekteyiz. Bazı işçiler mahsul biçme işlemini yaparken bazıları ise biçilen mahsulleri demet yaparken ki vaziyette resmedilmişlerdir.

Yine aynı okulun önde gelen isimlerinden John Sell Cotman (1782-1842) İngiltere'nin Romantik ressamlarından biridir. Cotman daha çok yağlıboya, suluboya ve gravürleri ile bilinen bir ressamdır. Peyzaj çalışmaları üzerine birçok çalışma yapmıştır. Bu çalışmalardan biri ise “*Mousehold Heath*” isimli suluboya çalışmasıdır. Mousehold Heath: İngiltere'nin bir şehri olan Norwich te fundalık alana verilen isimdir. Sanatçı eserine bu yerin ismini vermiştir. Resme baktığımızda tepeden görünen bir manzara resmini görmekteyiz. Manzara resminin içerisinde figür olarak sırtları kırmızı boya ile işaretlenmiş koyun sürüsü, köpeği olan bir adam, köpek ve iki tane eşek görmekteyiz. Gökyüzüne genelde çok az bir alan ayrılmıştır. Sağ taraftaki toprak kesimin sürüldüğünü görmekteyiz. Bu da bize o bölgede hayvancılıktan başka tarımla da uğraşıldığını göstermektedir. Resmin geneline yeşil ve sarı tonları hâkimdir.

1825 yılında Amerika'da Thomas Cole (1801-1848)'un da önemli bir sanatçısı olduğu Hudson Irmağı Okulu'nda konu olarak Hudson Nehri Vadisi, Catskill, Adirondack gibi yerler konu edinilmiştir.

Konumuz kapsamında Thomas Cole'un “*Fırtına Kırılı Dağ*” tablosunu inceleyelim. Resme baktığımızda hasat zamanı çalışan işçileri görmekteyiz. İnsan figürleri genel olarak tabloda minimize olarak resmedilmiştir. Doğanın yüceliği bu şekilde vurgulanmıştır. Perspektife uygun olarak en yakındaki ağaçlar en büyük olarak görülmekle birlikte bazı ağaçları kesilmiştir. Bu ağaçlar sanki hasat zamanı çalışan işçileri bize göstermek için oradan

alınmış gibidir. Yerleşim yerine yakınında olan bu tarlanın içerisinde biçilen mahsulü taşıyan arabaları ve küçükbaş hayvanlar yer almaktadır. Arka plandaki yüksek dağlara ulaşmadan önce nehir üzerine yelkenliler dağınık bir şekilde yerleştirilmiştir. Dağ kesimine ulaştığımızda renkler de silikleşerek belirsizleşmeye ve gri tonlara bürünmektedir. Gökyüzünün sağ tarafına baktığımızda gökyüzünün bulutlu bir hal aldığını görmekteyiz. Resmin isminden yola çıkarak fırtınanın başlama ihtimalini düşünürsek hasat zamanı yağmur yağması çiftçiler için endişe verici bir durum olmaktadır.

“Hudson Vadisi'ne bakan bir çiftlik evi ve çiftlik yaşamının olağanüstü bir sunumu. Aslen Thomas Cole tarafından yapılan bu ikonik tablo, 19. yüzyılda birçok Hudson River Okulu sanatçısı tarafından kopyalandı.” (“Incollect”, t.y.), (“Hudson Irmağı Okulu”, 2022)

Barbizon Okulu ismini Fransa'daki Fontainebleau yakınlarındaki Barbizon Köyü'nden almıştır. Fransız ressamlar resimlerini doğadan ilham alarak çalışmaya başlamışlardır. Böylelikle manzara konusu resmin ana ögesi olarak ele alınmaya başladı. Bu dönüşüm ise Constable sayesinde oldu. Sanatçılar bu ressamın manzara ile ilgili yaptığı çalışmalardan etkilendiler. 19. yüzyıl Fransız ressamları arasında Barbizon Okulu'nun önde gelen ressamları Jean Baptiste, Camille Corot, Théodore Rousseau, Jean François Millet ve Charles François Daubigny şeklindedir.



Resim 4: Jean Baptiste Camille Corot, “Saman Toplayıcılar”, 26,3 x 21,8 cm, 1850



Resim 5: Jean Baptiste Camille Corot, “Epernon'un Yakınında”, 33.8 x 55,3 cm, 1850-1860, T.ü.y.b, Ulusal Sanat Galerisi, Washington D.C

Camille Corot'un “Saman Toplayıcılar” (Res. 4) ve “Epernon'un Yakınında” (Res. 5) isimli tablolarına baktığımızda iki resimde de ortak payda figürlerin doğa içerisinde çalışıyor olmalarıdır. Saman toplayıcılar resmindeki figürlerin elbiselerine baktığımızda elit

tabaka insanların elbiseleri gibi gösterişli elbiseler olmadıklarını fark edebiliriz. Erkek iki figür herhangi bir tarım aracı kullanmayı sadece ellerini ve kollarını kullanırken, bayan figürü doğal malzemeden üretilmiş dirgen² aracını kullanarak saman toplama işlemini gerçekleştirmektedir. Bu resimde figürlerin kapladığı alan daha fazla olduğu için dikkat figürlere odaklanmakta ancak “*Epernon'un Yakınında*” (Res. 5) resminde ise figürler doğa içerisinde küçük resmedilerek doğanın yüceliği vurgulanmıştır. Tarlaların dere, nehir gibi su akan alanların çevresinde olması alınan verimi arttırdığı için bu gibi yerler daha fazla tercih edilmektedir. Resimdeki figür ise su kenarındaki tarlasında hayvanları ile toprağı işlediği görülmektedir.

Giriş bölümünde genel olarak manzara resminde türler ve manzara okullarına kısaca değindik. İkinci bölümde ise bu konuları tarihsel olarak inceleyeceğiz.

² Dirgen: Genellikle harmanda sapları yaymaya yarayan demirden, çatallı bir tarım aracı, diren.

İKİNCİ BÖLÜM

MANZARA RESMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Manzara konusunun gelişimi ilerleyen yüzyıllara göre farklı sanat akımları ve sanat şekilleri olarak ele alınmıştır. Bu sanat akımlarına kısaca değinelim.

2.1. Antik Çağda Manzara

Antik çağda manzaranın tek başına resim konusu olduğunu özellikle Pompei resimlerindeki örneklerden görebiliriz. Antik çağda manzara konusu tercih edilen bir resim türü olmuştur. İç mekanlarda duvarlara yapılan resimlerde tercih edilen bir konu olmuştur.



Resim 6: “Fresk”, 100x130 cm, Museo Archeologico Nazionale (Napoli).

2.2. Rönesans ve Manzara

Rönesans öncesinde 12. yüzyıldan 15.yüzyıla kadar varlığını sürdüren Gotik üslup miladını doldurmuştur. Ancak Geç Gotik denilen Kuzey (erken Flaman resminde) ve Güney Avrupa sanatında bu üslupta manzara özelliği içeren eserler bulunmaktadır. 15. ve 16. yüzyıllarda hüküm süren Rönesans, Gotik üsluptan sırayı devralmıştır. Rönesans’ın doğuş yeri İtalya’dır. Bu dönemde bilim ve sanat açısından önemli gelişmeler sağlanmıştır. Bilim ve sanat alanındaki ilerlemenin nedenlerinden biri de matbaanın bulunmasıdır. Matbaa sayesinde kitaplar çoğaltılarak daha geniş okuyucu kitlelerine ulaşılmaya başlanmış ayrıca baskı resim ilerleme göstermiştir. Rönesans öncesinde kısıtlı olan resim sanatının (sadece dini temalı resimlerin yapılışı) gelişmesindeki bir diğer faktör de sanatı destekleyen zengin kişilerin olmasıdır. Rönesans birçok alanda olduğu gibi resim alanında da yeniden doğuş

anlamına gelmektedir. Din ve mitoloji temalı resimlerle birlikte canlı doğadan da resim çalışılmaya başlamıştır. Böylelikle sanatçılar birinci elden olan gözlemleri sayesinde doğayı tanıma imkânı bulmuşlar, gerçeğe daha yakın görünümeler elde etmişlerdir. Fon niteliği taşıyan manzaranın kullanılmaya başlanmasıyla birlikte resimde derinlik sağlanmıştır. Resimde manzara geçmişte de kullanılmasına rağmen Rönesans ile bilimselliğe kavuşmuştur. Manzaranın fonda resmedilmesinden önce fon görevini altın varak üstlenmekteydi. Altın varak malzemesini din öğeli çalışmaların fon kısmında kullanılmak için tercih edildiğini görebiliriz. Meryem'in konu olarak seçildiği resimlerde altın varak çokça karşımıza çıkmaktadır.

Rönesans'ın önemli sanatçılarından bir diğeri olan İtalyan ressam Masaccio (1401-1428) için İpek Duben şu şekilde belirtmektedir:

“Rönesans'ın amacı doğayı, insanı tanımak ve fethetmek, doğanın kurallarını öğrenerek onu taklit etmektir. Rönesans'ta sanatçı, diğer bütün nesnelere gibi insana bilimsel gözle baktı. Kuşkusuz Masaccio, Leonardo, Raphael gibi dev sanatçılar doğayı taklit etmekle yetinmeyerek, onu yorum ve soyutlama kaynağı olarak kullandılar, sanata manevi anlam kattılar.” (Duben, 2007: 20/21)

Masaccio'nun manzara resimlerinde çizgisel perspektifin yanı sıra hava perspektifini de kullandığını görürüz. Geri plana gidildikçe renkler eriyerek belirsizleşmeye başlar, ön plandaki sıcak renkler arka plana doğru soğuk renklere dönüşür. “*Pagamento del Tributo*” isimli çalışmasında bu özellikleri görebiliriz. Resmin arka planında doğa manzarası, ön planında insan figürleri ve sağ tarafında ise perspektif kurallarına uygun bina silüeti kendini göstermektedir.



Resim 7: Jan Van Eyck., “*Ghent Sunak Resmi*”, 1432, Aziz Bavo Katedrali, Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya (Detay)

15. Yüzyılda Flaman ressam Jan Van Eyck (1390? -1441) yağlıboyanın kullanım şeklini o zamana dek en üst seviyeye getiren sanatçı olarak bilinir. Resimlerinde dini konular ağır basmaktadır. Jan Van Eyck'in manzara içeren resimlerine baktığımızda arka planda yer alan manzara en ince ayrıntılarına kadar sabırla işlenmiştir. Manzarada kullanılan renklere baktığımızda soğuk renklere sıcak renklere geçiş yapılarak derinlik hissi verilmiştir.

Örneğin Eyck'in günümüzde Belçika sınırları içinde yer alan Gent kentinde bulunan St. Bavo Katedrali için yapmış olduğu resim olan “*Ghent Sunak Resmi*” (Res. 7)'nde olduğu gibi. Bu resim açılıp kapanabilme özelliğine sahip, 12 adet panonun birleşimi şeklinde yapılmıştır. Birçok parça resmin birleşmesiyle oluşan bu çalışmanın açıldıktan sonraki halinin alt kısmında kutsanmışların manzara içerisinde, doğada ele alındığını görürüz. Bu manzara Hristiyanlık inanışındaki cennet benzeri görünüşü temsil etmektedir. Panodaki resimde yer alan bazı hayvan figürleri dini anlam yüklenerek ele alınmıştır. Örneğin ortadaki resimde tapınılan kuzu figürü İsa'yı, üst kısımda yer alan güvercin figürü ise kutsal ruhu temsil etmektedir.



Resim 8: Leonardo Da Vinci, “*Mona Lisa*”, 1503-1507, Kavak Pano Üzerine Yağlıboya, 77x53 cm, Louvre Müzesi.

Rönesans portre resimlerinin geri planında sıklıkla manzara görüntülerine yer vermeye başlanmıştır. Yapılan portre resimlerinin fon kısmında kullanılan manzara çoğu zaman günlük yaşam görünümünün resmedilmesi şeklinde oluyordu. Leonardo Da Vinci (1452-1519) resimlerinde manzarayı sıklıkla kullanmıştır. Genellikle bilindiği üzere ünlü

resimlerinden biri olan “*Mona Lisa*” (Res. 8) adlı çalışmada da olduğu gibi arka planda manzara görünümü yer almaktadır.

Kapalı mekân dahi olsa o mekânda bulunan pencereden dışarıdaki manzara görünümüne ulaşmak mümkündür. Resimde arka plan olarak manzara kullanılmasının nedeni resme boyut katmanın yanı sıra izleyicinin psikolojik ve görsel açıdan rahatlatılması için kullanıldığı düşünülmektedir.



Resim 9: Albrecht Dürer, “*Alp Manzarası*”, 1495, Karton Üzerine Suluboya ve Guaj boya, 21x31.2 cm, Ashmolean Müzesi, Oxford.

Bir başka sanatçı olarak Alman Rönesans'ının temsilcisi Albrecht Dürer'i (1471-1528) örnek verebiliriz. Sanatçı suluboya tekniğinde kendisini oldukça geliştirmiştir ve suluboya ile manzara resimleri yapmıştır. Sanatçının doğaya olan ilgisi çalışmış olduğu kuşlar, böcekler ve otların ayrıntılı şekilde yapılmış sulu boya eskizlerinden anlaşılmaktadır. Gezgin gibi dolaşmayı seven Dürer, Alpler'i iki defa geçmiştir. Bu geziler esnasında yaptığı sulu boya resimler “*Alp Manzarası*” (Res. 9) Avrupa'nın bu bölgesindeki kırsal yaşantıyı belgelemiştir. Dürer'in 1494'te İtalya gezisi esnasında yaptığı suluboya resimler manzara resminin ilk örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu resimler aslında Alplerdeki köyleri, kırsal manzarayı betimlemektedir. Fakat Dürer'in yaptığı bu resimler daha çok not tutma niteliği taşıdıkları için manzara türünün bir dal olmasına katkı sağlayamamışlardır.

Sanatçı otoportresini yaptığı resminde ise pencere kenarındayken ele alınmıştır. Arka plandaki penceredeki manzara görünümü resme derinlik etkisi katmaktadır.



Resim 10: Joachim Patinir, “Mısır’a Kaçış”,

Resim 11: Joachim Patinir, “Mısır'a Kaçış”,

16. Yüzyılın İlk Yarısı, 121x 177 cm, Panel

51x 96 cm, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, Hollanda.

Üzerine Yağlıboya, Prado Müzesi, Madrid.

15 ve 16. yüzyıl arasında yaşamış Flaman³ ressam Joachim Patinir (1480- 1524) tarihsel ve manzara konularını işlemektedir. Patinir, kendini müstakil bir tür olarak peyzajın öncülerinden biri olarak görmüştür. Resimlerinde genel olarak atmosferik perspektifi kullanmasının yanı sıra çalışmalarının her köşesinde ayrıntıları işleyen bir çalışma tarzına sahiptir, en uzaktaki cisimlerin bile ayrıntılı olarak işlendiğini görebiliriz.

Konumuz çerçevesinde iki resmini incelemek gerekirse “Mısır’a Kaçış” (Res. 10), (Res. 11) isimli eserlerini ele alabiliriz. İki resimde de sağ tarafa baktığımızda, kırsala özgü olan, hasat zamanında mahsullerini toplayan işçileri görmek mümkündür.

Rönesans dönemi ressamlarından bir diğeri ise İtalyan Raffaello Sanzio da Urbino (1483-1520)’dur. Raffaello’nun çalışmalarında manzara konusunu içeriğinde ön planda Meryem ve İsa’nın bulunduğu üçgen kompozisyonlu tabloların arka planında geçtiğini görürüz. Örnek olarak “Çayırdaki Meryem” isimli çalışmasını verebiliriz. Çalışmada ön plan alt kısımda sağda ve solda iki çocuk figürü ve ortada bir kadın figürü olacak şekilde üç figür bulunmaktadır. Bu figürler üçgen olacak şekilde yerleştirilmişler ve arka fonda manzara resmi yer almaktadır. Manzarayı incelediğimizde diğer ressamalarda da olduğu gibi ön plandaki sıcak renkler ve ayrıntılı görünüm arka plana gittikçe derinliği vermek için yerini soğuk renk ve ayrıntıda giderek silikleşme kendini göstermektedir. Raffaello aynı zamanda ünlü bir portre ressamı olarak da bilinir ve bu portrelerde manzarayı eserlerinin tümünde olmasa bile bir kısmında faydalandığını görebiliriz.

³ Flaman: Belçika'nın üç federal bölgesinden biridir. Belçika'nın kuzey kısmında yer alır.

Hollandalı ressamalar ise 17. yüzyılda manzara konusuna şehirleşme ile dâhil olmuşlar, kırsal manzara ile kent silüetinin de manzaralarını tablolarına yansıtmışlardır.

2.3. Barok ve Rokoko’da Manzara

Barok kelimesi Portekizce “barrucca” kelimesinden gelmektedir. “*Bu ad garip şekilli, eğri büğrü incilere verilirdi.*” (Atasoy, 1976: 32) Rönesans sanatından sonra ortaya çıkan Barok sanat Rönesans’ın klasik üslubunun (akla hitap etmesi) aksine gösteriş ve coşkulara fazlaca önem vermesiyle bilinir. İtalya’nın Roma’sında çıkan Barok, Avrupa’nın çeşitli bölgelerine yayılmıştır. Barok üslup 16. yüzyılın sonlarında ortaya çıkar ve 18. yüzyıla kadar devam eder. Barok sanatın ortaya çıkması Rönesans’a karşı bir duruş olacak şekilde olmuştur. Barok sanatının ortaya çıkmasına rağmen kimi yerlerde Rönesans’ın özellikleri değişiklik göstermeyip, Barok’dan etkilenmeyerek devam etmiştir. Bu dönemde iç mekân süslemeleri sıkça kullanılmış, yapılan resimler göz yanılmasına neden olacak şekilde tasarlanmış ve genellikle kilise, saray gibi yapılarda kullanılmıştır. Din ve mitoloji konuları sıklıkla işlenen konular arasında yer almıştır.

“Barok sanat, o sıralar, kilise inançlarına karşı gelenleri yola getirip tekrar kazanmak ve hiç olmazsa iman sahiplerinin itikatlarını pekiştirip sağlamlamak için uğraşan ve onları kendi heybeti ile etkilemeye çalışan Katolik Kilisesi’nin sanat aracı olarak ortaya çıkmıştı.” (Conti, 1978: 4)

Din tarafından belirlenen konuların işlenmesi farklı ressamalar tarafından aynı konunun ele alınmasına neden olmuştur. Örneğin “İshak’ın Kurban Edilmesi” konusunu Barok’da Caravaggio, Rembrandt, Peter Paul Rubens, Pagamento del Tributo gibi birçok sanatçı işlemiştir. Konu birçok dine göre benzer nitelikte ele alınmıştır.

Sanatçılar bu ikonografik konuyu benzer şekilde resmetmişlerdir. Eserlerde bir babanın (Hz. İbrahim) oğlunu (İshak) bıçakla keseceği anda bir meleğin ona engel olma anı ele alınmıştır. Konunun işlendiği kadrajlarda öncelikle gözümüz ön plandaki figürlere yöneliyor. Ardından diğer vurgu olan bir koç figürü bu karakterlere ekleniyor ve göz uzaklara doğru manzaranın içerisinde ufka doğru yol almaya başlamaktadır. Bu resimlerde geçen manzara konuya yardımcı bir unsur olarak kullanılmıştır.

Manzara resmi 17. yüzyılda yeni bir sanat türü olarak karşımıza çıkar. Artık fon niteliğinden kurtulup başlı başına konu haline gelir. Manzara genel olarak yapıldığı alanda bir sonsuzluğu gösterir niteliktedir. Çalışılan alan ne kadar küçük olursa olsun doğanın

sonsuz derinliğini o küçük alanda bile hissetmek mümkündür. Bu bir pencereden engin uzaklara bakmak gibi bir his uyandırmaktadır. Hollanda’da manzara resmi yapan birçok ressam yetiştirmiştir. 17. yüzyıldaki manzara resmi üzerine çalışan resamlara kısaca değinelim.

2.3.1. 17. Yüzyıl Flaman Manzara Resmi

Barok döneminde Rubens, Jan van Goyen, Rembrandt, Jacob van Ruisdael, Hobbema, Hercules Seghers vb. gibi sanatçılar manzara üzerine çalışmalar yapmışlardır.

Flaman ressam Peter Paul Rubens (1577-1640) sunak resmi, portre, manzara resmi, mitoloji gibi konularda eserler vermiştir. Figürlü manzara resimlerinin yanı sıra manzaranın ön plana çıktığı, resmin geneline hükmettiği resimleri de bulunmaktadır. “*Gökkuşaklı Manzara*”, “*Çoban ve Manzara*”, “*Ormanda Çoban ve Sürüsü*”, “*Steen Şatosu*”... isimli resimleri manzara konusunun resmin geneline hâkim olduğu resimlerinden bazılarıdır. Resimlerinde genellikle ışık asıl konunun anlatılmak istendiği noktada toplanır ve göz ilk olarak ışığın olduğu kısma yönelir.

Jan van Goyen (1596-1656) Hollanda doğumlu olup yaşamını yine burada sonlandırmıştır. Manzara resimleriyle bilinmesinin yanında farklı olarak resimlerinde kahverengi tonlarını kullanan bir ressam olmasıyla dikkat çekmektedir. Nehir kenarında balıkçılar, yel değirmenleri, kır manzaraları ele aldığı konular arasındadır.



Resim 12: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, “*Üç Ağaç*”, 1643, Gravür, 21,3 x 27,8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Hollandalı Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) salt manzara ile ilgili çalışmaları vardır fakat bu resimler birebir doğa karşısında çalışılmıştır diyemeyiz. Eserlerini yaparken ideal güzellikten uzak durur, natürel bir tavırla çalışmalarını sürdürürdü. Ressam ışığı kullanırken ışığı resmin geneline eşit olarak değil belli bir kısımda yoğun olarak kullanırdı. Kendisi “ışığın ve gölgelerin ressamı” olarak bilinirdi. Ayrıntılar da aynı ışıktaki kullanım misali belirli alanlarda yoğunlaşırdı. Yaşamının ileriki yıllarında resimlerinde sadelikten yana olarak gereksiz ayrıntıları resimlerinde kullanmamıştır. Manzara resimlerine örnek olarak: “*Değirmen*”, “*Europa’nın Kaçırılışı*”, “*Taş Köprü*” resimlerini verebiliriz. Sanatçı gravür yöntemiyle de birçok manzara çalışması yapmıştır.

Rembrandt’ın (1606-1669) konumuz çerçevesinde “*Üç Ağaç*” (Res. 12) isimli gravürünü incelediğimizde dikkatimizi ilk olarak geniş manzara içerisinde yer alan 3 büyük ağaç çekmektedir. Resmi ayrıntılı olarak baktığımızda sol alt tarafta bir balıkçı, geri planda sığırlarına göz kulak olan bir kişiyi, yer yer yel değirmenlerini ve ağaçların ardındaki ufukta at arabasını görmekteyiz.

Ressamın bir diğer manzara içerikli “*Europa’nın Kaçırılışı*” isimli tablosuna bakalım. Europa’nın Zeus tarafından kaçırılışı Yunan mitolojisindeki dikkat çekici öykülerden biri olmuştur. Bu konunun işlendiği tabloda Rembrandt’ın ışık gölge oyunlarını görmekteyiz. Renk perspektifinin kullanıldığı resimde konunun ana karakteri olan kişiler ışık alırken diğer kısımlar nispeten daha karanlık veya loş şekilde boyanmıştır. Europa beyaz bir boğa üzerinde denize doğru açılırken nedimeler telaşlı bir durumdadırlar. Resmin geri planında Amsterdam’ın liman manzarası silik ve sisli bir şekilde resmedilmiştir.

Meindert Hobbema (1638-1709) Hollanda’nın Altın Çağ manzara ressamlarından biridir. Manzara resimlerinde pastoral görünümünün yanına su değirmenlerini de manzaralarına eklemiştir. Resimlerinde ışık resmin geneline yayılmış, manzaralarında yataylık ve dikeylikleri orantılı olarak kullanmıştır. Örneğin “*Middelharnis’deki Yol*” isimli çalışmasında olduğu gibi. Bu çalışmada gökyüzünün sonsuzluğu ağaçların uzunluğu ile verilmiştir. Arka planda şehir silueti kendini gösterir. Resimdeki insan figürleri ise günlük yaşamlarını devam eder şekilde resmedilmişlerdir.

Resmin sağ altındaki figür ağaçların bakımı ile ilgilenmektedir. Tam ortada ışığın düştüğü alanda ise avlanmak üzere yola çıkmış köpeğiyle birlikte figür ele alınmıştır. Resimdeki yolun sağ ve solundaki anıtsal olan ağaçların üst kesimlerine kadar budanmış olmaları yolun etrafındaki tarım için kullanılan bahçelerin gün ışığından faydalanmak için olabilmektedir. Çünkü ağaç gölgesinde kalan mahsül veya fidanlar gün ışığını tam olarak alamadığı için gelişimi düzgün olamamaktadır. Sanatçı manzara çeşidi olarak “*Middelharnis ’deki Yol*” eserinin haricinde su değirmenleriyle birlikte bu konuyu olarak manzarayı eserlerinde işlemiştir.

Hercules Seghers (1589-1638) doğanın ve dünyanın özünü anlayıp onu çoğaltmak isteyen bir sanatçıydı. Doğada gördüklerini tam olarak aktarmak yerine onları hayal gücüne göre yeniden inşa ederek aktarmayı yeğliyordu. Sanatçının gerçek hayatta dağlara gittiğine dair herhangi bir kanıt yoktur. Baskıları ile ünlü olmasının yanı sıra modern grafik sanatının öncüsü olarak görülmektedir (“Rijksmuseum”, t.y.), (“Hercules Seghers”, 2023).



Resim 13: Hercules Seghers, “*Yosunlu Bir Ağaç Dalı ile Uzaktan Görünüm*”, Yaklaşık 1615-1630, Gravür, Rijksmuseum, Amsterdam.

“*Yosunlarla Bir Ağaç Dalı ile Görünüm*” (Res. 13) sanatçının birçok kopyasını yaptığı baskı resim çalışmalarından biridir. Çalışmalarında genellikle renkli kâğıtlar ve renkli mürekkeplerden faydalanmıştır. Bu çalışmasını incelemek gerekirse: resmin sağ tarafında resme ismini veren yosunlarla kaplı olan ağaç figürünü görmekteyiz.

Panoramik bir görünüme sahip olan bu manzara çalışmasında, manzaranın içerisinde ufka kadar parçalı arazileri görmekteyiz. Ufuk çizgisinde tercih edilen soğuk tonlar manzaradaki derinlik etkisini aktarmak için yardımcı olmuştur. Yakın plana baktığımızda ise sarı tonlarını görmekteyiz. Çalışmanın sağ köşesinden merkeze doğru uzanan kıvrımlı yol üzerinde bir insan silüeti görmekteyiz.

Hollandalı sanatçı Jacob van Ruisdael (1628-1682) manzara konusunu birçok resminde sıkça ele almıştır. Resimlerinde doğaya özgü olanları: deniz manzaraları, rüzgâr değirmenlerini, çağlayanlar vb. konuları kullanmıştır. Resimlerinde gökyüzü genellikle bulutlu olarak görünür ve bulutların arasından yeryüzüne düşen ışık demetleri belirli alanları aydınlatırken gölgede kalan kısımlar ışıklı olan kısımlara göre karanlıkta kalmaktadır. Böylelikle resimde karşıtlıklardan faydalanılarak doğaya duyulan heyecan izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır. Eserlerinde kullandığı yapılar veya figürler küçük gösterilerek doğanın yüceliği, büyüklüğü daha belirgin hale getirilmiştir. Bu özellikleri “*Buğday Tarlaları*” isimli eserinde rahatlıkla gözlemleyebiliriz.

Resmi ayrıntılı olarak incelediğimizde orta kesime yakın alandaki figürler resimdeki en güçlü ışık alan kesimde olduğu için dikkatimizi ilk çeken kısım diyebiliriz. Bu figürler anne, çocuk ve karşılarında onlara doğru ilerleyen bir erkek şeklindedir. Ruisdael’in resimlerinde sıklıkla yer alan ağaç resimlerini bu eserde de gözlemlemekteyiz. Resimlerinde hacim ve doku gibi etkileri vermek için özellikle bazı ağaç figürlerinde *impasto*⁴ tekniğini kullanmıştır. Buğday Tarlaları resminin sol alt köşesindeki tahrip edilmiş ağaç doğaya verilen hasara değinilmek için yapılmış olabilir. Tarım arazisi olarak bakıldığında resimdeki tarlalarda buğday ekili olduğunu görmekteyiz. Buğdayın rengindeki sarı tonlar ise bize hasat zamanının yaklaştığını veya geldiğini göstermektedir. Yine arka plana baktığımızda ormanlık alanın içerisine gizlenmiş yapıları, heybetli gökyüzünü, sol kısımda denizdeki gemilerin olduğu bir kesit, öbekler halinde otlayan küçükbaş hayvanlar ve onların bakımını üstlenen çobanları fark edebiliriz. Konumuz çerçevesindeki bazı resimlerinin isimleri “*Köy Yolu*”, “*Göl Kenarından Manzara*”, “*Yel Değirmeni vb.*” şeklindedir.

⁴ Impasto, çalışma üzerinde kullanılan boyanın yığılması ile kalın boya tabakaları kullanılarak hazırlanan yağlı boya tekniğidir.

17. yüzyılda yaşamış Hollandalı ressamı kısıca inceledikten sonra resimde Rokoko üslubuna bakalım. Rokoko, her ne kadar Barok üslubun devamı olsa da Barok dönemine tepki olarak ortaya çıkan bir üsluptur. Bu üslup 18. Yüzyılın ortalarına doğru çıkmıştır. Barok'un kalabalık figürleri biraz daha sade hale getirilmiştir.

“Resim sanatının başlıca konusu saray hayatı olmuştur. Açık hava eğlenceleri, av partileri, gezintiler, piknikler çok sevilen konulardı. Gerçek hayattan uzak kalan saray çevresi, doğa özlemini bu tür resimlerle gideriyordu. Doğaya dönüş çağrısı ilk kez bu dönemde ortaya çıkıyor. Fakat doğadan öylesine uzaklaşmıştı ki bu çağrı bir özlem olarak kalıyor ve bu resimler şairane hayal ülkeleri, aşk adaları, çoban idili vb. şeylerin yer aldığı yapay bir doğayı vermekten öteye geçemiyordu.” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012: 146)

Jean Antoine Watteau (1684-1721) Fransız ressamdır. Rokoko sanat akımı sanatçıları arasında yer almaktadır. Çalışmalarında döneminin özellikleri olan doğanın içerisinde geçen kır eğlenceleri ve şenlikleri resimlerine konu edinmiştir.

Sanatçının en önemli eserlerinden biri olan “Çuha Adasına Yolculuk” adlı resmi doğa manzarasını ele aldığı önemli resimlerinden biridir ve Rokoko tarzda yapılmıştır. Çuha Adası Yunan sınırları içerisinde yer alan ve Yunan mitolojisinde aşk tanrıçasının doğduğu rivayet edilen adanın ismidir. Resme baktığımızda seçkin kişilerin konu edildiğini figürlerin elbiselerinden ve duruşlarından anlayabiliriz. Resimdeki figürlerin çiftler halinde olması, aşkla ilgili ikonların yer alması Afrodit'in aşk temasını güçlendirmektedir. Resmi kırsal temada incelersek uzaktaki dağlar ve bitki örtüsünden oluşan manzara görünümü soğuk renklerde ve belli belirsiz şekilde boyanmıştır. Yakın plana doğru gelindiğinde bitki örtüsünün sıcak renklere dönüştüğünü ve ayrıntıların net bir şekilde fark edebiliriz.

Francesco Zuccarelli (1702-1778) İtalyan Rokoko sanatçısıdır. Resimlerinde dini ve klasik temaları kullanmıştır. Bazı figürlerin üzerindeki elbiseleri gösterişli bir şekilde ele alınmıştır. Bazı resimlerinde ise kırsal kesimde bulunan insan ve doğayı resmetmiştir. Çalışmalara baktığımızda atmosferi kolayca algılayabiliriz. Resmin ön planındaki netlik arka planda yerini belirsizliğe bırakır. Renkler de ön plandaki sıcaklıktan uzağa geçişte yerini soğuk renklere bırakmıştır böylece resimdeki derinlik hissi sağlanmıştır. Resimdeki bina ve figürlerden resmin yapılış zamanını anlamak mümkündür. Işık Barok'daki kadar keskin kullanılmamış geçişler daha yumuşak şekilde verilmiştir.

2.4. Romantizm ve Manzara

“Romantizm, öznel, coşkulu duygu ve sanatsal özgürlük gibi her biri (hepsi) görsel, anlatımcı (dramatik) ve ekzotik izleklere yönelik değerlere ağırlık veren bir 19. yüzyıl sanat akımıdır ve Yeni Klasikçilik (Neo Klasizm) akımına tepki olarak ortaya çıkmıştır.” (Şenyapılı, 2004: 13)

Romantizm İngiltere’de, sanatçıların doğaya olan sevgisi, insana olan sevgi ve insan hakları ile birleşmesiyle hayat bulmuştur.

18. yüzyılın sonunda Romantizm’in doğuşuyla birlikte sanatçıların doğanın içinde keşfettikleri ifade gücüyle ilgilenmeye başlamışlardır. Romantizm duygulara hitap eden bir sanat akımıdır. Klasizm karşıtı olarak ortaya çıkmıştır. Klasizm akımında manzara, arka planda belli belirsiz kullanılıyor ve önem verilmiyordu. Genel olarak ikinci planda yardımcı öğe olarak kullanılıyordu. Romantizm öncesinden beri süregelen figüratif konu yerini yoğun olarak manzara konusuna bırakmıştır. Sanatçıların huzuru doğaya çıktığında bulur ve duygularının karşılığını doğadan edindikleriyle tuvaline aktarmışlardır. Ayrıca Klasizm’de belirgin sınırları olan figürler Romantizm’le birlikte daha serbest bir resimlere ve yorumla ulaştığını da söyleyebiliriz. Klasik dönemde resim yapılırken fırça izlerinin görünmesi bir kusur sayılırken, Romantizm’de boya tuşsal olacak şekilde yoğun olarak kullanılıyordu. Göze hoş gelen doğa anlamında olan pitoresk resim konusu bu dönemde önem kazanmıştır. Romantizm akımı Fransa, Almanya ve İngiltere’de daha yoğun olarak yaşanmıştır.

İngiliz resminde iki önemli sanatçı manzara resmi için önemli ilerleme sağlamıştır: Constable ve Turner. Constable çalıştığı kapalı mekândan çıkarak doğada arayışlara başlar. Doğada gördüklerini gerçekçi biçimde ve doğrudan uyguladığı renkli fırça darbeleriyle olduğu gibi tuvaline kaydeder. Constable, Empresyonizm’in ortaya çıkmasından önce doğadaki renkleri bu denli gerçekçi olarak ele alan ilk sanatçılardan biridir. Constable Empresyonist sanatçıların sürdüreceği “açık hava resmi” geleneğinin (*plein air*) yol göstericisi olmuştur.

Romantizm sanatçılarının Empresyonist sanatçılardan farkı Romantik sanatçıların daha duygu yoğunluğu yüksek olan resimler yapmalarındadır. Romantizm’den sonra manzara ve Realizm ilişkisine bakalım.

2.5 Realizm (Gerçekçilik) ve Manzara

Sanatta *Realizm* kelime anlamı itibarıyla “*gerçekleri olduğu gibi yansıtmak*” (Ayverdi, 2011: 1049) anlamına gelir ve 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Bu sanat akımının ortaya çıkmasında sanayileşmeyle birlikte üretimin artması, alınması güç olan birtakım ihtiyaçların daha kolay edinilebilir olması ve toplumdaki zenginleşmeyle beraber toplumsal sınıf farklılıklarının ortadan kalkmaya başlaması etkili olmuştur. Diğer sanat akımları kendinden önceki bir akıma başkaldırı niteliği taşıdığı gibi realizm akımı da Klasizm ve Romantizm akımlarına karşı olarak ortaya çıkmıştır. İşçi sınıfı sıkça işlenen konulardan biri olmuştur.

Realizm akımı 19. yüzyılda ortaya çıksa da kökleri 16. yüzyıla kadar gitmektedir. Akımın öncüsü olacak biri varsa o da Pieter Brueghel’dir. Brueghel kişileri resmederken yorum katmadan, olduğu gibi resmeder. İnsanların çeşitli durumlarını aktarırken hastalıkları, sakatlıkları, iyi durumlarını ve kötü durumlarını... yorum katmadan işler ve izleyiciye kendi yorumunu yapmasına olanak sağlardı (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012: 117).

Realizm sanatçılarından Jean François Millet (1814-1875), aynı zamanda Barbizon Ekolü temsilcisi olarak da bilinir. Eserlerinde yoğun olarak kırsal kesim hayatını yaşayan köylüleri ele almıştır. Toplumsal gerçekçi olan resimlerinde figürler çalışır haldeyken ve dinlenirken ki vaziyetlerinde resmedilmişlerdir.

“... Onun köylüsü kır şiirinin şahıslarından olmayıp, zahmet çeken gürbüz bir işçidir. Bu köylüler, kaba yünlüler giymiş oldukları ve elleri nasırlı bulunduğu halde yine Poussin’in kahramanları gibi düşünmektedirler., ufkun üzerinde heybetli ama, yıpranmış görünür ve parlak bir sadelikle, toprakla insan arasındaki çok eski savaşın hüznünü anlatırlar.” (Toprak, 1962: 206/207)

Millet’in resimlerinde figürlerin fon kısmında bulunan manzara resimlerinde, ön plandaki ayrıntılı cisimler uzaklaştıkça ayrıntılardan arınarak belirsiz bir hal almıştır. Manzara resmindeki ustalığını insan figürleri ile birleştirerek çalışan insanların hayatlarını belgeleyip ön plana çıkarmıştır. Işığı etkili bir şekilde ele alan Millet’in eserlerini incelediğimizde günün hangi zaman diliminde olduğumuzu kolaylıkla kavrayabiliriz. Yaşamının sonuna doğru yaptığı “*Gece Kuş Avlayanlar*” resminde ışığı o kadar etkili kullanmıştır ki resme bakarken sanki orada gerçek bir ışığa bakar gibi bir anlık gözlerimizi kısma eğilimine gideriz. Resimde köylülerin gece kuş yakalamak için kullandığı bir yöntem

ele alınmıştır. Ayaktaki iki figür saman ateşi yakarak kuşları kör etmeye çalışırken yerdeki iki figür ise yere düşenleri yakalamaya çalışır haldeyken resmedilmiştir.

Eserlerinde günlük hayattan sahnelerin yanı sıra dini konulu çalışmaları da bulunmaktadır. Örneğin “Artois’te Buğdayın Nimetleri” isimli çalışmasında olduğu gibi. Resimde geçen sahne doğanın içerisinde, hasat zamanı veya hasat zamanına yakın bir zamanda geçmektedir. Yaz mevsiminin otları kurutucu etkisinden dolayı resimde sarı tonları ağır basmaktadır. Ön plandan git gide uzaklaşan uzaklaştıkça ayrıntı, renk ve silüetleri silikleşen birçok figür bulunmaktadır. Din adamlarının yaptığı ayin esnasında onlara dua ederek eşlik eden figürler resmin ön planında yer almaktadır. Çalışmada her yaştan insan figürünü (çocuk, genç, yetişkin ve yaşlı) görmek mümkündür. Resimdeki figürlerin hasat zamanına yakın bir peyzajın içerisinde geçmesi belki de hasadın verimli olması için yapıyor diyebiliriz. Eserdeki üst tabaka kişilerinin kırsal manzara içerisinde resmedilmesi bir tezatlık yaratmaktadır. Çünkü bir papaz ya da rahip denildiğinde, ibadetin yapıldığı yerle birlikte akla gelmektedir. Fransa devleti sanatçıları desteklemiştir. Realizm’in temsilcilerinden biri olan Jules Breton da desteklenen sanatçılardan biri olmuştur.

2.6. Empresyonizm (İzlenimcilik) ve Manzara

Empresyonizm sanat akımı 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da ortaya çıkmıştır. Empresyonizm Fransızca *impression* yani izlenim anlamına gelmektedir.

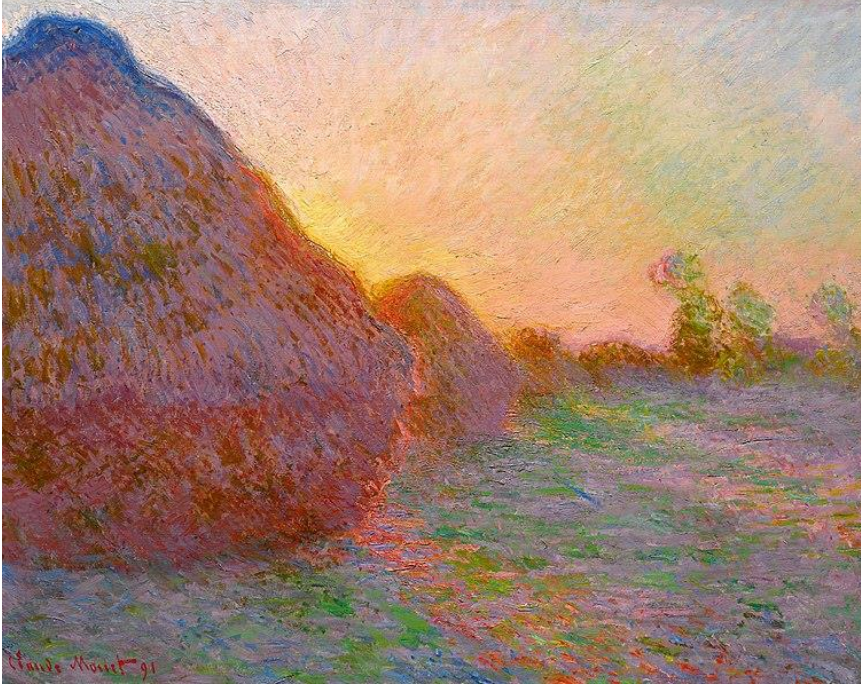
“19. yüzyıl, sanayileşmenin geliştiği yüzyıl olsa da aynı zamanda bunun sonucu oluşan doğaya tapınmanın da ortaya çıktığı yüzyıldır. Peyzaj da yine bu kadar radikal bir biçimde, gerçekçi betimlemeden çıkıp, ışığın etkilerinin ve yansımalarının başrolü oynadığı yeni bir yaklaşıma dönüşür. Unutmayalım ki peyzaj, 1850’li yıllardan itibaren, Salon’da büyük başarı kazanmış ve uygulanması, Thêophile Thorê veya Jules Castagnary gibi en ilerici eleştirmenler tarafından canla başla teşvik edilmiştir; çünkü gerçeği resmetmek genellikle doğayı resmetmek demek olmuştur.” (Bocquillon, 2005: 44)

Claude Monet (1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), Alfred Sisley (1839-1899) ve Camille Pissarro (1831-1903) gibi sanatçılar bu akımın başlıca temsilcileri olmuşlardır.

“İzlenimcilik akımı, Paris’te 1874 yılında ünlü fotoğrafçı Nadar’ın (1820-1910) Capucines Bulvarı’ndaki stüdyosunda “Adsız Sanatçılar Birliği”

(*Société anonyme des arties*) adı altında bir araya gelen otuz sanatçının resmi Salon'a alternatif olarak düzenledikleri sergide ortaya çıkmıştır.” (Antmen, 2010: 21)

Ortaya çıktıkları dönem resim camiasında eserleri olağan dışı görülerek çevreleri tarafından reddedilmişlerdir. Reddedilenler sergisinde bu akım kendi ismini bulmuştur. İsmi katalogda “*Impression: soleil levant*” (İzlenim, gün doğumu) olan Monet'in resmi bu akıma ismini kazandırmıştır. Tablo, bir limanın, sabahın erken saatlerindeki sisli görünümün sanatçıda bıraktığı izlenimin ürünüdür. “Monet, tüm doğa resimlerinin “*yapıldığı yerde bitirilmesini savunuyordu.*” (Gombrich, 2004: 518) Bu sayede resim eskiden olduğu gibi tekrar tekrar müdahale edilmeksizin yapıldığı süre zarfında son bulmaktadır. Empresyonist tarzdaki resmin kurumadan bitirilmesi esas alınmaktadır. Bunu destekleyen teknoloji sayesinde boya ların tüp şeklinde muhafaza edilebilmesi sanatçının istediği sonucu daha hızlı almasına yardımcı olabilmektedir. Monet o dönemki sanatçı arkadaşlarını atölyelerden çıkmaları için çağrıda bulunmuştur. Kendisi de bir kayık ile gün ışığının sudaki etkilerinin izlenimlerini tuvaline aktarmaya çalışmıştır.



Resim 14: Cloude Monet, “*Meules*”, 1890, T.ü.y.b., 72.7x 92,6 cm, Koleksiyon Hasso Plattner, Barberini Müzesi, Potsdam.

Monet Treviso Dükü ile yaptığı bir söyleşi sırasında şöyle bir açıklama yapmıştır:

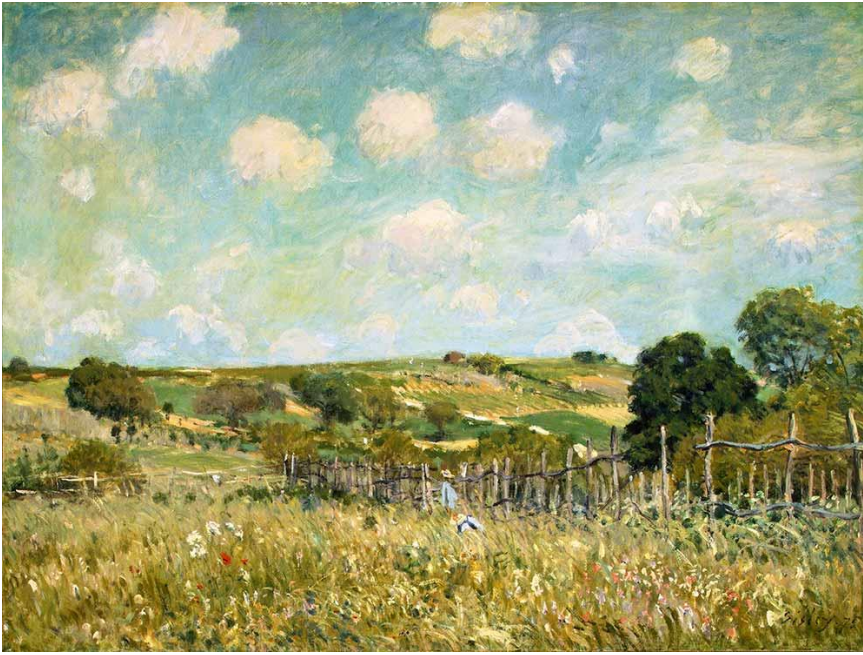
“Buradan iki adım ötede ekin demetleri görmüştüm... Bir bütün olarak benzersiz bir kompozisyon gibi gerçekten etkileyici bir manzaraydı. Bunların resmini yapmak için hemen işe giriştim. Fakat günün birinde garip bir şeyin farkına vardım. Işığım değişmişti. Üvey kızıma seslendim: zahmet olmazsa eve kadar gidip bana yeni bir tual getirin. Tual geldi, ama biraz sonra ışık değişmişti. Haydi, bir tane daha... biraz sonra tekrar bir yenisi... Başladığım işe ışık durumu tam istediğim kıvama geldikten sonra devam edebildim.” (Wildenstein, 1980: 57)

Cloude Monet saman yığınlarını 1880 ile 1891 yılları arasında Kuzey Fransa'daki Giverny'deki evinin yanındaki tarlalarda yarattı. Ressam bu konuyu farklı mevsimlerde, farklı aydınlanma ve atmosferik koşullar altında birçok kez resmetmiştir. Özellikle Giverny'deki samanlıklar ve çevredeki manzara onu cezbetmiştir ve gün boyunca ışıktaki hassas değişiklikler, çalışmalarının çoğunda çalıştığı bir temadır. “*Meules*” (Res. 14) sanatçının saman yığınları serisinin 25 resminden biridir. Empresyonist hareketin 100 milyon doları aşan ilk tablosu olma özelliği taşımaktadır. 110,7 milyon dolara satılmıştır (“*Architectural Digest*”, t.y.), (“*Meules*”, 2023).

Constable ve Turner 'den feyz alan Empresyonist sanatçılar geçmişteki gelenek olan koyu paletlere karşı çıktılar. Kapalı mekânlarından vazgeçerek bizzat doğanın içinde yer edindiler. Doğadaki ışık onların ilham kaynağı oldu ve eserlerini bizzat doğada yaptılar. Bu nedenle olacaktır ki empresyonist sanatçılara açık hava ressamları da denilmiştir. Klasik konu onlar için geride kalmış, eserlerinin konularını günlük hayattan kesitler olarak işlemeye başlamışlardır. Günlük hayattan alınan bu kesitler “tür resmi” yani “genre” (janr) resmi olarak bilinir. Tür resminin kökeni 17. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Hollandalı ressamların bu konuda katkıları olmuştur. Tür resminin en önemli ustaları arasında Brueghel'i örnek gösterebiliriz. Empresyonizm'de dış görünümü olduğu haliyle aktarmak yerine sanatçıda oluşan izlenim resmederken başvurulan başat öge olmuştur. Kırsal kesimi çoğunlukla ele alan sanatçılar doğa ve gün ışığı ile bizzat iç içe ayrılmaz bir bütün oluşturmuşlardır.

Empresyonist sanatçılar renkleri tahlil ederek resimde nasıl daha canlı hale getirebileceklerini araştırdılar. Fakat elli yıl öncesi Constable bu etkiyi ortaya çıkaran bir ressam olarak tarihte yer edinmiştir. Renklerin parlak oluşu resmi monotonluktan kurtararak hayat bulmasını sağlıyordu. “*İzlenimcilerin doğa biçimini değil, nesne üzerindeki ışık ve*

gölgeyi saptamak istemeleri, onların doğa yani nesne biçimini bir tarafa bırakmalarına neden olmuştur.” (Turani, 1980: 32) Empresyonist ressamlar objeleri resmederken tek renk kullanmazlar, günün o anki ışığı hangi rengi gerektiriyorsa o rengi kullanırlardı. Sanatçılar Leonardo'nun kullandığı renk perspektifini farklı bir teknikle yeniden uyarlamışlar ve bunu daha da zenginleştirmişlerdir. Rönesans zamanından beri devam eden perspektif anlayışı Empresyonizm ile farklı bir şekilde ele alınmıştır. Perspektifteki uzaklaşan nesnelerin sınırlarının belirsiz hale gelişi kuralını, renklerin sıcak soğuk ilişkisini kullanarak sağlamışlardır.1880'li yıllarda Empresyonist sanatçıların eserleri arasındaki farklar belirginleşmeye başlamış ve grup 1886'da dağılmaya başlamıştır.



Resim 15: Alfred Sisley, “Tarlalar”, 1875, T.ü.y.b., 54.9x73 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC.

Alfred Sisley'in “Tarlalar” (Res. 15) isimli çalışması Empresyonist özellikleri yansıtan manzara içerikli resimlerinin güzel bir örneğidir. Sisley'in bu resmini incelediğimizde özellikle gökyüzünde fırça darbelerini görebiliriz. Resim hızlı bir şekilde anı yakalamaya çalışıldığı hissini uyandırmaktadır. Yakın plandaki bitki örtüsü daha ayrıntılıyken (nispeten çiçekler otlar seçilirken), uzak kesimlere gidildikçe bu ayrıntılar yerini düz boyanmış alanlara bırakmaktadır. Ağaçlar kümeler halinde dağınık şekilde yer almaktadır.

Empresyonizm' in önde gelen bazı ressamlarını inceledikten sonra Post Empresyonizm' deki manzara ve yansımalarına bakalım.

2.7. Post Empresyonizm ve Manzara

Post Empresyonizm (Art İzlenimcilik) 19. Yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmış sanat akımıdır. Empresyonizmle başlayan sanat serüveninde farklı üsluplar ile özgünleşmek isteyen sanatçılar bu akımla yollarını ayırmışlardır. Her sanatçı kendi yolunda ilerlemeye devam etmiştir. Post Empresyonist sanatçılar, Empresyonizm’ in renkleriyle yetinmeyerek bütün renkleri kullanma yönüne gitmişleridir. Doğa bu sanatçılar için de ilham kaynağı olmuştur fakat bu ele alış görüneni görüldüğü gibi resmetmek yerine görüneni yeniden oluşturma şeklinde kendini göstermiştir. Bu akımın önemli temsilcileri arasında: Paul Cézanne (1839-1906), Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935), Vincent van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) gibi sanatçılar yer almaktadır.

Fransız Paul Cézanne (1839-1906), modern sanata büyük katkıları olan bir sanatçıdır. Empresyonizm ile Kübizm akımının arasında bir köprü vazifesi görmüştür. Çocukluğundan itibaren doğa ile iç içe olan Cézanne doğaya çok önem vermiştir. Konumuz çerçevesinde “*La Montagne Sainte-Victoire*” (*Sainte-Victoire Dağı*) adlı çalışması güzel bir örnek olacaktır. Sanatçı bu resminde geniş bir vadi, ağaçlar, tepeler, evler, dağ gibi doğa unsurlarını resmetmiştir. Cézanne Sainte- Victoire Dağı’nı birçok kez farklı açılardan ele almıştır.

“Fransa-Prusya savaşı (1869-1871) sırasında Cézanne, askere alınmamak için Paris’ten kaçmak zorunda kalır. Henüz tanıştığı model Hortense Fiquet O’na arkadaşlık edecek ve birlikte Marsilya yakınlarındaki Estaque kasabasına yerleşeceklerdir. Bu zorunlu yer değişimi ile birlikte Cézanne’in resim konuları da değişmeye başlar. Yaşamının sonuna dek defalarca tuvale aktaracağı manzara resimleri bu dönemde başlar. Bu dönem, sanatçının stüdyodan dışarı çıkarak doğayı gözlemlediği dönemdir.” (Paul Cézanne, 2006)

Peki, Cézanne’yi Empresyonist sanatçılardan ayıran yönü neydi? Empresyonist sanatçılar doğada gördüklerini kendi gözlemleri ile olduğu şekilde yansıtırlarken Cézanne bu yansıtmayı kendi duyularının yanı sıra ele aldığı mekân ya da figürleri istediği şekilde yerleştirerek ele almasıyla olmuştur. Yani doğayı özümledikten sonra onu kendi bakış açısıyla yeniden şekillendirmiştir.

Renk paleti, Empresyonizm’e ilgi duyduğu zamanlarda şekillenerek siyah rengin kullanımından vazgeçip parlak renkleri kullanmaya başlamasıyla devam etmiştir. Resim

yaparken gelenekçi perspektif kurallarına uymamıştır. Çalışmalarını yaratma aşamasında hayal gücünü de çalışmalarına yansıtmıştır. Sanatçının Empresyonist sanatçılardan ayrılması 1877 yılına denk gelmektedir. Doğayı resmederken silindir, koni gibi geometrik şekiller kullandığı için Empresyonizm ile Kübizm arasındaki geçişi sağlamıştır. Ayrıca çalışmalarını incelediğimizde soyut resmin içeriğini görmek mümkündür. Sanatçının manzara içeren eserlerinden bazıları “*Bellevue'den Sainte Victoire Dağı*”, “*Estaque'dan Marsilya Körfezi Görünümü*”, “*Estaque'da Kar Manzarası*”, “*Bellevue'de Pilon Du Roi Manzarası*”, “*Provence'de Kır Manzarası*”, “*Büyük Çam Ağacı*” ... şeklindedir.

Van Gogh, Seurat ve Signac'ın bu yöntemini bir döneminde bazı resimlerinde denemiştir. Örneğin “*Ağaçlar ve Bitkiler*”, “*Arles Manzarası*” ... isimli çalışmaları bu tarzı anımsatmaktadır.

Vincent Van Gogh (1853-1890), Hollandalı Post Empresyonist sanatçıdır. Açık havada birçok manzara resmi yapmıştır. Boyaların tüplerde muhafaza edilmesi doğada çalışması için büyük bir kolaylık sağlamıştır. Sanatçı doğadaki ışığı resimlerinde etkili bir renk tutumuyla işlemiştir. Açık hava resimlerini yaparken manzara gözlemlerini gece olduğunda da devam ettirmiştir.

“Atölye dışında, açık havada resim yapmak 19. yüzyılda ulaşılmış bir aşamaydı. Yapay ışıkta resim yapmak, barok döneminde pek sevilen bir sanatsal zaman öldürme biçimiydi. Oysa açık havada, geceleyin ve yapay ışıkla resim yapmak bütünüyle Van Gogh'un buluşudur. Böylelikle izlenimcilerin ışıklı resimlerine su katılmamış bir karşıtlık oluşturan Van Gogh, açık havada resim yapma tekniğine çok uygun olan loş ışıkla aydınlanmış cisimlere ilişkin gözlemlerindeki tamlığı vurgular. Van Gogh, tüm coşkusuyla, “Gecenin renkleri, gündüzün renklerinden daha canlı, daha zengin,” der...” (Walter, 1997: 41)

“*Yıldızlı Gece*” ve “*Ren Nehrinde Yıldızlı Bir Gece*” isimli tablolar sanatçının gece temalı manzara çalışmalarına örnek olarak verilebilir. Yıldızlı Gece resmine baktığımızda gökyüzünün resmin geneline hâkim olduğunu görürüz. Gece hissi mavinin tonlarıyla verilmiştir. İzleyiciye göre resmin sol tarafında ön planda koyu renkli olarak bir ağaç figürü yer almaktadır. Bu ağaç resimde derinlik hissi uyanmasını sağlamaktadır. Van Gogh bu koyu değerle sağladığı derinliği “*Arles'den Görünüm*”, “*Kavakların Arkasında Çiçek Açmış Meyve Bahçesi*” vb. gibi resimlerinde çoğu zaman yararlanmıştır. Ağaç figürü ve resmin ortasında yer alan bina, yataylık ve dikeylik ile dengelenmiştir. Ağacın arka kısmında bir dağın eteğinde bulunan yerleşim yerini görmekteyiz. Bu resmi alışılmışın

dışında yani gündüz yerine gece olan bir manzara görünümündedir. Resimdeki öğeler gerçek görünümünden ziyade stilize olmuş bir görünümündedirler.

Peyzaj, kültürel peyzaj ve doğal peyzaj olarak ikiye ayrılmaktadır. Kültürel peyzaj ise tekrar kentsel peyzaj ve kırsal peyzaj olarak alt başlıklara ayrılır (Çetinkaya ve Uzun, 2014).

Resimde manzara çeşitlerini ise arcadia, deniz manzaraları, pastoral (kırsal) manzaralar, pitoresk manzaralar, kent manzaraları, oryantalist manzaralar gibi sınıflara ayırmak mümkündür. Resimde manzara çeşitlerini kısaca incelemek gerekirse:

2.8. 20. Yüzyıl Sanatında Manzara

Manzara 20. yüzyılda geleneksel yöntemden git gide farklılaşarak özgünleşen yolda ilerleyerek kendine yer edinmiştir. 20 yüzyıl sanatçılarından manzara üzerine çalışan sanatçılardan bazılarını ele alalım.

Klasik anlayıştaki manzara konusundaki renk tutumu, Empresyonist sanatçıların tutumundaki gidişle farklı bir yöne ulaşmıştır. Bu yön Fovist sanatçılarla ise daha farklı bir yönde kapı aralayarak devam etmiştir. Fovist sanatçılar doğadaki renklerin aksine çığ renkleri (karışimsız) kullanarak eserlerini üretiyorlardı. Gelenekteki perspektif anlayışı ve resmedilen öğelerin şekilleri bu sanatçılar için önem arz etmiyordu. Fakat bu biçim değiştirme resmedilen öğeden tamamen kopuş şeklinde değil, benzer olma yönündedir.

Paris'te 1905 yılında açılan sergiyle birlikte Fovist sanatçılar eleştirmen Louis Vauxcelles tarafından verilen isim olan Fovlar'ın anlamı olan "*Vahşi Hayvanlar*" ismini almıştır. Bu isim sanatçıları küçümseme amaçlı koyulmasından sonra sanatçılar tarafından benimsenerek varlığını sürdürmüştür. Fovist sanatçıların en bilinen isimleri: Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1954) ve Maurice de Vlaminck (1876-1958)'dir. Fovizm sanatçılarının birçoğu Neo- Empresyonist sanatının gereksinimlerini karşıladıktan sonra bu aşamaya gelmişlerdir (Dempsey, 2007).

Modern sanatın büyük temsilcilerinden biri olan ve Fransa'da dünyaya gelen Henri Matisse her ressam gibi kendi tarzını bulana dek çeşitli sanatçılardan etkilenip manzara türünde eserler meydana getirmiştir. Ancak kendi tarzını bulduğunda yapmış olduğu manzara resimleri, bize bambaşka bir görünüm sunarak karşımıza çıkmıştır.

"İlk Fovist çalışmalarını yaptığı 1905 yaz mevsimi, sanatında bir dönüm noktası olmuştur. Matisse, "Fovizm bir tek rengi bile feda etmeden hepsinin onurlandırılmasının gerekli olduğunu düşündüğümüz o kısa andır." diye yazmıştır. Collioure yağlıboyalari, güçlü bir kontrast taşıyan renkli, gölgenin ve çizginin neredeyse olmadığı yeni bir ışık kavramı için terkedilen Divizyonist⁵ deneyimi göstermiştir. 1905 yazında yapılmış ilk Fovist çalışmalardan biri olan Collioure Manzarası, Daha sonra Yaşama Sevinci'nin pastoral manzarasının arka planı olarak kullanılacak önemli bir çalışmadır." (Crepaldi, 2001: 34)

Fovist manzaralarda üç boyutluluk ve hacim yerini iki boyutlu figürlere bırakmıştır. Örneğin Fovizm'in önde gelen isimlerinden bir diğeri Fransız ressam André Derain'in *Ağaçlar* isimli çalışmasını ele alalım. Fovizm'in etkilerinin görüldüğü bu resim de ağaçların yer aldığı bir doğa görünümünü resmedilmiştir. Ön kısma konumlandırılmış ağaç figürlerinin fon kısmında dağları ve gökyüzünü görmekteyiz. Manzaranın öğeleri olarak ele alınan; gökyüzü, dağlar ve ağaçlar iki boyutlu olarak boyanmıştır. Bu iki boyutluluk resmin geneline hâkim şekilde kendini göstermiştir. Bazı alanlar düz şekilde boyanırken bazı alanlarda ise fırça darbeleri tercih edilmiştir.

⁵ Divizyonizm: "Bölmecilik" de denir. Boya maddesinin palette karıştırılmadan saf renkler olarak tuvale küçük fırça vuruşlarıyla uygulanması. Ayrı ayrı uygulanan saf renkler yapıta uzaktan bakıldığında görsel olarak birleşerek istenen renk ve tonları oluşturur. Bu birleşme bilimsel olarak seçilen karşıt renklerin tuval üstünde yan yana kullanılmasıyla sağlanır..."

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MANZARA RESMİ VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

Tez kapsamında genellikle manzara içerisinde emek veren emekçiler ele alınmaya çalışılmıştır. Toplumsal gerçekçilik kavramına kısaca değindikten sonra bu konunun tarihsel süreç içerisinde bazı sanatçılar tarafından çağının durumunu yansıttığı çerçevede ele alınışları aktarılacaktır. Kimi sanatçılar toplumsal gerçekçi olarak literatürde geçmeseler de ele aldıkları konunun benzer olmasından dolayı tez kapsamında incelenmek istenmiştir.

Toplumsal gerçekçiliğin diğer bir ismi “Sosyal Realizm” dir. Toplumsal gerçekçi sanatçılar toplumdaki insanları, yaşayış biçimlerini, içinde buldukları ortamı eserlerine olduğu gibi yansıtan kişilerdir. Bu anlayış ekonomik, sosyal ve siyasi nedenlerden dolayı ortaya çıkmıştır. Bu konuda ağır basan kavramlar gündelik hayat ve hayatın zor koşulları şeklindedir. Özellikle toplumsal gerçekçi sanatçılar yaşadığı çağa ayna tutmaktadırlar. O çağdaki toplumların giyim tarzı, kullanılan aletler, içinde bulunulan çevre zamanın elverdiği şekilde resmedilmiştir. Hayatını emek vererek taştan çıkartan insanlar sıklıkla resim konusu olarak işlenmiştir. Konumuz çerçevesinde doğada yaşayan insanların yaşam biçimleri sanatçıların ilham kaynağı olmuştur. Kimileri içinse şehrin kalabalık curcunasından kaçarak kendine rahat ve şehrin dinginliğinden kurtulma çabası içinde doğaya dönüş kendini göstermiştir. Sanatçıların yapıtlarına bakarak o dönem hakkında bilgi edinebiliriz.

Çalışmak yüzyıllardır insanoğlunun ihtiyaçlarını gidermek için, yaşamını sürdürebilmek için yaptığı bir eylemdir. Çalışmanın kendi içinde birçok çeşidi vardır. Kimi tarlada sıcak güneşin altında, kimi dağda, bayırda hayvanlarının peşinde emek peşindedir.

Toplumsal gerçekçilikle birlikte sanat sanat içindir anlayışı yerini sanat toplum içindir anlayışına bırakmıştır. Sanat topluma ayna tutar. İnsanı hayal dünyasından, sürekli bir Poliyanna’cı durumundan, her zaman güzel olanı görmek istemekten, uzaklaştırır. Hayatın içinde birebir olanı aktarır. Bu durum geçmişte rahatsız edici bir durum olsa da zamanla durum tersine dönmüş, işçi kesimin konu edinildiği resimler değerli hale gelmiştir. Günlük yaşam sahneleri olan kesitler duvarlarda yer edinmeye başlamıştır.

Manzara resmi tarihi içerisinde toplumsal gerçekçi özellikleri incelersek özellikle 16. yy. resminden itibaren bazı dikkat çekici örneklerle karşılaşırız.



Resim 16: Pieter Bruegel, “*Hasat Zamanı*”, 1565, Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 119x162 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

Rönesans döneminin ressamı Hollandalı Pieter Bruegel (1525-1569) iyi bir manzara ressamıydı. Bruegel’i kendi döneminde manzara resmi yapan diğer ressamlardan ayıran farkı günlük yaşam sahnelerini tablolarına yansıtması şeklinde olmuştur. Kendinden sonraki Flaman sanatçılara örnek olmuştur. Resim yapmak için seçtiği kareler yorum yapılmaksızın işlenmiştir. Sanatçının kimi eserlerinde toplumsal gerçekçi yönleri görmek mümkündür. Resimlerinde önceki devirde yapılagelen gösterişli elbiseler, gösterişli yapılar yerine var olanın olduğu gibi aktarıldığı görünüm yer almaktadır. “*Hasat Zamanı*” (Res. 16) adlı tabloda bu toplumsal gerçekçi yönü görebiliriz. Manzara içerisinde yer alan insan figürlerinin sıcak bir yaz gününde verdiği emek açıkça görülmektedir. Çalışmada renk olarak sıcak yaz günlerini çağrıştıran sarı tonları yoğun olarak kullanılmıştır. Kimileri ekinleri biçiyor, kimileri biçilen ekinleri toplayıp demet haline getiriyor, kimisi gölgede dinlenirken kimisi de yanında getirdiği yiyeceklerle karınlarını doyuruyorlardır. Burada imece denilen ortaklaşa bir çalışmayı görüyoruz. Hayatın olağan akışı resimde olduğu gibi aktarılmıştır. Köylüleri sıklıkla ele alan sanatçı onların her anına tanıklık etmiştir.

“Köy âdetlerini incelemek, köylülerin danslarını, kaba fakat içten eğlencelerini seyretmek, sonra da bunları kâh yağlıboya, kâh kara kalem olarak aktarmak en büyük zevkiydi. Bruegel, ustalığa eriştiği her iki tarzda da büyük hevesle, köylülerin hayatını dile getirmiş, onların adım atışlarını, yemek yemelerini, oturup kalkmalarını aslına son derece sadık bir şekilde çizmiştir...” (Sanat Şaheserleri En Büyük Ressamlar Bruegel, 1969: 3)

Manzaranın öne çıktığı çalışmalarından bazıları “Körün Kıssası”, “İkarus’un Düşüşü”, “Ölümün Zaferi”, “Karda Avcılar”, “Hasat Zamanı...” adını taşır.



Resim 17: Francesco Zuccarelli, “Pastoral”, 1755, T.ü.y.b., 118x137 cm, Ca' Rezzonico, Venice.



Resim 18: John Crome, “Harvesters ile Norwich Yakınından Görünüm”, 1810-21 Civarı, Yağlıboya, 39x 53.8 cm, Manchester Sanat Galerisi.



Resim 19: John Sell Cotman, “Mousehold Heath”, 1810, Suluboya, 29.8x 43,6 cm, British Museum, İngiltere.

Francesco Zuccarelli'nin eserlerinden konumuzla ilgili olan “*Pastoral*” (Res. 17) isimli çalışması bize kır yaşantısını aktarmaktadır. Resmin isminden de anlaşılacağı üzere çobanların gündelik yaşam kesiti, süregelen olayların anlık görünümü yansıtılmıştır. Resimde bir akarsu kenarında inekler sağılmaktadır. Sağ tarafta ise küçük ve büyükbaştan oluşan sürüsünü farklı bir yere götüren bir çoban görülmektedir. Ön planda oturan iki figürün elbiselerindeki renkler resmin bize en yakın kısımdaki sıcak renklerini ortaya çıkarmıştır. Derinlik etkisi soğuk renklerin kullanılmasıyla elde edilmiştir. Resmin orta kesimlerinde yerleşim yeri yer almaktadır.

John Constable'ın “*Buğday Tarlası*” (Res. 20) isimli resminde manzara ve çalışan figürler bir arada ele alınmıştır. Emekçiler buğday tarlasında hasat işlemi gerçekleştirirken gösterilmiştir. Emek veren bir başka figür ise sol tarafta atıyla beraber çift süren bir kişidir. Bu çalışmayı renksel olarak incelersek sıcak renklerin ön planda daha yoğun tercih edildiği arka planda ise nispeten daha soğuk renklerin kullanıldığını görmekteyiz.

Gustave Courbet (1819-1877) 1855 yılında Realizm'in kurucusu olarak akımı Fransa'da başlatmıştır. 19. yüzyılda açtığı kişisel sergisine verdiği isim “*Le Réalisme*” bu akımın ismini almasında etken olmuştur. Courbet resimlerinde gelenekselin dışına çıkarak gerçek hayat sahnelerini konu almıştır. Salt doğa manzaraları, deniz manzaraları gibi konuların haricinde sosyalist durumları da eserlerinde işlemiştir.

Yoksul halkın çalışma şartlarını yorumsuz bir şekilde tuvaline aktarmıştır. “*Taş Kıranlar*” tablosunda manzara ikinci planda kalmış hatta gökyüzü resmin sağ üst köşesine sıkıştırılmıştır. Dikkat resmin odağında bulunan taş işi ile uğraşan iki figüre verilmek istenmiştir. Millet'in çalışan figürlerinin üzerindeki elbiseler Courbet'in çalışan figürlerindeki elbiselere göre daha yeni kalmıştır. Courbet'in “*Taş Kıracıları*” (Res. 22)'ndeki elbiseler iyice yıpranmış şekilde yırtık ve yamalı vaziyettedir. Resimdeki çalışanların günlük yemek ihtiyacını karşıladıkları tencere vs. eşyaları resmin sağ tarafında yer almaktadır. Figürlerin yüzleri görülmeyecek şekilde ele alınmıştır.



Resim 20: John Constable, “*Buğday Tarlası*”, 1816, T.ü.y.b., 54,6 x 78,1 cm, Clark Sanat Enstitüsü, Manton Sanat Vakfı'nın Hediyesi, Sir Edwin ve Lady Manton Anısına.



Resim 21: Joseph Mallord William Turner, “*Thames'ten Windsor Kalesi*”, 1805 dolayları, T.ü.y.b., 91x122 cm, Tate Galerisi, Lord Egremont Koleksiyonu.



Resim 22: Gustave Courbet, “*Taş Kıranlar*”, 1849, T.ü.y.b., 159x259 cm, Gemäldegalerie / Dresden – Almanya (Yok Edildi)



Resim 23: Gustave Courbet, “*Köy Yoksulluğu*”, 1866, T.ü.y.b., 86x126 cm, Musee Du Louvre, Paris



Resim 24: Jean François Millet, “*Anjelus Duası*”, 1857-1859, T.ü.y.b., 55.5x66 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Resim 25: Jean François Millet, “*Patates Ekenler*”, 1861, T.ü.y.b. , 82,5x101,3 cm, Museum Of Fine Arts Boston.

Courbet'in bu resmi hakkında düşünceleri şu şekildedir:

“Bir gezinti yapmak için Saint Denis şatosuna gidiyordum. Maisiere yakının da yol üzerinde taş kıran iki adamı izlemek için durdum. Bundan daha kötü bir yoksulluk örneğine rastlamak zordur. Böylece bir an da aklıma bir tablo yapmak geldi. Evet, sanata bir halk gücü vermek gerekiyordu. Ve devam ediyor Courbet “Sahne, güneş altında, bir yolun kenarında geçiyor. Adamlar, büyük bir dağın yeşil bayırının önündedirler. Dağ, bütün tabloyu dolduruyor. Dağın üzerinde bulut gölgeleri var Yalnızca sağ köşede mavi bir gök parçası görülmektedir. Ben hiçbir şey kat etmedim, araba ile her gezintimde bu insanları gördüm. Fakat onları ne halde gördüm? Bu halde insan mahvolur.” (“Okuma Atlası Sanat”, t.y.), (“Courbet”, 2023)

Adnan Turani'nin düşüncesi ise şu şekildedir: “1851’de yaptığı “Taşkıranlar” ile “Ornans’da Gömme Töreni” (1850) adlı kompozisyonları, hep sosyalist görüşü yansıtan resimler olarak kabul edildiler.” (Turani, 2004: 511)

Zeynep İnankur, “Taş Kırıcılar” resmi hakkında düşüncesi şu şekildedir:

“1848 Devrim’i emeği ilk kez başlıca sorun yapmıştır. Dolayısıyla 50’lerin Fransız Realistleri için 1848 Devrimi’nin sanatsal anlamı Devrim’in ideallerine dayanan birtakım alegoriler yaratmak değil, ama daha insancıl, özgün ve popüler konulara dönmek, cilasız, süssüz doğayı ve onun içinde emek sarfeden kadın ve erkeklerin soyluluğunu yüceltmektedir. Bu açıdan Courbet’in Taş Kırıcılar’ı 1848 ideallerinin gerçek bir örneğidir. (...) Sanatçı işçi sınıfının en alt kesiminden olan bu iki figürü hiçbir yorum yapmadan tüm sıradanlıkları, hantallıkları ve yoksulluklarıyla vermiştir.” (İnankur, 1997: 56/57)

Sanatçının bu konu kapsamında bir diğer çalışması ise “Köy Yoksulluğu” (Res. 23) isimli tablosudur. Bu tabloda sert bir kış zamanında zorlu bir mücadele eden bir kadın dikkatimizi çekmektedir. Sırtındaki yükün haricinde ilgilenmesi gereken çocuğu ve bir de keçisini görmekteyiz. Manzaranın tamamı karlarla kaplıdır. Resmin genelinde beyaz renk baskındır. Ön plandaki figürler koyulukları sayesinde kontrast oluşturmaktadırlar.

19. yüzyılın ortalarında sanayi devrimi tamamlanma aşamasına doğru ilerlemiş ve toplumsal çatışmalar ortaya çıkmıştır. Toplumda işçi tabaka olarak görülen kısım gereğinden fazla çalışmasına rağmen emeğinin karşılığını alamamıştır. Bu gidişatı durdurmak adına eşit bir toplum oluşturulmak istenmiş ve çeşitli ülkelerde ayaklanmalar yaşanmıştır.

“Anjelus Duası” (Res. 24) isimli çalışmasında ise güneşin tan vaktinde olduğu gökyüzünün kızılığından, figürlerin gölgelerinin belli belirsiz oluşundan anlaşılmaktadır.

Aslında bu belirsizlik resmin bütünlüğüne yansımıştır. Resmin geneline kırmızı ve morun tonları hâkimdir. İzleyicide gözü yoran ayrıntılardan ziyade, resimdeki sadelik ve ruhanilik, huzur veren hisler uyandırmaktadır.

Resimdeki atmosfere baktığımızda akşamüzeri oluşan sis izlenimini arka planda görebiliriz. İki figür yorucu geçen bir günün sonunda, işlerini bırakmadan önce dua eder vaziyette resmedilmişlerdir. Figürlerin duruşları resme anıtsal bir nitelik kazandırmıştır. Simalar gölgede kalacak şekilde ele alınmıştır. Fonda doğa silüetinin yanı sıra bir yapı (bina) silüeti de yer almaktadır. (“... ve arka planda köyü ve kilise kulesini görebiliyoruz.”) (“The History Of Art”, t.y.), (“The Angelus”, 2023) Millet’in “*Angelus Duası*” isimli tablosu hakkında şöyle bir sözü vardır: (“*Ben bu tabloyu, bir zamanlar büyükannemin yanında tarlalarda çalışarak, ölümlerimizin ruhuna kutsal duamızı söylemek için bize işimizi bıraktıran çan sesini, düşünerek yaptım.*”) (“Sanat Magazin”, 2012), (“Jean François Millet ve Akşam Duası”, 2023)

Yine sanatçının toplumsal gerçekçi çalışmalarından biri olan “*Patates Ekenler*” (Res. 25) tablosuna bakalım. Manzara olarak incelediğimizde uzakta soğuk ve silik renkler yakın planda ise daha koyu ve net renkleri gözlemleyebiliriz. Toplumsal gerçekçi olan bu resimdeki ön planda yer alan iki figür patates ekimini gerçekleştirmektedir. Tarımla uğraşan bu iki figürün elbiselerine baktığımızda ihtişamlı olmayan, günlük sıradan olduklarını görebiliriz. Kadın figür eğilmiş ve erkek figürün çapa ile açmış olduğu çukura patates atma işlemini gerçekleştirmektedir. Sol taraftaki ağaçların gölgesinde bir eşek ve ağaçların gölgesinde samanların içinde uyumakta olan bir çocuk figürü görmekteyiz. Çocuğun üzeri anne veya babasının kıyafeti ile örtülü şekildedir. Sanatçının diğer eserlerinden bazıları “*Başak Toplayan Kadınlar*”, “*Çapalı Adam*”, “*Harman Savuranlar*”, “*Tohum Eken*” vb. şeklindedir.

Jules Breton (1827-1906) Fransa’nın önemli realist sanatçılarından biridir. Realizm çerçevesinde kır yaşamını ve tarım işi ile uğraşan insanları resimlerinde sıklıkla işlemiştir. Resimlerinin ortak yönlerinden biri olarak çalışan figürlerin yer yer ayaklarında ayakkabının bulunmamasıyla dikkatimizi çekmektedir. Bazı resimlerinde genel olarak güneşin battığı zamanki atmosferi kayda almayı tercih etmiştir. Bu atmosfer çalışmalarında güneş batmak üzere olmasına karşın, halen çalışmakta olan, akşamüzeri iş

dönüşü esnasında olan köylüler veya günün yorgunluğu halinden açıkça belli olan kişiler ele almıştır.

Jules Breton'un "Yabani Otlar" (Res. 26) tablosunu incelemek gerekirse güneş doğmadan önceki veya güneş batmadan önceki zamanı ele alan bir vakitte tarlada çalışan bir grup insan görmekteyiz. Toplumsal gerçekçiliği yansıtan bu resimdeki kişilerin giyimlerine baktığımızda köylü kişiler olduklarını varsayabiliriz. Bu grubu oluşturan kişiler daha çok kadın topluluğundan meydana gelmektedir. Tabloda güneşin yanı sıra sol üst tarafta Ay'ın kendisini de görmekteyiz. Uzaktaki çalışan figürler nispeten silüet şeklinde görünmekteyken yakındaki figürlerin elbiselerindeki ayrıntılar daha iyi seçilebilmektedir. Atmosferdeki renklere baktığımızda güneşin turunculuğu gökyüzüne yansımış ve morlarla karışık hale gelmiştir. Tablonun isminden anlaşılacağı üzere çalışan bu topluluktaki kişiler tarladaki yabancı otlarla mücadele etme işlemini gerçekleştirmektedirler.

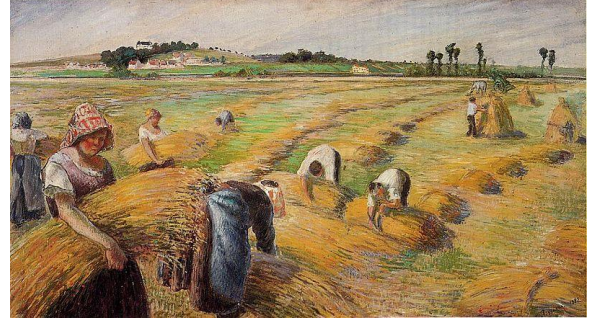
Empresyonizm'in bir diğer sanatçısı olan Camille Pisarro hakkında Octave Mirbeau şöyle yorum yapmaktadır:

"Her şeyden önce o; toprağın, gerçek ressamıydı. Kırlar, tarlalar, ekinler, nehir kıyıları, yakın ya da uzak küçük köyler, kalabalık Pazar meydanları... Çalışan insan ve dinlenen hayvan. François Millet' de olduğu gibi tüm manzaraya engel olan insan ve hayvan değil... Çoğu kez başkaldırıcı kaba figürleriyle gökyüzü ve peyzaj, fakat doğa içerisinde adeta kaybolmuşçasına her zamanki yaşayışlarında insan ve hayvan... Daima kendi yerlerinde, kendi evrensel uyumları içerisinde. Pisarro, yaşadığı her şey üzerinde çalışıyor, duyuyordu. Esmer, yeşil, kırmızı ya da yaldızlı toprak üzerinde, boş ya da ekili ovalarda, baharın tüm güzelliğini yaşayan tepecikler üstünde ve karlar altında uyuklayan çimenlerde, çiçek açmış bahçelerde, meyve bahçelerinde, hatta sevdiği ve burada gerçek gürültüyü dile getirmeyi öğrendiği kentlerin üzerinde ışığı, tatlı ve sarışın ışığı, berrak, oynak, derin, sonsuz semaların ışık oyunlarını en güzel şekilde canlandırıyor!.." (Wildenstein, 1980: 5/6)

Camille Pisarro'nun "Hasat" (Res. 27) isimli tablosunda çalışan figürler görülmektedir. Önceden biçilmiş olan ürünü bazı işçiler demet haline getirirken bazıları da bu demetleri öbekler haline getirmektedirler. Resme baktığımızda ağaçlık alanların az olduğunu görülmektedir. Daha çok tarım arazisi için kullanılan alanlar geniş yer kaplamaktadır. Ağaçlar yerleşim yeri ve yol kenarlarında yer bulmaktadır. Resimdeki gölgelere baktığımızda öğle vaktine yakın bir zaman olduğunu görülmektedir. Resmin genelinde sarı tonlarının daha ağırlıklı kullanılmıştır.



Resim 26: Jules Breton, “Yabani Otlar”, 1868, T.ü.y.b., 71.4x127.6 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.



Resim 27: Camille Pissarro, “Hasat”, 1882, T.ü.y.b., 70.3x126 cm, Ulusal Batı Sanatı Müzesi, Tokyo.



Resim 28: Camille Pissarro, “Kovboy Kız Eragny”, 1887, 54x65 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 29: Camille Pissarro, “Elma Toplayanlar”, 1888, T.ü.y.b., 60.9x73.9 cm, Dallas Sanat Müzesi, ABD.

“Kovvoy Kız Eragny” (Res. 28) isimli tabloda yeşil tonların hâkim olduğunu görmekteyiz. Uzakta ormanlık alanın hemen önünde geniş bir otlak alan bulunmaktadır. Otlığın üzerinde dağınık şekilde bulunan inek sürüsü görmekteyiz. Resmin ön planına geldiğimizde ise bir ağacın gölgesinde yüzü yere doğru bakan ve elinde hayvanları yönetmeye yarayan sopasını görmekteyiz. Yüz ifadesi biraz düşünceli gibi görünmektedir. Her ne kadar ağacın gölgesinde oturuyor, kolay bir iş gibi görünse de işin arka planında iş yükünün ağır olduğu mesleklerden bir tanesi. Özellikle gölge kısımlara bakıldığında örneğin ağacın gölgesindeki çimler için sadece koyu yeşiller değil yeşillerin arasında düz mavilerin de olduğunu görmekteyiz. Boyayı sürüş tekniğinde resim oluşturulurken fırça darbelerinin belirgin olarak kullanıldığını görmekteyiz.

Pisarro'nun bir diğere resmi, gündelik hayattan bir kare olan “*Elma Toplayanlar*” (Res. 29) isimli tablosunda ilk dikkatimizi çeken kısım “*Noktacılık*” tekniğı ile yapılmış olmasıdır. Noktacılık tekniğinde renkler birbiri ile karıştırılmadan tuval üzerine konumlandırılarak karışımın resmi izleyen kişinin gözünde yapılması planlanmaktadır. Teknik 19. Yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Bu günümüzdeki teknolojik aletlerin ekranlarındaki çalışma yöntemiyle aynı şekildedir. Kırmızı, yeşil ve mavi noktalar bir araya getirilerek istenilen renkler elde edilmektedir. Bu teknik Post Empresyonizm sanatında Georges Seurat ve Paul Signac isimli ressamalarda da görülmektedir. Sarının diğere tonlara göre daha ağır bastığı bir resim. Bu da bize ışığın bol olduğu bir zamanı göstermektedir. Bunu ağaçların gölgelerine bakarak da tahmin edebiliriz. Gölgeler öğle vaktine yakın bir zamanı göstermektedir. Resmin ön planında 4 figür elma ağacının altında çalışırken ele alınmıştır. Bu figürlerin kimi elindeki sopayla elmaları düşürmeye çalışmakta, kimi ise yere düşen elmaları sepetlere doldurma işlemini gerçekleştirmektedir. Sıcak renklerin ağır bastığı resimde gölge kısımlarda soğuk renkler kullanılmıştır. Uzaktaki bir ağacın altında bir at arabası ağacın gölgesinde durmaktadır. Pisarro'nun birçok resminde bunun gibi günlük hayattan sahneleri ve çalışan insan figürlerini görmek mümkündür.

Fransız ressam Georges Seurat (1859-1891) ve Paul Signac (1863-1935) Empresyonizm'den ayrılarak özgünleşme yolunda ilerleyen diğere sanatçılardandırlar. Seurat ve Signac'ı diğere sanatçılardan farklı kılan özellikleri; tüpten çıkan hazır (karışmamış) renkteki boyaları karıştırmadan birbiri ile yan yana gelecek şekilde noktalar halinde tuvale aktarmalarıydı. Buradaki amaç renk geçişlerini ve karışımlarını optik olarak, izleyicinin gözü sayesinde oluşturmaktır. Yani izleyici resme baktığında tüpten çıkan renkleri değil, renklerin birbiri ile karışmış vaziyetini gözlemlemektedir. Bu iki sanatçının geliştirdiğı teknik “*Pointillisme*” (Noktacılık) olarak adlandırılmıştır. Resimler bütünüyle noktalardan meydana gelmektedir. Çizgi vb. öğeler kullanılmamaktadır.

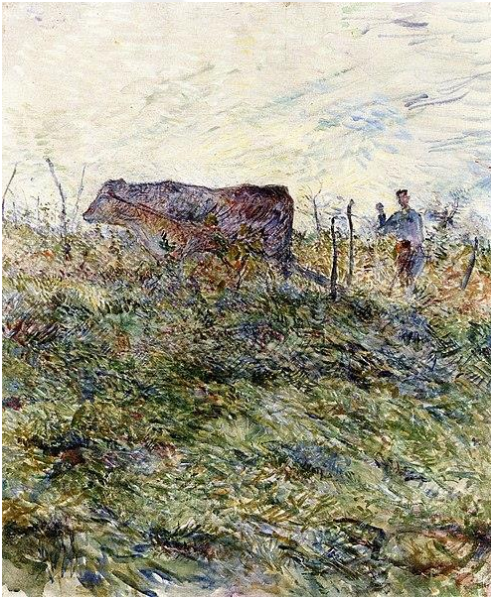
Seurat'ın “*Çiftçi Kadınları İş Başında*” (Res. 30) ve “*Taş Kırıcı ve El Arabası*” (Res. 31) isimli çalışmalarına bakalım. İki çalışma da teknik açısından birbirine benzer teknikte yapılmıştır. İki resimde de fırça darbelerini görebiliriz. Seurat her ne kadar toplumsal gerçekçi bir ressam olarak bilinmese de konumuza yakın olan bazı resimleri şu şekildedir: “*Çiftçiler İş Başında*”, “*Taş Kırıcı*”, “*Çapa ile Çiftçi*”, “*Le Raincy'de Taş Kırıcılar*”, “*Üç Taşkırın*”, “*Montfermeil'deki Köylü Kadınlar*” vb. şeklidir.



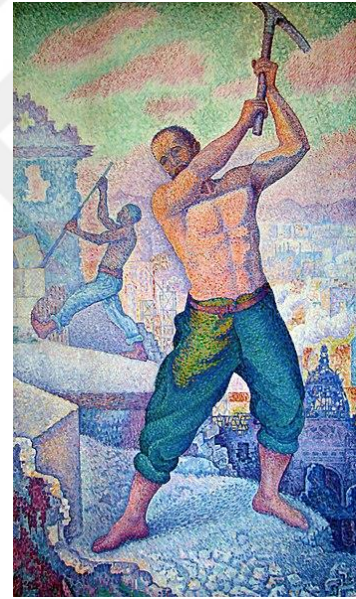
Resim 30: Georges Seurat, “Çiftçi Kadınları İş Başında”, 1882, T.ü.y.b., 38.7x46 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, ABD.



Resim 31: Georges Seurat, “Taş Kırıcı ve El Arabası”, 1882, Panel Üzerine Yağlıboya, Phillips Koleksiyonu, ABD.



Resim 32: Henri de Toulouse Lautrec, “Bağda Tarım”, 1883.



Resim 33: Paul Signac, “Yıkıcı”, 1897-1899, T.ü.y.b., 251x150.5 cm, Orsay Müzesi, Fransa.

Post Empresyonizm’in önemli bir diğer sanatçısı Henri de Toulouse Lautrec genel olarak günlük yaşam sahnelerini resimlerine konu edinmiştir. Doğa görünümünün ele alındığı “Bağda Tarım” (Res. 32) hayvanıyla toprağı işleyen bir kişiyi görmekteyiz. Fırça sürüşleri daha çok çizgisel olarak görünmektedir. Tabloya yeşil tonlar hakimdir.

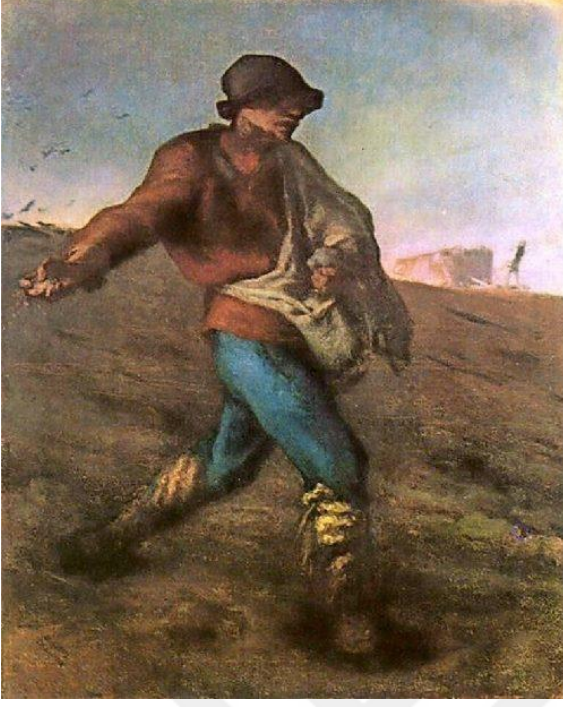
Signac’ın “Yıkıcı” (Res. 33) isimli çalışması da noktacı teknikle yapılmış bir eserdir. Resimde çalışan iki figür görülmektedir ve bu çalışan kişiler bir binayı parçalama

işlemini gerçekleştirmektedirler. Ön plandaki renkler canlı şekilde boyanırken geri plana gidildikçe şehir manzarası, dağlar ve gökyüzü daha silik tonlarda boyanmıştır. Resimdeki derinlik hissi bu şekilde kuvvetlendirilmiştir. İşçilerin üzerlerinde üst giysilerinin ve ayakkabılarının olması ekonomik durumları hakkında ipucu edinmemizi sağlamaktadır.

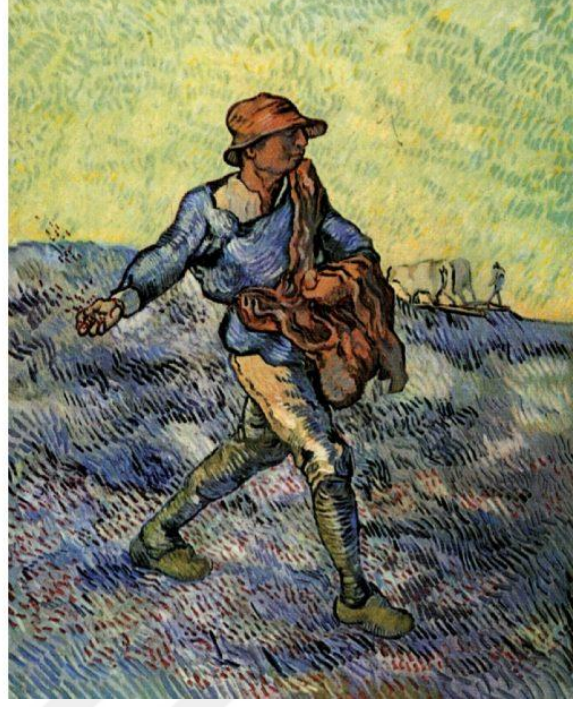
Van Gogh yaşamı boyunca kendi izlenimleri doğrultusunda doğayı resmetmiştir. Ancak farklı dönemlerde farklı kişi ve akımlardan etkilenen Van Gogh, bu etkileri eserlerine kendi yorumuyla da yansıtmaktadır. Millet'ten esinlendiği “*Sabah Çalışmaya Giden Köylü Çift*”, “*Tohum Eken Çitçi*”, “*Ekici*”, “*Öğle Uykusu*”, “*Çoban*” ... gibi çalışmalarını örnek olarak verebiliriz. Van Gogh'un yorumu diğer sanatçılara göre daha renkçi bir şekildedir.

“Kardeşi Theo'nun Paris'ten gönderdiği siyah-beyaz taş baskıları, reproduksiyonları ve ahşap baskıları kullanarak Rembrandt van Rijn (1606-1669), Eugène Delacroix (1798-1863) ve Jean-François Millet (1814-1875) gibi ressamın yapıtlarını renkli tablolara dönüştürmüştü. Van Gogh'un çok fazla etkilendiği Millet'nin eserleri bu kopyalar içinde önemli bir yer tutmaktaydı. Millet'nin köylü figürlerindeki olağanüstü yalınlık, Van Gogh'u çok etkilemişti. 1889 sonbaharıyla 1890 ilkbaharı arasında, Millet'den esinlenerek yirmiden fazla resim yapmıştı.” (“Pivada”, t.y.), (“Vincent Van Gogh”, 2023)

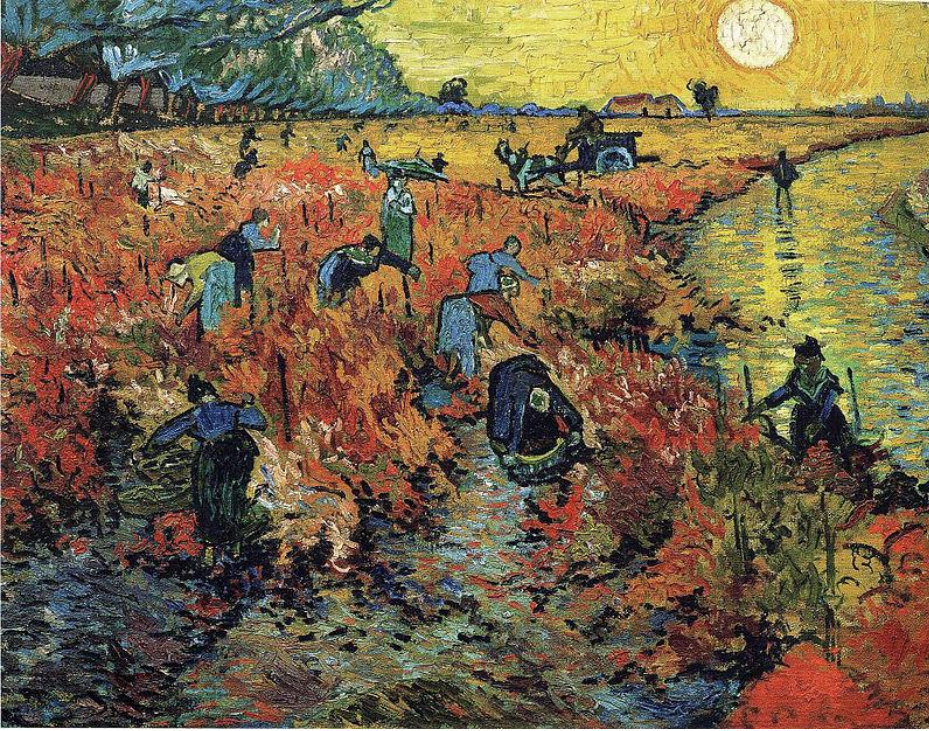
İzlenimci sanatçılardan ayrılan bir yönü ise siyah rengi eserlerinde kullanmaktan geri durmamasıdır. Kullandığı renkler ve fırça sürüş şekli ile Fovist sanatçıların öncüsü durumuna gelmiştir. Yaşamı boyunca maddi sıkıntı çeken ressam, kardeşinden yardım olarak malzemelerini tedarik etmiştir. Yaşamı boyunca farklı yerlere giderek gittiği yerlerin görünümünü çalışmalarına yansıtmıştır. Van Gogh resim yaparken bu gittiği yerdeki insanlarla yaklaşarak onları resimlerine aktarmıştır.



Resim 34: Jean François Millet, “Tohum Eken Çiftçi”, 1850, T.ü.y.b, 101.6x82.6 cm, Boston Güzeli Sanatlar Müzesi, ABD.



Resim 35: Van Gogh, “Ekici”, 1889, T.ü.y.b, 80.8x66 cm, Koleksiyon Stavros Niarchos, Fransa.



Resim 36: Vincent Van Gogh, “Arles'teki Kırmızı Üzüm Bağı”, 1888, T.ü.y.b, 75x93 cm, Puşkin Güzeli Sanatlar Müzesi, Moskova.

Resimlerinde ele aldığı kişiler toplumsal gerçekçi yönüyle çoğunlukla emek veren köylüler olmuştur. Onları birçok kez çalışırken resmetmiştir. Köylüleri; tohum ekerken, kazma ile toprağı işlerlerken, saban ile çift sürerken, patates ekimi yaparlarken, dokuma tezgâhında çalışırken resmetmiştir. Ele aldığı figürler ideal insan figürü şeklinde değil gerçekçi bir tavırla resmedilmiştir. Arazi topografyasını devamlı olarak ele almıştır. Yaz ayının sıcak günlerinden kış ayının karlı günlerine kadar gözlemlerini devam ettirmiştir.

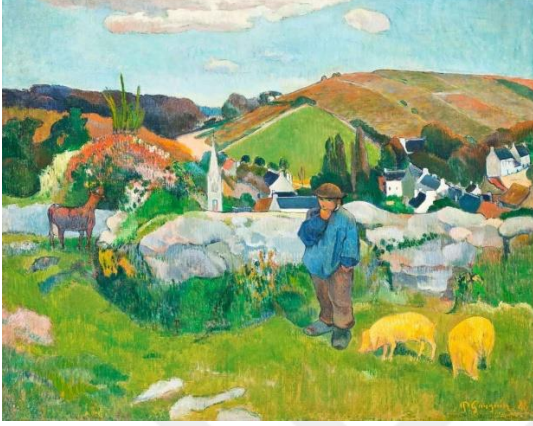
Üzüm bağlarını ilkbaharda üzümlerin yeşil tonlarına hâkimken ki haliyle ve sonbaharda yeşilden kırmızıya dönmüş hallerini “*Arles’teki Kırmızı Üzüm Bağı*” (Res. 36) üzüm bağlarında çalışan insanlarla birlikte resmetmiştir. Üzüm bağlarında emekçi insanlar resmedilirken figürler ön planda değil doğanın bir parçası durumunda olacak şekildedirler. Van Gogh’un bu resminde kızıl tonların hâkim olduğu çalışmasını görmekteyiz. Çalışan figürlerin ise bakış açısından dolayı gölge taraflarını görmekteyiz. Bu da sıcak tonların arasında soğuk tonlarla dengelenmesini sağlamıştır.

Van Gogh ile arkadaş olan Gauguin 1888’de Van Gogh’un daveti üzerine yaklaşık iki ayını Arles’te geçirir. Gündüzleri beraber resim yapıp akşamları bu yaptıkları resimler üzerine sohbet ediyorlardı. Ancak bu birliktelik Van Gogh’un ruhsal bozukluk ve kıskançlığından dolayı fazla uzun sürmedi. Paul Gauguin, Van Gogh’un bunalımlarından dolayı Paris’e geri döndü. Bu iki ressamın beraber oldukları dönemde açık hava resmi yaptıklarında tarzlarının birbirlerine yaklaştığı görülmektedir. Konular yerel manzaralardan ve çiftçilerin yaşamlarından tercih edilmiştir (Erkaya ve Yüzbaşıoğlu, 2010).

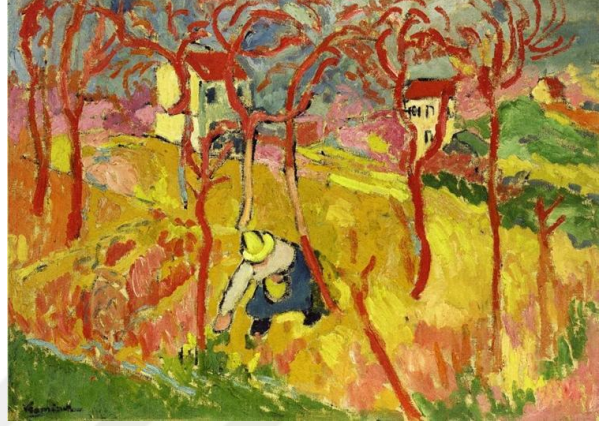
Fransız ressam Gauguin, günümüzde Fransa sınırları içinde yer alan Breton’dan almış olduğu görünüm olan “*Breton Manzarası ve Domuzlar*” (Res. 37) isimli çalışmasında manzara içerisinde domuzların yanında bulunan bir kişiyi görmekteyiz. Gökyüzüne fazla yer bırakılmayan bu resimde arka planda farklı renklere boyanmış arazilerin olduğu bir dağ bulunmaktadır. Dağın eteklerinde birkaç tane bina görünümü yer almaktadır. Yeşilin tonları diğer renklere göre daha ağır basmaktadır.

Expresyonizm (Dışavurumculuk) 20. yüzyıl sanat akımlarından biri olan akımın amacı görünenin olduğu şekliyle resmedilmesi değil, sanatçının duygu ve psikolojik

durumuna göre resmetmesidir. Ayrıca bu sanat akımında renklere anlam yüklenilmektedir. Sanatçının kullandığı renk skalası onun ruh halini, psikolojik durumunu anlamamıza yardımcı olmaktadır. Expresyonizm'in başka bir özelliği ise cisimlerin görünümünün bozulma durumunda olabilmesidir.



Resim 37: Paul Gauguin, “Breton Manzarası ve Domuzlar”, 1888, T.ü.y.b, 74x93 cm, Norton Simon Müzesi, Los Angeles.



Resim 38: Maurice de Vlaminck, “Bahçivan”, 1904, T.ü.y.b, 69x96 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 39: Edward Munch, “Ekici”, 1913, T.ü.y.b, 91x115.5 cm, Andre Eiere Koleksiyonu.



Resim 40: Edward Munch, “Karda İşçiler”, 1913-1915, T.ü.y.b, 163x200 cm, Munch Müzesi, Oslo, Norveç.

Norveçli Expresyonist sanatçı Edward Munch (1863-1944)'ın günlüğünde yazdığına göre “... Okuyan erkeklerle yün ören kadınların bulunduğu iç mekânlar yapmaktan vazgeçmeliyiz. Biz, yaşayan insanların, soluk alan, hissedilen, acı çeken ve seven insanların

resmini yapmalıyız.” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, 1997). demiştir. Munch’ın bu sözünden resim yaparken kişinin duyguların ne derece önemli olduğunu çıkarabiliriz.

Gombrich’e göre Munch, yaşamda sadece güzelliklerin olmadığını savunmaktadır. Güzelliğin yanında çirkinlik de var olmaktadır ve sanatçının sadece güzel yönleri ifade etmemesi gerektiği, gerçeğin olduğu şekliyle aktarılması gerektiğini savunmuştur (Gombrich, 1992). Hayatın bir gereği olan çalışmak konusunu Munch “*Ekici*” (Res. 39) ve “*Karda İşçiler*” (Res. 40) isimli resimlerinde bize göstermiştir. İşçi sınıfının ele alındığı resimlerdeki bu figürler manzara ile bütünleşmişlerdir.

ABD’li sanatçı Andrew Wyeth (1917-2009) gerçekçi çalışmalarıyla bilinen bir sanatçıdır. Eserlerini yaparken tempera tekniğini kullanmıştır. Tempera: “*Boyar maddenin tutkallı suyla, genellikle de yumurta akıyla karıştırılmasıyla elde edilen bir boya türü ve buya kullanılarak yapılmış resim...*” (Sözen ve Tanyeli, 2003: 233/234) anlamına gelmektedir. Sanatçının tempera tekniği ile yaptığı resimler en ince ayrıntılarına değin, ince bir işçilikle işlenmiştir. Figürlerin üzerinde durduğu zemin sabırla olduğu şekliyle tuvale aktarılmıştır. Manzara içerikli resimlerinde genellikle gökyüzü resmin bütününe göre az bir alanı kaplamaktadır. Resimlerdeki sadelik ve boşluk izleyicide yalnızlık hissi uyandırmaktadır.



Resim 41: Andrew Wyeth, “*Mısır Taşıyan*”, 1933, Kâğıt Üzerine Suluboya ve Kurşun Kalem, 56x76,2 cm.



Resim 42: Andrew Wyeth, “*Kuerners' de Bahar Manzarası*”, 1933, T.ü.y.b, 81x101 cm, Özel Koleksiyon.

Wyeth’in “*Mısır Taşıyan*” (Res. 41) ve “*Kuerners' de Bahar Manzarası*” (Res. 42) isimli çalışmalarına baktığımızda doğa içerisinde insanın doğa ile mücadelesini gözlemleyebiliriz. Bu resimlerdeki figürler günümüze göre klasik tarım yöntemlerinin uygulandığı, kas gücüne dayalı bir çalışma anında ele alınmışlardır. *Mısır Taşıyan* eseri

diğer esere göre daha kısa süreli bir çalışma olmuştur. Ancak ikinci resimde anlık bir izlenim olmasına rağmen renk çeşitliliği fazla ve diğer resme göre daha uzun süreli yapılmış bir çalışmadır. Atların arkasında saban kullanmak kolay olmasa gerek ki çift süren kişinin resmin ön planında çitlerde ceketinin asılı olduğunu görmekteyiz.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE KIRSAL YAŞAM GÖRÜNÜMLERİ VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

4.1. Türkiye’de Manzara Resmine Genel Bir Bakış

Türk milleti var oluşundan yerleşik yaşama kadar göçebe bir yaşam biçimi edindiğinden dolayı, resim sanatında eserler verebilmesi pek mümkün olamamıştır. Daha çok günlük kullanım eşyalarına birtakım figürler kazımışlar ve ölen kağanlarının mezarlarına balbal adı verilen taşlar dikmişlerdir.

“Bilhassa Uygur Türkleri zamanında (9. yüzyıl ve sonrası) yazıla eserler, meydana getirilen temalar ve kitaplarda minyatür tekniğine uygun resimler bulunmaktadır. Uygur Türkleri, öteki soydaşlarına göre şehir medeniyetine bağlı kaldıklarından Turfan, Karahoçu, Bişbalıg gibi şehirlerde yapılan kazılar, bazı duvar resimlerini, bulunan din ve ticaretle ilgili kitaplarsa kitap resimlerini meydana çıkarmıştır. Türkler’ in Çin’de bütün o ülkeyi idare eden sülâleler kurdukları devirlerde ise Çin sanatı üzerinde geliştirici tesirler yaptığı öteden beri bilinen bir gerçektir.” (Güvemli, 1960: 238/239)

Kitap resminin revaçta olduğu on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda ortaya çıkan başka resim dalları da olmuştur. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında büyük boyutlu padişah portrelerinin duvarlara asılması batı tarzı resmin Osmanlı’ya yerleşmesine neden olmuştur. On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı için tuval resmi yılı olacak ve resim eğitimi Tanzimat sonrasında kurumlaşıp, çağdaş akımlar benimsenecektir. Lale Devri’ndeki çiçekli vazo, meyveli çanakların yerini duvarları süsleyen manzara resimleri almıştır. Başlangıcı başkent İstanbul saray çevresi olan bu resimler geleneksel kitap resminden batı tarzı resme geçişinde önemli bir yere sahiptir. Çoğunlukla manzara olan bu resimler ışık-gölge, renk çeşidi ve perspektif gibi yeniliklere sahiptirler. Sarayda yapılan resimler genel olarak İstanbul manzarasının görünümüne sahiptir. Kâğıthane Deresi, Göksu Çayırı, Galata Kulesi, Kız Kulesi vb. mekânlar sıklıkla ele alınan yerler olmuşlardır. Bu resimler III. Selim zamanında hızla yayılmıştır. 19. yüzyılda resim eğitiminin başlamasında sarayın büyük bir payı vardır (Bağcı vd., 2012).

Barbizon okulunun resim tarzı, Türk resminin önemli ressamlarından biri olan Şeker Ahmet Paşa (1841-1907)’nın (asıl adı Ahmed Ali) dikkatini çekmiş ve Osmanlı sarayına bu ressamların yapıtlarından satın aldırtmıştır.

“Gêrôme ile mektuplaşarak, o zamanın tanınmış tablo tüccarlarından Goupile vasıtasıyla tedarik edilen tablolar sarayın uygun görülen yerlerine Kolağası Ahmed Ali Efendi eliyle birlikte asılıyordu. Bu eserlerin satın alınması 1875 tarihine kadar devam etmişti.

O zaman saraya giren eserler: Ivon, Gêrôme, Chaplin, Boulanger, Harpignies, Daubigny gibi Fransız sanatçıların tabloları idi. Hâlbuki o tarihlerde Delacroix’lerden, Ingres’lerden ve diğer büyüklerden eserler alınmış olsaydı, bugün dünyaca şöhretli olan bir müzeye sahip olabilirdik.” (Şerifoğlu ve Baytar, 2008: 202)

Batı’daki resim anlayışı figür ağırlıklı olarak yer bulsa da Türk resim anlayışında manzara resmi başı çeken konu olmuştur. *“Türk resmi manzara ile başlayacak ve manzara resmi olarak günümüze ulaşacaktır.”* (Giray, 1999: 16/17) Manzara, Türk resmine minyatür ile giriş yapıp daha sonra duvar ve tabloları işlenerek devam edegelmiş bir konudur. *“Osmanlı tasvirinde salt manzara ressamlığında çığır açan sanatçı da Matrakçı Nasuh olmuştur.”* (Diyarbakirli vd., 1993: 412) Minyatürlerdeki anlayış perspektif görünümünden yoksun şekildedir. Uzak ve yakın plandaki unsurlar aynı büyüklükte işlenilmiştir. Manzara başlangıçta başlı başına ele alınan bir konu olmaktan çok ana figürün arka kısmında kullanılan fon olarak ele alınmaktaydı. Batı tarzı resim ilk kez 3. Selim zamanında Topçu Okulu (Mühendishane-i Berri-i Hümayun) da desen derslerinin müfredata eklenmesiyle başlamaktadır. Mühendishane-i Bahr-i Hümayun, Askeri Tıbbiye, Harbiye-i Şahane gibi okullarda gösterilen resim derslerinin sayesinde Türkiye’de resim büyük bir gelişme göstermiştir. Türk resminde batılılaşmayla birlikte minyatür geleneği etkisini kaybetmiştir. Askeri okullarda verilen resim eğitimiyle birlikte minyatürdeki perspektif yoksunluğu ortadan kalkmış ve resim gerçeğe yakın görünümüne başlamıştır. Bu okullarda yetişen sanatçılar genel olarak natürmort ve manzara içerikli resimler yapmışlardır. Resim derslerinde topçuluk eğitimi ve arazi topoğrafyasını kaydetmek için haritacılık gibi dersler işlenilmiştir. İlerleyen zamanlarda askeri okullarda verilen resim eğitimi sivil okullarda da verilmeye başlandı.

Osman Hamdi Bey (1842-1910) yurt dışında eğitim gören öncü ressamlardan biridir. 1857 yılında Paris’e hukuk öğrenimi için gittiği sırada ünlü ressamların (Gêrôme, Boulanger) atölyelerinde resim eğitimi almıştır. 1869’da Türkiye’ye dönen sanatçı devlet için çalışmalarda bulunmuştur. 1881 yılında ise Arkeoloji müzesinin başına geçirilmiştir. 1882 yılında ise 2. Abdülhamit tarafından Sanay-i Nefise Mektebi (ilk güzel sanatlar okulu)’nin başına getirilmiştir. Sanatçı çalışmalarını yaparken fotoğraflardan sıkça

yararlanmıştır. Figür ağırlıklı resim çalışsa da kimi resimlerine manzara dahil olmuştur. Manzara görünümünü genellikle figürlerin fon kısmında kullandığını görürüz. Fakat Türk resminin manzaraya olan bağlılığının gidişatını değiştirmek isteyen sanatçı, insan figürünü manzaranın bir parçası olmaktan çıkararak başat öge olarak ele almıştır. Fonda manzara geçen resimlerinden biri olan “*Feraceli Kadınlar*”da orta kısımda 2 kadın figürü bulunmaktadır. Kadınların giyim kuşamı, döneminin özelliğini yansıtan elbiseler ile resmedilmiştir.

Tablo Gebze'nin Eskişehir köyünde resmedilmiştir. Fondaki manzara Eskişehir kalesidir ve kale dik bir tepe üzerinde durmaktadır (Demirsar, 1989).

“...Osman Hamdi Bey'in en büyük amacı Türk resmini manzaradan kurtarıp figürlü anlatıma doğru götürmek olmuş bu yüzden de manzara ressamı olarak karşımıza çıkan dönemin büyük isimlerinden Süleyman Seyyit'i ve Şeker Ahmet Paşa'yı bu okulun eğitim kadrosuna dâhil etmemiştir.” (Karatepe, 2001: 14)

Sanatçının Eskişehir ve Gebze görünümünü tuvaline yansıtmıştır. Osman Hamdi Bey'in kırsal kesim insanlarını gözlemlediğini çalışmasından çıkarabiliriz. Portre, gün boyunca güneşin altında çalışması dolayısıyla yüzü kırmızıya dönen birini anımsatmaktadır.

“Osman Hamdi'nin gerçek manada manzara olarak nitelendirilebilecek tuvaleri 1870'lere aittir. 1870 tarihli bildiğimiz iki adet Bağdat suluboyası tam da bu kategoriye girmektedir: Biri Sitti Zübeyde'ye atfedilen ama aslında Zümrüt Hatun'a ait olan türbeyi, diğeryse Bağdat surlarının Bab al-Wastani isimli kapısını resmeden bu iki tabloda insan figürleri merkezi olmaktan çıkmış, tam tersine manzaranın tamamlayıcı detayları hâline gelmiştir, ...” (Eldem, 2010: 367)

Sanatçının “*Bağdat'ta Sitti Zübeyde Türbesi*”, “*Bağdat'tan Manzara*”, “*Gebze'den Manzara*”, “*Çeşme Başında*”... gibi resimlerinde manzara içeriği insan figürlerine göre ağır basmaktadır.

Toplumsal gerçekçi konunun içeriklerini ve günlük yaşam sahnelerini her ne kadar bazı eserlerinde görsek de bu figürler manzara içerisinde küçük bir alanda kalmıştır. Bunun için Hoca Ali Rıza toplumsal gerçekçilikten ziyade manzara üzerine çalışmalarının resimlerinin genelinde daha ağır bastığını görmekteyiz.

Hoca Ali Rıza (1864-1935) 1885'te Mekteb-i Harbiye Okulu'nu bitiren sanatçı, ressam Osman Nuri Paşa ve Süleyman Seyyid'in öğrencisi olmuştur. Mezun olmanın akabinde öğretmenlik yapan sanatçı birçok asker ressamın yetişmesinde rol oynamıştır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1908)'nin başında bulunmuştur. Kız lisesi ve çeşitli liselerde resim dersleri vermiştir. Sanatçı figüre önem vermemiş özellikle İstanbul çehresini konu alan yapıtlar üretmiştir. Canlı model çalışılmasının mümkün olmaması, yaşadığı dönemde sanatçının doğaya yönelmesine neden olmuştur. Teknik olarak Empresyonizm' in özelliklerini benimsemiştir.

“Paletinden siyah ve kahverengi kökenli koyu tonları ayıkladı. Bu anlayışı yansıtan yapıtları, Türk resminde Boğaziçi ressamı olarak bilinen bazı sanatçıların, izlenimci kökenli resimlerinin ilk örnekleri arasında sayılır.”
(Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Cilt 1)

Hoca Ali Rıza'nın diğer sanatçılardan ayrılan özelliği tekniğini kullandığı Empresyonizm'i Batı'ya (Avrupa'ya) gitmeden öğrenmesidir. Bu renkçi tutumu ile özgünlüğü yakalayan bir ressamdır. Sanatçının eserlerinde renk perspektifini görebilmek mümkündür. Manzara konusu resimlerinin geneline hâkimdir. Doğanın yüceliği resimlerine yansımıştır. İnsan figürleri resmin çok küçük bir alanını kaplamaktadırlar.

1914 Kuşağı olarak adlandırılan sanatçılar Osmanlı ile yeni dönemi birbirine bağlayan bir kuşaktır diyebiliriz. Bu kuşak sanatçıları “Çallı Kuşağı” ya da “Türk İzlenimciler” olarak da isimlendirilmektedirler. 1914 Kuşağı sanatçıları arasında Mehmet Sami Yetik (1878-1945), Mehmet Ruhi Arel (1880-1931), Ali Sami Boyar (1880-1960), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), İbrahim Çallı (1882-1960), Hikmet Onat (1885-1977), Feyhaman Duran (1886-1970), Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), Namık İsmail (1890-1935) gibi sanatçılar yer almaktadır. 1914 Kuşağı topluluğunun resimlerinde yoğun olarak Empresyonizm'in etkilerini görmek mümkündür. Bu etkilerin görülmesinin nedeni; sanatçıların yurt dışında kaldığı süre zarfında Empresyonist sanatçılardan etkilenmeleridir. Sanatçılar yurda döndüklerinde Empresyonizm' in özelliklerini de beraberlerinde getirmişlerdir.

Türk resminin manzara üzerine çalışan bir diğer sanatçısı Sami Yetik' in eserlerinde Empresyonizm' in etkilerini gözlemleyebiliriz. Günün o saatindeki renk paletini resimlerine aktarmıştır.

Mehmet Sami Yetik (1878-1945) İstanbul doğumludur. Mekteb-i Mülkiye'ye giden sanatçı askerliğe ilgi duyduğu için eğitimini Kuleli Askeri İdadisi'nde devam ettirmiştir. Osman Nuri Paşa ile resim serüvenine başlamıştır. Sonrasında Mekteb-i Harbiye'de

eğitimine devam eden sanatçı Türk manzara resminin önemli sanatçılarından Hoca Ali Rıza'dan eğitim almıştır. Kendi yazdığı "Ressamlarımız" isimli kitabında 1794'te askeri mekteplerindeki resim derslerinin peyzajla başladığını belirtmiştir. 1898'de mezun olan sanatçı, 1899'da resim öğretmenliğine Eyüp Askeri Baytar Rüştiyesi'nde başlamıştır. 1900 yılında Sanay-i Nefise Mektebi'nde çalışmaya devam etmiştir. Resim bölümünü 6 yılda bitiren sanatçı, mezun olduktan sonra Paris'e resim eğitimi için gönderilmiştir. Julien ve Pijien akademilerinde eğitim görmüştür. Jean-Paul Laurens'in öğrencisi olan sanatçı Empresyonizm'in renkçi tutumuna yönelmiştir. Yurt dışında eğitimini tamamladıktan sonra Türkiye'ye dönen sanatçı Kuleli Askeri İdadisi'ne atanmıştır.

Manzara sanatçının üzerinde yoğun olarak durduğu bir konu olmuştur. Natürmort, portre ve askeri konulu çalışmalar sanatçının resmettiği diğer konular arasındadır. Sanatçının askerliğe verdiği önem askeri okulda okumasını sağlamış ve çalışmalarına yansımıştır. Askeri konulu çalışmalarında, bilhassa, Kurtuluş Savaşı'nı işlemiştir. Resimlerinde figür ve manzarayı birlikte ele almıştır. Işığı etkili bir şekilde resimlerinde işleyen sanatçı fırçayı rahat sürüşler halinde kullanmıştır. Örneğın sanatçının "Milli Mücadele" isimli resminde ağaçların yaprakları arasından süzülen ışık, ağaçların altında siper alan askerlerin üzerlerine ve kısım kısım yerlere düştüğü andaki resimleme, gün ışığının ne kadar etkili bir şekilde aktarıldığını göstermektedir. Çalışmaları uzun süreli olmanın aksine, başladığı vakit orada bitirilecek şekilde yapılmış şekildedirler. Naci Terzi Koleksiyonu'ndaki "Orman", özel koleksiyonlarından 76x50 cm "Peyza"j, özel koleksiyon "Ormanda Gezinti", Murteza Hatipoğlu Koleksiyonu'ndaki "Peyzaj"... doğa manzaralı resimlerinden bazılarıdır.

Türk resim sanatında İzlenimcilik 1914 yılında 1. Dünya savaşının çıkması nedeniyle Paris'ten yurda dönen İbrahim Çallı ve arkadaşlarının sayesinde olmuştur. Peyzaj, natürmort, portre ve nü gibi konularda aniden ortaya çıkan bu akım Türk resim sanatında büyük bir gelişme olarak görülmüştür (Ersoy, 1998).

Empresyonist sanatçılar doğaya açılmışlar ve doğayı gözleme olanağı bulmuşlardır. İstanbul'un görünümüleri sanatçıların manzara resimlerine yansımıştır.

"Çallı Kuşağı ressamları, Haliç ve civarı ile Boğaziçi kıyılarını büyük bir ustalıkla resmederek, Türk resminde " Boğaziçi manzaraları " diye bilinen türün yaratıcısı oldular. Bununla birlikte onların asıl ortak yanları izlenimciliğdir ve bu izlenimcilik Batı izlenimciliğinden oldukça farklıdır.

Çallı Kuşığı, Batılı izlenimcilere oranla daha rahat ve içgüdüsel davranarak, doğanın büyüüne kapılıp kendilerinden geçercesine resimler yaptılar.” (“Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi”, 2013, 22 Ocak), (“Çallı Kuşığı”, 2023)

1914 kuşığı sanatçılarının genelindeki Empresyonist özelliği Ali Sami Boyar’ın resimlerinde de gözlemlemek mümkündür. Şişli Atölyesinde savaş temalı resimler yapan sanatçı, İstanbul’un birçok manzara silüetini resmetmiştir. “*Kandilli Sırtlarından*” (Res. 43) isimli eserinde merkezde koyun sürüsü ve çoban yer almaktadır. Yakın planda kahverengi ve canlı renkler yer alırken uzak planda daha yumuşak tonlar yer aldığını görmekteyiz.

Ali Sami Boyar (1880-1967) İstanbul doğumlu sanatçıdır. Sanatçı küçük yaşlardayken resme büyük bir ilgisi olmuştur. Ortaokulda Binbaşı Cemal Bey ile resme başlamış ve öğretmeni tarafından destek görmüştür (“Archive Today”, t.y.), (“Ali Sami Boyar”, 2013). 1892’de Mekteb-i Bahriye-i Şahane’ ye başlamış ve 1899’da okulunu tamamlamıştır. Sanatçı Gemi İnşa Mühendisliği’nde iken 1902 yılında Sanay-i Nefise’ye girmiştir. Sonrasında ise 1908 yılında arkadaşları ile Paris’deki Güzel Sanatlar Akademisi’ne giderek Fernand- Anne Piestre Cormon’dan resim dersleri almak üzere Cormon’un eğitimi altına girmiştir. Buradaki eğitimini tamamlayan sanatçı 1914 yılında tamamlamıştır.



Resim 43: Ali Sami Boyar, “*Kandilli Sırtlarından*”, Kontrplak Üzerine Yağlı Boya, 27x35 cm, Özel Koleksiyon

“1914 yılında başlayan savaşla birlikte yurda döndükten sonra Sanay-i Nefise’de atelye öğretmenliği ve çeşitli kurumlarda yöneticilik yaptı. Yalnızca bir kişisel sergi açan sanatçı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin ve Güzel Sanatlar Birliği’nin sergilerine devamlı olarak katılmıştır.” (Başkan, 1994: 65)

Hikmet Onat (1885-1977) İstanbul doğumlu sanatçıdır. 1902 yılında Bahriye Mektebi’ni bitirmiştir. 1907 yılında ise Sanay-i Nefise Mektebi’nde eğitimine devam etmiştir. Buradaki öğrenimini tamamlayan sanatçı 1910’da Paris’e eğitim görmek için gitmiştir. Yurt dışında kaldığı sürede Fransız ressam Fernand Cormon’un atölyesinde eğitim almıştır. Birinci Dünya Savaşı’nın çıkması üzerine Türkiye’ye dönmüştür. Yurda dönen sanatçı Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi)’de öğretmenlik yapmıştır. Ayrıca bir döneminde 1914 sanatçılarıyla beraber, Şişli Atölyesi’nde askeri temalı resimler çalışmıştır. 1915 yılında Sanay-i Nefise Mektebi (bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)’nde emekli oluncaya kadar öğretmenlik yapmıştır.

“İlk dönem eserlerinde figür ağırlıklı çalışan sanatçı, 1914 Kuşağı’nın diğer temsilcileri gibi empresyonist etkiler zamanla onu da sarmış ve figürü kompozisyonlarından çıkartarak doğaya yönelmiştir.” (Karatepe, 2001: 67)

Peyzaj konusunu sıklıkla işleyen sanatçı İzlenimci üslupta eserler vermiştir. İstanbul’dan kesitleri eserlerinde görmek mümkündür. Sandallar ve sandalların suya düşen dalgalı görünümünü resmetmiştir. Sanatçı açık hava ressamı olarak tanınmaktadır. Renk perspektifini ve renk zıtlıklarını eserlerinde ustaca kullanmıştır. Fırçayı kalın sürüşler halinde ayrıntıya fazla inmeden kullanmıştır. Örneğin önemli eserlerinden biri olan “Eyüp’ten Manzara” isimli çalışmasında boğaz manzarasının yüksekçe bir yerden resmedilmesini görmekteyiz. Çalışmada kent görünümü yeşil bir alandan görülecek şekilde resmedilmiştir. Ön plandaki ağaç figürleri resimdeki en koyu kısmı oluşturmaktadır. Arazinin topografik bir şekilde resmedildiği resmin ufuk çizgisine gidildikçe renkler silikleşip gri tonlara dönüşmektedir.

4.2. Türk Resminde Kırsal Yaşam Görünümlerini Toplumsal Gerçekçi Bir Yaklaşımla Ele Alan Başlıca Sanatçılar ve Önemli Yapıtlar

Tezin ana inceleme konusu olan Türk resminde kırsal yaşam görünümleri ve toplumsal gerçekçi yapıtlar incelendiğinde Türk resim tarihinde belirli bir dönem ve akım ile bu konuyu sınırlandırmak yerine sanatçılar ve yapıtlar bazında bir inceleme yapmak daha yerinde olacaktır. Çünkü sanat kariyerini böyle bir bakış açısı ve tema üzerine inşa etmiş

bazı sanatçılar olduğu kadar bu konuyu kariyerinin belli bir döneminde ele almış sanatçılar da bulunmaktadır.

Önceki bölümde kısaca özetlediğimiz gibi Türkiye de hem batılılaşma hareketinin başlangıcında hem de manzara resminin temelinde asker ressamı ve özellikle -sonradan- Türk primitifleri olarak adlandırılan sanatçılar bulunur. Bununla birlikte bu sanatçıların ürettiği bu eserler çoğunlukla parklar, Yıldız Sarayı bahçeleri vb. gibi yerlerin çoğunlukla fotoğraflardan yararlanılarak üretilmiş betimlemeleridir. Doğa içerisinde insanın mücadelesini yansıtan ve gerçekçi bir bakış açısını daha fazla ön plana çıkartan eserlerin ilk örneklerini ise özellikle Şeker Ahmet Paşa gibi bir sanatçı da görmeye başlarız. Her ne kadar Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerinde bazı pitoresk özellikler var olsa da Fransa'da sanat eğitimi aldığı sırada dönemin realist sanatçılarından de birçok özelliği resmine taşıdığı görülmektedir.

Şeker Ahmet Ali Paşa (1841-1907) Mekteb-i Hayriye'yi bitirdikten sonra, Sultan Abdülaziz sanat eğitimi alması için kendisini Fransa'ya sanat göndermiştir. Şeker Ahmet Paşa ülkesine döndükten sonra sergiler açmış ve Batı sanatının özelliklerinin Türkiye'ye taşınmasında önemli rol oynamıştır. Hatta "*Türkiye'de gerçek anlamda resim sergileri ilk defa Şeker Ahmet Paşa tarafından düzenlenmiştir.*" (Şerifoğlu ve Baytar, 2008: 201) Sanatçı yurtdışında kaldığı sürede Fontainebleau ormanında doğa resimleri çalışmış, doğa resimleri çalışan Barbizon ressamlarından etkilenmiştir. Yurda döndüğünde İstanbul'u konu alan resimleriyle manzara çalışmalarına devam etmiştir.

"Şeker Ahmet Paşa, saraydaki yoğun görevlerinin dışında 1873'de Mercan'da yaptırdığı büyük konağında resim çalışmalarını sürdürmüş, doğaya açılma fırsatı bulamadığı dönemlerde de konağın çeşitli yerlerine saksılar içinde yetiştirilmiş büyük yapraklı çiçekler yerleştirip aralarına kanarya kafesleri astırarak doğadan bir köşe yaratmış zaman zaman da kendini doğanın kohnuna atarak asırlık ağaçların, serin ve loş orman yollarının, kayaların, fundalıkların resmini yapmış ve bu manzaralarda yer alan ağaçların altına yerleştirdiği ufacık figürler ile adeta doğanın görkemini daha da arttırmış ve döneminde manzara (peyzaj) türünün en güzel örneklerini vermiştir." (Şerifoğlu ve Baytar, 2008: 42)

Sanatçının figür resmi üzerine çalışması az sayıda olmuştur. En fazla bilinen figür resmi için olarak kendi portresini örnek gösterebiliriz. "*Talim Yapan Erler*" isimli çalışması ise minyatür resmini anımsatmaktadır. Geniş coğrafya içerisindeki figürler dağın eteğinde kimi yerlerde toplu olarak kimi yerlerde ise tekli olarak resmedilmişlerdir.



Resim 44: Şeker Ahmet Paşa, “Ormanda Koyun Sürüsü”, 1897, T.ü.y.b, 90x130 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 45: Şeker Ahmet Paşa, “Ormanda Oduncu”, 1933, T.ü.y.b, 140x181 cm, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi.

“Erenköy’den Adalar” isimli çalışması da arazi topografyası görülecek şekilde resmedilmiştir. Yeşil tonların hâkim olduğu resimde yakın plandan uzak plana koyudan açığa gidecek şekilde boyanmıştır. Uzak kısımlarda ufka doğru yeşil tonlar yerini mavi tonlara bırakmış ve resimdeki ayrıntılar belirsizleşecek şekilde ele alınmıştır.

Koyun sürülerini, çeşitli manzara resimlerinde görmek mümkündür. “*Ormanda Koyun Sürüsü*” (Res. 44) resminde, koyunlar ormanın kenarında veya ormandan çıkarken resmedilmişlerdir. Yine koyun olan resimlerinde eşek ve köpek figürü sürüye eşlik eden diğer hayvan figürleridir. Yakın planda renkler daha koyu ve netken uzak alanlara gidildikçe silikleşip belirsizleşme halindedir. Karaca ve geyik figürlü resimleri ise fonda ormanlık alan olacak şekilde resmedilmiştir. Doğa konulu resimlerinde insan figürlerine resmin genelinde küçük bir alan ayırmıştır. Bunu portre resimleri dışında yapmıştır. Figürlerin doğa karşısında küçülmesi, doğanın yüceleşmesini sağlamıştır. İnsanın doğa karşısında olan durumunu bu sayede daha iyi görmemizi sağlamıştır.

Sanatçının en tanınmış resimlerinden biri olan ve İstanbul Resim Heykel Müzesi’nin koleksiyonunda yer alan “*Ormanda Oduncu*” (Res. 45), İngiliz yazar, sanat eleştirmeni John Berger’in dikkatini çekmiştir. Berger bu resim üzerine denemesinde bahsettiğine göre:

“Resimdeki renkler, boya dokusu, ton değişiklikleri bir Rousseau’yu, bir Courbet’yi, bir Diaz’ı anımsatıyor büyük ölçüde. Şöyle bir bakınca, izlenimcilik öncesi bir Avrupa manzara resmi, bir orman görüntüsü görüyorsunuz. Ancak resmin öyle ağırbaşlı niteliği var ki, bu yargıya varmakta acele etmemeniz için sizi uyarıyor. Bu ağırbaşlılık daha sonra bir özelliğe dönüşüyor. Resmin perspektifinde, oduncu ve katırıyla resmin sağ üst köşesindeki orman sınır çizgisi arasında var olan ilişkide kendini hissettiren oldukça belirgin ve ince özellik bu. Sınır çizgisinin hem ormanın en uzak köşesi olduğunu, hem de uzaktaki ağacın, (bir kayın ağacı belki) resimde bize en yakın görünen nesne olduğunu görüyorsunuz. Aynı zamanda bizden uzaklaşan ve bize yaklaşan bir ağaç bu...” (Şerifoğlu ve Baytar, 2008: 221)

Sanatçı resimlerinde renk perspektifini kullanmıştır. Örneğin “*Kayın Ağaçları*” tablosunda güneş sanki ormanın içinden yükselecekmiş gibi resimde ışığın etkisi arttırılmıştır. Ön planda gölgede olan ağaçlar ve karaca koyu olarak resmedilmiştir. Resmin derinliğine ilerledikçe koyudan açığa doğru renklerin açıldığını görürüz. Bu etkileri “*Ormanın Işığı*”, “*Su Kenarında Karaca*” gibi resimlerinde de görmek mümkündür.

Halil Dikmen (1906-1964) İstanbul doğumlu olan sanatçı ilköğretim ve ortaöğretimini burada tamamladı. Daha sonra Sanayi-i Nefise Mektebi’nde İbrahim

Çallı'nın atölyesinde çalışmıştır. Dikmen 1928 yılında ise Laurens ve André Lhote atölyelerinde kendini geliştirdi. 1931 yılında Avrupa'dan geri geldiğinde Kayseri'de resim öğretmenliğine başladı ve uzun zaman burada çalıştı. Bu görevi İstanbul Galatasaray Lisesi'nde devam ettirdi. Sonrasında Resim ve Heykel Müzesi müdürlüğünde görevini 1961 yılına değin sürdürdü. Güzel Sanatlar Genel müdürlüğünü ömrünün sonuna kadar devam ettirdi ("İstanbul Sanat Evi", t.y.), ("Halil Dikmen", 2023).



Resim 46: Halil Dikmen, “*Portakal Toplayanlar*”, T.ü.y.b., 134x240 cm, Resim Heykel Müzesi, Ankara.

“*Portakal Toplayanlar*” (Res. 46) eserinde günlük yaşam sahnesi olarak çalışan insanları ele almıştır. Toplumcu gerçekçi bu çalışmasında figürler gruplar halinde ele alınsa da her biri aynı amaç için uğraş vermektedirler. Resmin arka ve orta alanında sarı renk ile boyanmış geniş bir alan bırakılmıştır. Kalan kesimlerde ise portakal ağaçları koyu bir şekilde resmedilerek figürler ön plana çıkartılmıştır. Resimdeki kişilerin belli bir yaş grubundan olmayıp farklı yaş gruplarından oluştuğunu görüyoruz. Küçük, büyük herkesin el ele yardımlaşarak elinden geldiğince emek vermektedir. Figürlerin duruşları gözün bir noktaya takılı kalmayıp resim bütününde dolaşmayı sağlayacak biçimde ele alınmıştır.

Dikmen'in bir diğer toplumsal gerçekçi çalışması olan “*Yörükler*” (Res. 47) tablosuna bakalım. Tabloda diğer çalışmada olduğu gibi farklı yaş gruplarının gündelik yaşantısından bir kesiti görüyoruz. Resimdeki figürlere baktığımızda hepsinin bir işle meşgul olduğunu görüyoruz. Tam ortada koyun sürüsünü otlatan bir çoban, onun yanında

yünlerden ip yapan bir kadın, sağ tarafta ayran yapan bir kadın ve onun başında kucağında bebeği ile bekleyen bir anne görüyoruz. Burada aynı zamanda Türk kadınının ne kadar çalışkan olduğu vurgusu da yapılmaktadır. Arka plana doğru çeşitli işlerle meşgul olan birkaç figür daha bulunmaktadır. Yörüklerin konar göçer olduğunu arka plandaki yörük çadırlarından anlayabiliyoruz. Yörükler mevsimine göre hayvanları ve çadırlarıyla otlakların bulunduğu yeşilliklere doğru yol alırlar. Fon kısmında ise bizi kırsal bir manzara karşılamaktadır.



Resim 47: Halil Dikmen, “Yörükler”, T.ü.y.b., 73x92 cm, M.S.G.Ü., Resim Heykel Müzesi, İstanbul.

Bu konuda önemli ilk adımları atan sanatçılar arasında sayabileceğimiz bir başka sanatçı ise Ruhi Arel'dir. Ruhi Arel aslında Sami Yetik'ten çok daha Courbet çizgisinde toplumsal gerçekçi olduğu görülmektedir.

Mehmet Ruhi Arel (1880-1931) İstanbul doğumludur. Mekteb-i Harbiye'de okuyan sanatçı aynı zamanda Sanay-i Nefise Mektebi'nde resim dersleri görmüştür. 1909 yılında Sanay-i Nefise Mektebi'ni bitiren sanatçı devlet eliyle Paris'e resim eğitimi almak için gönderilmiştir. Yurt dışındayken Fransız ressam Fernand-Anne Piestre Cormon'dan eğitim almıştır. 1914'te patlak veren 1. Dünya Savaşı'yla birlikte Türkiye'ye geri dönmüştür. Sanatçı yurda döndüğünde çeşitli eğitim kurumlarında öğretmenlik yapmıştır. 1914 Kuşağı

sanatçıları ile çalışmıştır. Günlük yaşam kesitlerini eserlerine İzlenimci edasıyla yansıtmıştır.



Resim 48: Mehmet Ruhi Arel, “*Taşçılar*”, 1924, T.ü.y.b, 168x229 cm, MSGSÜ Koleksiyonu

Courbet’in “*Taş Kıranlar*” tablosuyla aynı konuda olan “*Taşçılar*” (Res. 48) resmi manzara ile alınmasa da Arel’in toplumsal gerçekçi önemli çalışmalarından biridir. Bu çalışmada gerek figürler gerekse arka plan kahverenginin tonları ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

Büyük kayaların kenarında yer alan 3 işçi figürü çalışma anında ele alınmışlardır. Sol tarafta yer alan iki taşçı beraber manivela ile taşı hareket ettirmeye çalışırken, diğer köşedeki taşçı ise üst kısımdan başka bir manivela ile desteklemektedir. Farklı elbiseleri olan bu işçilerin farklı mahallerden geldiklerini, kırsal kesimden şehir kesimine geçiş halinde olan dönemin işçi tabakasını alegorik bir şekilde aktarmaktadır. Aynı zamanda bu elbiseler zeminle kaynaşmış gibi renklere bürünmüşlerdir (Çetin, 2004: 130/131).



Resim 49: Mehmet Ruhi Arel, “*Derede Çamaşır Yıkayan Kadınlar*”, 1925, Karton Üzerine Yağlıboya, 29x41 cm.

Ruhi Arel’in konumuzla ilgili olan manzara ve toplumsal gerçekçiliğin bir arada geçtiği çalışması olarak “*Derede Çamaşır Yıkayan Kadınlar*” (Res. 49) tablosunu gösterebiliriz. Teknolojinin ilerlemesi ve kolay ulaşılabilir olmasıyla birlikte her evde çamaşır makinesi ve diğer eşyalar işlerimizi epey kolaylaştırmaktadır. Çok uzun zaman geçmiş olmamasına rağmen Türkiye’de 1940’lı yıllardan sonra çamaşır makineleri yaygın hale gelmeye başlamıştır. Bu tarihten önce ev işleri (çamaşır yıkama, bulaşık yıkama vb.) el gücü ile yapılmaktaydı. Çamaşırını yıkamak için çeşme, dere veya akarsu kenarları tercih edilirdi. Ruhi Arel’in resminde giyiminden anlaşıldığına göre iki kadın figürü görmekteyiz. Kadınlardan biri dere kenarında çamaşırını çitilerken diğer kadın figürü ise derenin ortasında çamaşırını yıkamak için “tokaç”⁶ kullanmaktadır. Sıcak su ihtiyacı ise dere kenarına yakılan ateşle ısınan kazanlarla sağlanmaktaydı. Resmin arka planında dere boyunca uzanan ağaçlık kırsal alanı görmekteyiz.

⁶Tokaç: Çamaşır yıkarken kullanılan, tahtadan, yassı tokmak.

“Demirciler”, “Hasat”, “Çiftçi ve Hasat Devrimi”, “Sütçü”, “Çiçek Pazarı”, “Halı Dokuyan Adam” ... sanatçının diğer toplumsal gerçekçi konulu çalışmalarından bazılarıdır.



Resim 50: Nazmi Ziya Güran, “Manzara (Langa Bostanı)”, 1934, D.ü.y.b., 48.5x63 cm, İbrahim Çallı Salonu.

Nazmi Ziya Güran (1881-1937) Sanatçı Aksaray’ın Horhor mahallesinde dünyaya gelmiştir. İlkokulunu İstanbul Vefa Şemsülmaarif isimli bir okulda bitirmiştir. Vefa Lisesi’nden sonra da Mülkiye Mektebi’nde eğitim görmüştür. Sanata olan ilgisinden dolayı Sanay-i Nefise Mektebi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)’nde eğitim görmek istemişse de ailesi tarafından burada eğitim görmesine müsaade edilmemiştir. 1901 yılında Mülkiye Mektebi’ni bitiren sanatçı babasının vefatı üzerine ailevi engelinin ortadan kalkmasıyla ertesi yıl Sanay-i Nefise Mektebi’ne yazıldı. Sanay-i Nefise Mektebi’de Osman Hamdi Bey’in önderliğinde Salvatore Valery, Varniya ve Oskan Efendi isimli hocalardan eğitim aldı. 1908 yılında buradaki eğitimini tamamlayan sanatçı kendi imkânlarıyla Paris’e gitmiştir.

Türk Empresyonist sanatçılarının önde gelen ressamlarından biri olan Nazmi Ziya ışığın nesnelere üzerindeki yansımalarını ustalıklı yakalamaktaydı. Günün farklı zamanlarında doğaya çıkar ve resimlerini doğada yapardı. Gençliğinde Paul Signac'ı İstanbul'da çalışırken gözlemlemiştir ve tekniğinden etkilenmiştir. Sabahları erkenden yola çıkar ve beğeneceği bir konu bulana kadar dolaşırdı. Işığın ve rengin değişimlerini yakalayabilmek için aynı sahneyi farklı armonilerle on beş, yirmi defa resmedebilmektedir (Grabbar vd., 1987).

“*Manzara (Langa Bostanı)*” (Res. 50) adlı eserde Empresyonist tarzda ele alınmış bir eserini görmekteyiz. Yakın plandan uzak plana doğru renksel olarak derinlik hissi soğuk renklerle sağlanmıştır. Resimde yeşil bitki örtüsü içinde yer alan binaların yanındaki tarım arazilerinde çalışan figürleri görmekteyiz. Muhtemelen yabancı otlarla mücadele için çapalama işlemini gerçekleştirmektedirler.

İbrahim Çallı (1882-1960), Denizli'nin Çal ilçesinde doğmuş ve İstanbul'da vefat etmiştir. Sanatçı 1906 yılına kadar devlet memurluklarında görev almış ve 1906 yılında Şeker Ahmet Paşa sayesinde Sanay-i Nefise Mektebi'nde eğitime başlamıştır. 4 yılda bu eğitimini tamamladıktan sonra devlet eliyle Paris'e gönderilmiştir. Paris'te Fernand Cormon'un eğitimi altına girmiştir. 1. Dünya Savaşı ile yurda geri dönmüştür. Yurda döndüğü zaman Sanay-i Nefise Mektebi'nde çalışmaya başlamıştır. 1917 yılında Enver Paşa'nın Şişli'deki atölyesinde o dönemin sanatçılarıyla birlikte savaş konulu resimler çalışmışlardır. Türk resminde Empresyonizm'in önde gelen sanatçılarından biri olmuştur ve bu özelliğini resimlerinde çok rahat gözlemlemek mümkündür.



Resim 51: İbrahim Çallı, “*Harman*”, 1928, T.ü.y.b., 450x530 cm, Ziraat Bankası RHM – Sanat Koleksiyonu, Ankara.

O dönemde kullanılan hayvan gücü, yerini zamanla makine gücüne bırakmıştır. Düvenlerin yerini “patoz”⁷ ve en nihayetinde biçerdöverler almıştır. Bu makineler zaman ve insana duyulan ihtiyacı büyük oranda azaltmış hatta ortadan kaldırma durumuna gelmiştir. Figürlerin kullandığı diren, tırmık, yaba⁸, elek vb. aletler ahşap -doğal- malzemenen üretilmiştir. Ahşaptan daha dayanıklı olan demirden yapılmış sağlam aletler varken ahşaptan yapılan aletlerin kullanılması içinde bulunulan ekonomik durumu bize açıkça göstermektedir. Bu ilkeliliğin sebeplerinden en önemlisi çekilen yoksulluğun sonucudur. Nitekim Birinci Dünya Savaşı, savaş sonrasında elde bulunan hayvan gücünde bile sınırlı duruma düşmemize neden olmuştur.

⁷ Patöz: Harman işini yapan makine.

⁸ Yaba: Harman savurmakta kullanılan, çatal biçiminde, tahtadan tarım aracı.

Harman yerindeki yaz mevsiminin sıcaklığını yansıtan ön plandaki monokrom (sarı) armoninin etkisi figürlere de yansıdığı için figürlerin geneli zeminle bütünleşme eğilimine girmiştir. Kompozisyondaki figürler gözün resimden dışarıya çıkmasını engelleyecek biçimde yerleştirilmiştir. Sağ üstte arkası dönük kadın olması gerekenden büyük şekilde resmedildiği için perspektif kurallarına aykırı bir durum oluşturmuştur.

“Zeynep Yasa Yaman, Cumhuriyet’in ilk yıllarında başlayan bu çiftçi/köylü konularını farklı yaklaşımlarla da olsa hemen hemen tüm sanatçıların işlediğine dikkat çekmiş, Cumhuriyet ideolojisine katkıda bulunacaklarına İstanbul resimleriyle yetinmekle eleştirilen 1914 Kuşacağı’nın çiftçi/köylü temasını işleme konusunda “başlatıcı” olduklarını belirtmiştir.” (Güler, 2014: 276)

Sanatçının eserlerine baktığımızda İstanbul’un ve Bursa’nın manzara silüetlerini sıklıkla resmettiğini görebiliriz. İstanbul manzaralarının bulunduğu resimlerine baktığımızda İstanbul’daki şehirleşmenin ne kadar hızlı olduğunu kavrayabiliriz. Dönemindeki doğayı ele alışı bize geçmişteki İstanbul’un yeşil doğaya ne kadar hâkim olduğunu açıkça belgeler niteliktedir.

Emek ile ilgili çalışmaları bulunan bir diğer ressam Hüseyin Avni Lifij (1886-1927). Kökeni Çerkez olan ve Samsun’a yerleşen ailesi, onu burada hayata getirmiştir. İlköğrenimine 1893 yılında İstanbul’da başlamış ve 1896 yılında resme ilgi duyarak tamamlamıştır. İzlenimcilik sanat akımı içerisinde geçse de sembolizm ve romantizm özelliklerine dayanan eserler de ortaya çıkarmıştır.

“1906’da Osman Hamdi Bey’in önerisiyle tanıştırıldığı Velihaht Abdülmecid Efendi (o dönemde henüz Halife değildi)’nin bursuyla 1909’da gittiği ve 3 yıl kalarak 1912’de döndüğü Paris Güzel Sanatlar Akademisi (Ecole des Beaux-Arts)’nde Cormon Atölyesi’nde klasik- akademik çizgide verilen bir eğitimle tamamlandı.

Türkiye’ye döndüğünde çeşitli okullarda hocalık yaptı. 1917 yılında açılan Savaş Resimleri ve Diğerleri sergisine yirmi yapıtı ile katıldı... Lifij yine 1923’te Sanayi-i Nefise Mektebi Ali’si Tezyini Sanatlar (Dekoratif Sanatlar) Bölümü’nde hocalığa başladı ve bu görevini 1927’deki ölümüne kadar sürdürdü.” (Uğurlu, 1997: 1)



Şekil 52: Hüseyin Avni Lifij, “Kalkınma-Belediye Faaliyeti”, 1916, T.ü.y.b., 173,5 x 505 cm, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

“Kalkınma- Belediye Faaliyeti” (Res. 52) çalışmasında Kadıköy Meydanı’nın yapımında çalışan, günlük rutin işini yapan işçileri ele almıştır. Bu büyük boyutlu eserini sipariş üzerine yapmıştır. Sanatçının eserlerinde ışığın güçlü etkisini görmekteyiz. Figürler kimi zaman gölgede silüet şeklindeyken kimi zaman da ışığın parlaklığı ile vurgulanmıştır. Bu da bize sahnenin ağaç gölgesi gibi parçalı gün ışığı olan bir yerde olduklarını göstermektedir. Figürlerin duruş şekillerine baktığımızda kazma sallayan, el arabası ile malzeme taşıyan, taş döşeyen figürlerle işin zorluğunu anlamamızı sağlayan su içen ve terini kurulayan figürleri de görmekteyiz. Resmin arka planında silüet halinde Haydarpaşa Garı’nı görmekteyiz. Daha uzak kesimler ise flulaştığı için lekesele bir görünüme bürünmüştür. “Resim o dönemde çalışmayı ve işçileri konu alan ilk resim olma özelliğiyle de önemli bir yere sahiptir.” (Ocak, 2011:39)

Namık İsmail (1890-1935) Samsun doğumludur. Babasının hattat olması sanata ilgi duymasında büyük bir etki sağlamıştır. Küçüklüğünden beri resim yapmayı çok sevmiştir. İlk öğrenimine Şemsülmekatip’de başlayan sanatçı sonrasında Hamidiye Mektebi’nde öğrenim görmüştür. Hamidiye Mektebindeki resim öğretmeni Arslanyan isminde biridir. Orta öğrenimini Saint Benoit’de yapmıştır. Buradaki hocasının ismi ise Andres’dir. Sanatçı eğitimine Galatasaray Lisesi’nde devam etmiş fakat Bakalorya sınavını veremediği için babası tarafından yurt dışına resim eğitimi almak üzere gönderilmiştir. 1911 yılında Paris’teki resim eğitimine Julien Akademisi’nde başlayan sanatçı, Fernand Cormon Atölyesi’nde devam etmiştir. 1914 yılında İstanbul’a gelir ancak 1. Dünya Savaşı’nın çıkmasıyla askere alınarak Kafkasya Cephesi’ne yollanır. 1917’de İstanbul’a döner ve Harbiye Nezareti Resim Atölyesi’ne dahil olur. Şişli’de kurulan atölyede döneminin diğer ressamı Mehmet Nuri,

Ali Sami, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Sami Yetik gibi ressamlarla beraber savaş konulu resimler yapmıştır. Savaş konulu resimlerin haricinde manzara sanatçının en çok çalıştığı konular arasında yer almıştır.

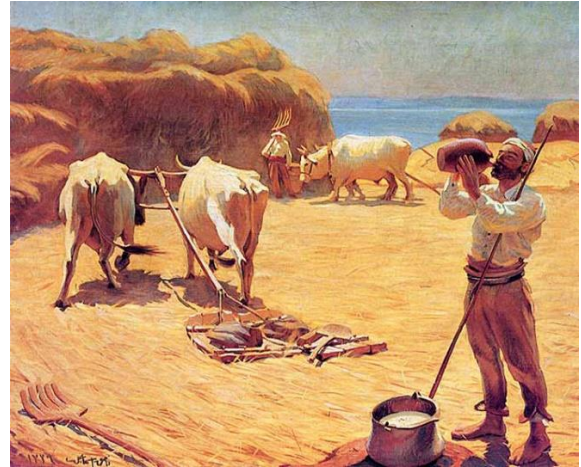
“Manzara özellikle o dönemde Fransa’da bulunmuş ve Fransız resmindeki İzlenimcilik akımına ilgi duymuş sanatçılar için, bu anlatımı en başarıyla uygulayabildikleri bir tür olmuştur. Özellikle Boğaziçi ve Adalar en sık betimlenen yerlerdi. Ayrıca tarihsel yapıların görüntülendiği kent görünümüleri de yaygındı. Namık İsmail de bu bağlamda çok sayıda manzara resmi ve kent görünümüleri gerçekleştiren bir sanatçıydı.” (Rona, 1992: 23)

Sanatçının genel olarak resimlerini incelediğimizde, bunların uzun seanslı çalışmalardan ziyade kısa sürede tamamlanmış eserler olduğu izlenimini edinmekteyiz. Bu kısa süreli çalışma ışığın anlık durumunu yakalayabilmek içindir. Bu da İzlenimcilik’in özellikleriyle benzerlik taşıdığına göstergesidir. Boya sürüşleri geniş fırça darbeleriyle verilmiştir. Manzara resimlerinde ise atmosfer özellikleri sıcak soğuk renklerle verilerek resimde derinlik sağlanmıştır.

“Köy Evi” isimli çalışmasını incelediğimizde manzara resimindeki alışılmışın dışında olan ufuk çizgisi dikkatimizi çekmektedir. Bu çizgi sol alt köşeden sağ üst köşeye doğru diyagonal şekilde ele alınmıştır. Kırsal alanda bulunan köy evi yamaç bir alanda bulunmaktadır. Renkler pastel olarak sürülmüş ve belirginlik köy evinde kendini göstermiştir. Ev dışındaki alanlarda renkler kaynaşarak ayrıntılar belirsizleştirilmiştir.



Resim 53: Namık İsmail, “Harman”, 1923, T.ü.y.b., 80x97 cm, İş Bankası Resim Koleksiyonu



Resim 54: Namık İsmail, “Harman”, 1923, T.ü.y.b., 165x200 cm, MSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Namık İsmail'in Keskin Koleksiyonu'ndaki “*Yamaçtaki Serviler*” (15.8x22.1 cm), İş Bankası Koleksiyonu'ndaki “*Yamaç*” (49x58 cm) ... isimli çalışmalarında da diyagonal görünümler kendini göstermektedir.

Sanatçının toplumsal gerçekçi çalışmalarına güzel örnek olabilecek çalışmalarından benzer isimli iki çalışması vardır: Namık İsmail'in “*Harman*” (Res. 53), (Res. 54) isimli çalışmaları kompozisyon ve kurgu açısından benzerlik göstermektedirler. İş Bankası Resim Koleksiyonu'nda yer alan çalışmasında işçiler harman yerinde, öküzlerin çektiği harman düvenlerinin üzerinde çalışır vaziyette iken ele alınmıştır. İşçilerin kıyafetleri benzer şekilde ele alınmıştır. Arka planda mavi tonlarla deniz ve dağlar derinliği sağlar niteliktedir. Sarı tonları resmin geneline hâkimdir. Resimdeki figürlerin gölgeleri tam altında olduğunu gözlemlediğimiz bize resmin öğle vakti güneş tepedeyken yapıldığını göstermektedir. İki çalışmada da öküzlerin duruş şekilleri birebir aynı şekildedir.

MSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde yer alan “*Harman*” (Res. 54) isimli diğer çalışma ise yine benzer kompozisyon şeklinde yapılmıştır. İş Bankası Resim Koleksiyonu'ndakinden farklı olarak buradaki resimde işçiler dinlenir vaziyette iken resmedilmişlerdir. Sağ taraftaki figür ayakta testiden su içerken resmedilmiş, arka plandaki figür ise yine ayakta saman yığınlarının yanında omzunda “dirgen”⁹ ile durmaktadır. Sağ tarafta arka planda saman yığınlarının üzerindeki dirgenlerin samanlara saplı şekilde bulunmaları dinlenme izlenimini arttırıcı özellik taşımaktadır. Yine ilk resimden farklı olarak düvenlerin üzerindeki işçilerin yerini ağırlık özelliğinden faydalanmak üzere taşlar almıştır. Tarım aletleri ahşaptan yapılmış durumdadır.

Sanatçının insan emeğini konu aldığı diğer bazı çalışmaları arasında maden işçileri ve çobanlar gibi konuları da resimlerinde ele almıştır.

⁹ Dirgen: Genellikle harmanda sapsarı yaymaya yarayan demirden, çatallı bir tarım aracı, diren.



Resim 55: Fethi Arda, T.ü.y.b, 88x 118cm.

Fethi Arda 1934 Elâzığ doğumlu Türk ressamdır. Güzel Sanatlar Akademisi'nin Resim Bölümü'nü dereceyle tamamlamıştır. 1965'te Resim Bölümünde asistan olmuştur. Sabri Berkel'in atölyesinde 4 sene görev almıştır. Bazı yurt dışı sergilere resimlerini göndermiştir. 1966' da İtalyan sanatçı Emilio Vedova başkanlığındaki yaz akademisinde görev aldı. Daha sonra Paris'te incelemelerine devam etti. 1986 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ödül kazandı.

Fethi Arda'nın 88x 118cm (Res. 55) boyutundaki çalışmasında resmin genelindeki kübist form anlayışı (soyutlayıcı yorum) ilk dikkatimizi çeken öge olmaktadır. Figürlerin uğraşı ve içinde buldukları ortam bize toplumsal gerçekçi konuyu yansıtmaktadır. Figürlerin uğraşı hasat zamanı konusunu göstermektedir. Sarı tonlarının hâkim olduğu çalışmanın fon kısmındaki manzaranın çoğunlukla çorak olduğunu görmekteyiz. Figürlerin yüz ifadeleri ve arkada ayakta omzunda yabayı tutan figürün boynunu aşağıya eğmesi hasat zamanından pek memnun olmadıklarını gösterir gibidir. Gökyüzünün de koyu tonlarda olması bu karamsarlığı destekleyici niteliktedir. Yine diğer toplumsal içerikli resimlerin genelinde olduğu gibi figürlerin ayakkabılarının olmadığını gözlemlemekteyiz. Ayrıca

figürler annesinin kucağındaki küçük çocuktan yaşlı figürlere kadar çeşitlilik göstermektedir.



Resim 56: Cemal Tollu, “Ankara Keçileri”, T.ü.y.b, 90.5x 121.00 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi.

Cemal Tollu (1899-1968) İstanbul doğumlu sanatçıdır. Sanayi-i Nefise Mektebi okuduğu yıllarda okulunu bitiremeden Kurtuluş Savaşı’nda mücadeleye katılmıştır. Savaştan sonra aynı okulunda okumaya devam etmiştir. Yurt dışında çeşitli sanatçıların atölyelerinde eğitim almıştır. Bu sanatçılar: Hans Hofmann, André Lhoté, Fernand Léger, Marcel Gromaire vb. şeklindedir. 1932’de Erzincan’ da resim öğretmenliğine başlamıştır. Çalışmalarında yöresel çalışmaları ele alan sanatçılardan biridir. Kübizm sanat akımının özelliklerini benimseyen sanatçı D grubu¹⁰ sanatçıları arasında yer almaktadır.

Ressamın “Ankara Keçileri” (Res. 56) isimli çalışmasında kübizmin etkilerini görmekteyiz. Kompozisyonda kırsalın ayrılmaz parçalarından biri olan keçileri görmekteyiz. Keçilerin oluşturduğu yataylık insan figürlerinin dikeyliği ile dengelemiştir.

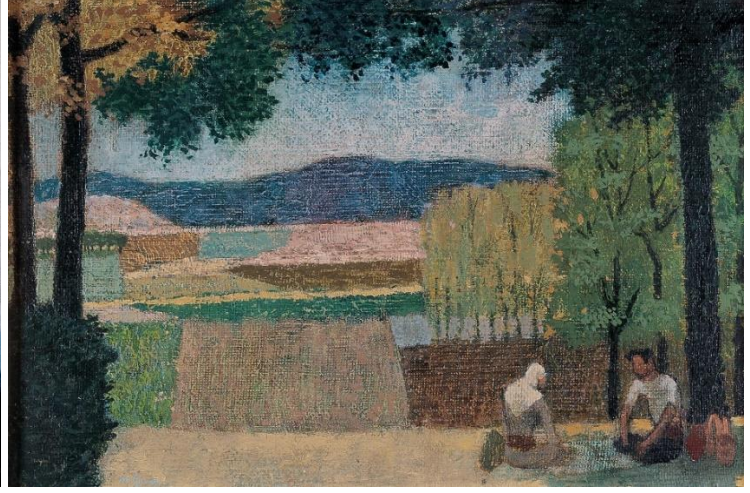
¹⁰D Grubu: 1933 yılında Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci Cemal Tollu Abidin Dino. Zühtü Müridoğlu tarafından kurulan sanatçı birliğidir.

Yine resimde açık koyu alanlar birbirini dengeleyecek şekilde boyanmıştır. Eski çağlardan beri süregelen meslek olan çobanlığı ele aldığı bu resimde erkek figürü ve bayan figürü yan yana resmedilmiştir. Erkek figürünün üzerinde genellikle keçeden yapılmış ve çobanların giydiği kepenek¹¹ isimli üstlüğü görmekteyiz. Kepenek vücudun büyük bir bölümünü örtmektedir. Kepenek, “Çoban Keçesi” ismiyle de anılmaktadır. Erkek ve kadın figürlerinin ayaklarında ayakkabıları bulunmamaktadır. Bu da ele alınan kişilerin ekonomik durumu hakkında bize bilgi vermektedir. Derinliği sağlayabilmek için fon kısmında soğuk renkler tercih edilmiştir.

Toplumsal gerçekçiliğin önde gelen sanatçılarından biri olan Nuri İyem (1915-2005) yılında İstanbul, Aksaray’da doğmuştur. Küçüklük yılları kurtuluş savaşı yıllarına rastladığı için sabit bir şehirde değil sürekli yer değiştirme şeklinde geçmiştir. İlkokul için başlangıçta mektebe gitse de İtalyan okuluna gitmesinin İyem için daha faydalı olacağı düşünülür. Birçok şehir gezdikten sonra ilkokulu Mardin’de, Ortaokulu İstanbul’da tamamlar. Lise konularında resim ve müziğin olmaması onu çok üzmüştür. 1933’ te Nazmi Ziya Güran atölyesinde olmak resim açısından gelişmesine yardımcı olur. 1934’te Hikmet Onat atölyesine, 1936 yılında ise Levy’den eğitim alarak 1937’de akademinin resim bölümünü başarı ile bitirir. Çalışmalarında Anadolu insanları sıklıkla geçmektedir (Bıçakçı, 2019).

Yeniler Grubu sanatçılarının önde gelen sanatçılarından biridir. “Yeniler Grubu’nun amacı, Batı etkisinde kalan ve halka yabancılaşan resim sanatını yeniden toplumla buluşturup, yerel konular üzerinden, toplumsal sorunlara ışık tutmaktır.” (“Vikipedi Özgür Ansiklopedi”, t.y.), (“Yeniler Grubu”, 2023) Portreleri ile ünlü olan sanatçı toplumsal gerçekçi ve salt manzara üzerine çalışmaları da mevcuttur. Toplumsal gerçekçi görüşünü “Liman” isimli sergi ile belli etmiştir. Anadolu insanını, köylü kırsal kesim hayatını eserlerinde işlemiştir. Manzara içerikli resimlerinde yer alan figürler kimi zaman resmin ön planında yer alırken, kimi zaman da doğanın büyüklüğü içinde git gide küçülme eğilimine girmişlerdir. “Şile-Ağva Yolundan”, “Göç” ve çeşitli manzara resimlerinde figürler doğanın büyüklüğü karşısında küçük bir alanı kaplamaktadırlar.

¹¹ Kepenek: Çobanların omuzlarına aldıkları dikişsiz, kolsuz, keçeden üstlük, aba.



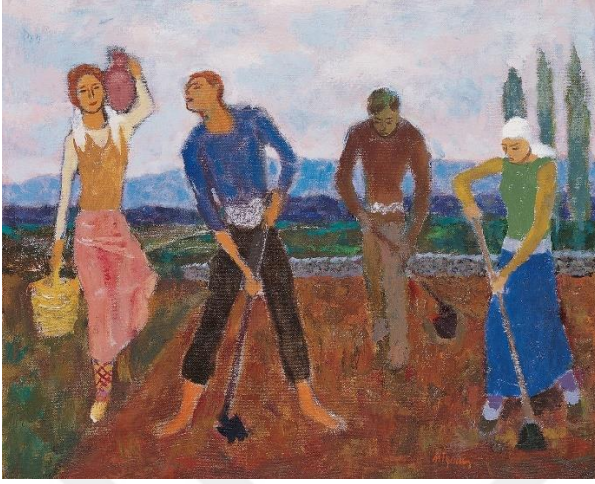
Resim 57: Nuri İyem, “*Toprağı İşleyen Kadınlar*”, 1969, T.ü.y.b, 53x61 cm. Resim 58: Nuri İyem, “*Tarlada Mola*”, 1976, Duralit Üzerine Yağlıboya, 30x45 cm.

İyem’in farklı konuları işlediği birçok toplumsal gerçekçi çalışması bulunmaktadır ancak konumuz çerçevesinde “*Toprağı İşleyen Kadınlar*” (Res. 57) resmi bizim için özel bir önem taşımaktadır. Bu resimde 2 tane kadın figürü görmekteyiz. Kadın figürlerinden biri eğilmiş vaziyette mahsullerin çapalama işlemini gerçekleştirirken diğerye eğilmekten yorulduğu için ayakta vaziyette resmedilmiştir. Ayaktaki kadının yorgunluğunu elini başına götürmesi ve yüz ifadesinden anlayabiliriz. Figürlerin hemen arka planında ağaç figürünün bir kısmı görünmekte ancak bu ağacın pek yaprağı bulunmamaktadır. Bu da yorulan kişilerin gölgelerinde mola verdiğinde sıcaktan korunabilecekleri pek alanın olmadığını göstermekte ve işin ne derece zor olduğunu bize hissettirmektedir. Arka planda derinliği sağlamak için soğuk renkler kullanılmıştır.

Nuri İyem’ in “*Tarlada Mola*” (Res. 58) isimli çalışmasında ise resmin sağ alt köşesinde ağacın gölgesinde dinlenmekte olan bir kadın ve bir erkek figürü görmekteyiz. Bu iki kişi muhtemelen öğle yemeği zamanındadırlar. Bunu üzerlerine oturdukları örtü, erkek figürün yanında bulunan testi ve heybe veya çanta dan çıkartabiliriz. Resmin merkezinde geneli kaplayan birbirinden farklı renkteki geometrik şekildeki arazileri görmekteyiz. Kıymet Giray, Nuri İyem’e tarlada çalışanlar ile ilgili şöyle demektedir:

“Tarlaya, işe gidenler İyem’ in resimleri arasında üretilen seriler olarak karşımıza çıkacaktır. Sabahın alaca karanlığında dar toprak yollarda çoluk çocuk ve hayvanların oluşturduğu konvoylar gözlemlenir doğa arasında. Kararlı adımlar yorgunluk ve yük dinlemeden çiğner toprakları. Yürüyüşün

sonu “*Tarlada Çalışan Kadınlar*” serisine ulaşır; sıcak altında toprağı çapalayan, ürününi toplayan kadınlara...” (Giray, 1998: 232)



Resim 59: Nuri İyem, “*Tarlada Çalışanlar*”, 2001,
T.ü.y.b., 38x 46 cm.



Resim 60: Nuri İyem, “*Tarladan Dönüş*”, 2001,
Duralit Üzerine Yağlıboya, 45.5x 52.5 cm.

Nuri İyem’ in “*Tarlada Çalışanlar*” (Res. 59) isimli çalışmasına baktığımızda ana konunun yakın plandaki çalışmakta olan işçiler olduğunu görmekteyiz. Resimde iki kadın ve iki erkek figür görmekteyiz. Bu dört kişiden üçü çapalama işlemi gerçekleştirirken sol taraftaki kadın figürü muhtemelen öğle vakti yaklaştığı için yiyeceklerin bulunduğu sepeti ve su bulunan testi taşımaktadır. Erkek figürlerden birinin ayağında ayakkabıları bulunmamaktadır. Arkadaki manzara ve taş duvarın yataylığı işçiler ve kavak ağaçlarının dikeyliği ile dengelenmiştir. Tarla kısmındaki hâkim renk kahverengi tonlarıdır ve bu tonlar işçilerin üzerindeki bazı kıyafetlerde de devam etmiştir. Arka plandaki manzara da ise soğuk tonlar tercih edilerek resimde derinlik hissi uyandırılmıştır.

Nuri İyem’ in “*Tarladan Dönüş*” (Res. 60) çalışmasında ise resmin isminden de anlaşılacağı üzere akşam vakti olduğunu renklerin cansızlığından anlayabiliriz. Portrelerdeki hisleri aktarmada usta olan sanatçı ustalığını bu eserinde de göstermiştir. Resimdeki portrelere baktığımızda kadınların yüzlerinde akşama kadar çalışmanın vermiş olduğu yorgunluğu üç kadının yüz ifadelerinden anlayabiliriz. Figürlerin arka kısmında gri renkte dağlar, ağaçlar ve bakımını yaptıkları bitkileri görebiliriz. Öndeki figürün elinde tarım aleti çapa ve arkadaki iki figürün ellerinde ise demetler bulunmaktadır. İyem’ in bu iki resmin de de emek kavramını çok iyi gözlemleyebiliriz.



Resim 61: Cevat Dereli, “*Harman*”, 1956, T.ü.y.b, 85x131.5 cm

Cevat Dereli (1900-1989) Rize’de dünyaya geldi. Resimle alakası ilköğretim ve ortaokul zamanlarında başladı. 1915 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’nde eğitim gördü. Hikmet Onat’ın atölyesinden sonra İbrahim Çallı’nın atölyesi ile çalışmaya devam etti. Öğrencilik yıllarında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti sergilerine dahil oldu. 1924 yılında devlet bursu ile Paris’e gitmeye hak kazandı. 1924-28 yılları arasında Julian Akademisi ve Albert Laurens’in atölyelerinde çalıştı. 1928’de Türkiye’ye dönüş yaptı. İlk çalışmalarında izlenimciliğin etkisi bulunmaktadır. 1937’de CHP yurt gezileri düzenlemiştir. Cevat Dereli bu gezilere katılarak Anadolu’nun çeşitli illerinde resim yapma imkânı bulmuştur. Sanatını Türkiye’ye döndükten sonra “*Boğaziçi ve Beylerbeyi Sırtlarından*” vb. peyzaj resimleri ile ortaya koymaya başlayan sanatçının bu dönemden sonra bütün yaşamı boyunca peyzaj konusu resimlerinde başı çekmiştir. Çalışmalarında köy görünümleri ve köy yaşamı konularını sıklıkla işlemiştir (“Vikipedi Özgür Ansiklopedi”, t.y.), (“Cevat Dereli”, 2023).

Sanatçının Toplumsal gerçekçi çalışmalarına örnek olarak “*Harman*” (Res. 61) tablosunu gösterebiliriz. Bu çalışmada üç tane kadın figürü ellerinde eleklerle eleme işlemi gerçekleştirmektedirler. Sağdaki ve soldaki kadınların elbiseleri soğuk tonlarda iken resmin merkezindeki kadının elbisesi sıcak tonlarda boyanmıştır. En yakın planda başaklar ve testi bulunmaktadır. Arka plandaki ağaçların yapraksız gövdeleri görünmektedir. Resimdeki

alanlar resmin ortasında üçgen olacak şekilde boyanmıştır. Yine bu resimde de Anadolu kadının çalışkanlığı karşımıza çıkmaktadır.



Resim 62: Turgut Atalay, “Çoban ve Köylüler”, 1976, T.ü.y.b, 40x58 cm.

Turgut Atalay (1918-2004) Konya doğumludur. İlk ve orta okulunu devlet okulunda tamamlayıp sonrasında İstanbul Erkek Lisesi’nde eğitimine devam etti. 1936-1945 arası Nazmi Ziya Gülan, İbrahim Çallı ve Léopold Lévy ile Yeniler Grubu’na dahil oldu. Bu grupta toplumcu gerçekçi çalışmalarıyla sergilere katıldı. Doğa resimleri yapmayı çok seven sanatçı için Arslan Mengüç’ün kitabında şöyle denilmektedir:

“Doğanın tadını, o şiirsel havasını hep yaşadım. Kırlar, tren istasyonları, dağlar, tepeler hep dostumdu. Maltepe’de tarlalar vardı. Ve tarlalardan, bostanlardan neler çıkmazdı, küfürlerle!.. Örneğin, bamya tarlaları Maltepe’nin simgesiydi! Yakacık’ta ise üzüm bolluğu vardı. Ünlü çavuş Üzümleri yetişirdi; kabuğu zar gibi ince ve saydam olan!..” (Mengüç, 2001: 20)

“Çoban ve Köylüler” (Res. 62) resminde farklı işlerle meşgul olan emekçi kesimi insanların görmekteyiz. Dört figürün ellerinde meslekleri ile ilgili farklı aletler bulunmaktadır. Resmin genelinde geometrik biçimde şekilleri gözlemlemekteyiz. Arka planda yerleşim konutları ve onun gerisinde de kırsal manzarayı görmekteyiz. Ön plandaki

figürler, arka plana göre daha koyu renklerle vurgulanmıştır. Yine buradaki figürlerin de ayaklarında ayakkabıları bulunmamaktadır. Resimde bulunan hayvanlar gerçek görünümlerinin dışında biçim bozma şeklinde yorumlanarak resmedilmişlerdir. Dikkatimi çeken bir diğer konu ise figürlerin başlarını yere doğru eğdikleri için içinde buldukları durumdan hoşnut olmadığını düşünmemdir.



Resim 63: İbrahim Balaban, “Bahar”, 1949, T.ü.y.b.

İbrahim Balaban (1921-2019) Bursa doğumlu ressamdır. Doğmuş olduğu köyde bulunan üç sınıflık ilkokulu bitiren sanatçı bu okuldan sonra çalışma hayatına atılmıştır. Çobanlık, tarım işi, taş kırma işlerinde çalışmıştır. Çeşitli suçlardan dolayı cezaevine alınan sanatçı burada Nazım Hikmet ile tanışıp resim hayatına atıldı. 1950’de af sayesinde cezaevinden kurtulan sanatçı 1953’te İstanbul’da kişisel sergisini açtı ve toplumsal gerçekçiliği benimsedi. Sonraki yıllarda resim sergilerini çeşitli illerde açmaya devam etti.

1979-80 yıllarında yurt dışında kişisel sergiler açtı. Balaban kendi kendini yetiştiren bir ressam olarak bilinir. Ele aldığı konu genellikle köy yaşantısı olmuştur. Ancak köy yaşantısı içerisinde büyüyüp tütün, pamuk, üzüm, ipek kozası üretimi gibi işlerde işçi olarak çalışmasına rağmen bu konuları tuvallerine aktarmamıştır. Çünkü bunlar görsel bir gereç olmasına rağmen “konulu” değildir. Konu Balaban’a göre “öz” dür. Konusu olmayan resim de olabilir ama bunların “biçim” kazanması gerekir (“İstanbul Sanat Evi”, t.y.), (“İbrahim Balaban”, 2023).

Balaban’ın “*Bahar*” (Res. 63) isimli tablosuna bakalım. Eserin merkezinde elinde sabanla toprağı işleyen bir adam ve onun yanında bu adamla göz göze olan bir kadın bulunmaktadır. Kadının yüz ifadesine baktığımızda durağan bir yüz ifadesinin olduğunu görüyoruz. Toprağı işlemek için traktör Türkiye’de 1970’ler civarında yaygınlaştığını düşünürsek hayvan gücü ile kullanılan kara sabanın kullanılıyor olması gayet normal bir durumdur. Ön plandaki hayvanlar ve çifti süren kişinin portrelerine bakarsak hepsi kadın figürüne odaklanmamıza neden olmaktadır. Diğer toplumcu gerçekçi çalışmalarda olduğu gibi bu figürlerimizin de elbiseleri şaşalı olmasının aksine yöresel kıyafetler giydiklerini görüyoruz. Çiftçinin ayağında çarık bulunmaktadır. Resmin isminden yola çıkarak bu çalışmada doğanın uyanış halinde olduğunu görüyoruz. Bütün hayvanlar kış uykusundan uyanmış ve baharın gelmesini kutluyorlar sanki. Bu hayvan çeşitliliği öyle fazla ki akarsudaki balıklar dahi bize gösterilmek istenmiş. Yaz mevsimin başlangıcını müjdeleyen leylek figürünü de üst kısımda görmekteyiz. Doğanın uyanmasıyla birlikte renk çeşitliliği de en üst seviyeye gelmiştir. Bitki örtüsü çiçeklerle bürünmüştür. Dağlar arka planda üçgen olacak şekilde ve derinliği sağlamak için mavi tonları tercih edilerek yerleştirilmiştir. Resimdeki bulutların yönü, kelebeklerin sağdan ve soldan oluşturdukları yön, çiftçinin elinde tuttuğu sopanın yönü ve sincapların yerleşme şekli hep üstte yer alan geyik figürünü göstermektedir. Geyik figürü Türkler ’de eskiden beri önemli bir yere sahiptir. Geyik figürü inanışa göre kutsallığı ve bereketi simgelemektedir. Şair ve yazar olan Nazım Hikmet, Balaban’ın Bahar tablosu için bu resimdekileri anlatan bir şiir yazmıştır.

“Balaban’ın Bahar Tablosu Üstüne

İşte seyreyle gözüm, hünerini Balaban’ın

İşte şafak vakti Mayıs ayındayız

İşte aydınlık:

Akıllı, cesur, taze, diri, insafsız...

İşte bulut:

Kaymak gibi lüle lüle

İşte dağlar:

Hem de mavi, hem de serin

İşte sabah seyranı tilkilerin

Uzun kuyruklarında ışıık,

Sivri burunlarında telaşları.

İşte seyreyle gözüm:

İşte karınları aç, tüyleri diken, ağzı kırmızı

İşte dağ başında kurdun biri.

Kendi içinde duymadın mı sen

Aç kurdun öfkesini sabah vakitleri?

İşte seyreyle gözüm:

Kelebekler, arılar...

(...)" ("İnsan Okur", t.y.), ("Nazım Hikmet'in İbrahim Balaban'ın 'Bahar' adlı tablosundan etkilenerek yazdığı şiir ve tablo", 2023).

İbrahim Balaban'ın toplumsal gerçekçi resimlerinden bir diğeri ise "Tarlada Çalışanlar" (Res. 64)'dır. Çalışmada bir erkek ve bir kadın figürlerini görmekteyiz. Resimdekiler çalışırken resmedilmişlerdir. Bu figürlerin ayaklarında da ayakkabıları yoktur. Figürler çapa kullanarak topraktaki yabancı otlarla mücadele etmektedirler. Derinlik soğuk tonlarla sağlanmaya çalışılmıştır.



Resim 64: İbrahim Balaban, "Tarlada Çalışanlar", 2000, T.ü.y.b., 48x58 cm.

Neşet Günal (1923-2002) Nevşehirli sanatçı doğup büyüdüğü yörenin insanlarını ve doğasını kendine konu edinmiş bir sanatçıdır. İlkokulu Şereflikoçhisar, ortaöğretim ise Nevşehir’de okumuştur.1946 yılında Leopold Levy’nin öğrenciliğinde Mimar Sinan Üniversitesini birincilikle tamamlamıştır. Mezun olduktan sonra Ankara Devlet Tiyatroları’nda dekoratörlük yaptı. Fransa, İtalya ve İspanya gezilerinde duvar resmi tekniği hakkında bilgi edindi. Resimleri Léger ile benzerlik göstermektedir. Ele aldığı konuda Anadolu insanının ağır yaşam koşullarını görmekteyiz. Sanat anlayışı olarak ise toplumsal gerçekçiliğe dayalı çalışmalar yapmaktadır. 1958 yılında akım haline gelen el ve ayakların olduğundan büyük olarak vurgulanmasını Neşet Günal’ın resimlerinde görmekteyiz (“Vikipedi Özgür Ansiklopedi”, t.y.), (“Neşet Günal”, 2023). Birçok yurt içi sergisinin olmasının yanı sıra yurt dışında da epey sergi açmıştır.

Nevşehir yöresinin toprak yapısının oluşmasında Hasan, Erciyes ve Melendiz Volkanik dağlarının oluşturduğu lavlar ve tüfler etkili olmuştur. Ana geçim kaynağı üzüm yetiştiriciliğidir. Bunun olmasının sebebi, üzümün lavların ve tüflerin oluşturduğu bu toprak türünde diğer toprak türlerine göre daha iyi yetişmesidir. Günal’ın ailesi de bölgenin geçerli mesleği olan bağcılık ile geçinmektedirler. Günal’ın çocukluğundan beri yaşamış olduğu zor durumlar onu toplumsal gerçekçi konuyu seçmesine neden olmuştur. Sanatçının çalışmalarını incelediğimizde coğrafi yapının durumu ve genel olarak yoksul olan, emek veren figürleri eserlerinde resmettiğini görürüz. Resimleri renk işlenişi bakımından bir “Empresyonizm” kadar zengin değildir. Renkçi palet yerini sonraları monokrom rengin hâkim olduğu toprak (kahverengi) renklerine doğru bırakmıştır.

Resimlerinde dokuyu etkili bir şekilde işlemiştir. Tuval üzerinde doku vermek için başlangıçta kum ve alçı kullansa da sonrasında talaş tozu kullanmayı tercih etmiştir. Mehmet Ergüven’in Neşet Günal’ın resimleri hakkında düşüncesi şu şekildedir:

“Aslında gerçekçiliğin bu denli belirleyici olduğu resim dilinde, Günal’ın temsili değeriyle resme karşı çıkması, ilk bakışta hayli şaşırtıcı ve alışılmıştın ötesinde bir tavrı ortaya koyar; ancak, ayrıntılara geçtiğimizde bambaşka bir olayla karşılaşırız; özü gereği rengin özgül değerini de peşinen dışlayan bu çalışma tarzında, temsili değer dolaylı olarak malzemeyle bütünleşme eğilimi içindedir hep. Rengin soyut resimde tanık olduğumuz üzere, ait olduğu şeyden soyutlanarak resmi nesne’ye çevirme yönündeki gücü, burada sadece kendine gönderme yapan topraksı doku aracılığıyla gündemdeki yerini alır – nesne, resim değil, temsiline katkıda bulunduğu figür içinde kendini sergileyen malzemedir.” (Ergüven, 1996: 76)

Bir diğer toplumsal gerçeği eseri “*Bağ Bozumu*” (Res. 65)’nda gündelik yaşam sahnesi olan çalışmasını görmekteyiz. Günal eserinde kullandığı figürleri çoğu zaman ayrı ayrı etttyn sonrasında bu figürleri birleştirerek eseri ortaya çıkarmaktadır. Bağda birçok figür bir arada ele alınmıştır. Bu figürler çocuklar, kadınlar, erkekler olarak görünmektedir. Figürlerin portrelerine baktığımızda sanki fotoğraf ekiniyormuş edası ile portrelerin çoğu bize doğru bakmaktadır. Çoğu figür hasat işlemine gerçekleştirirken ele alınsa da bazı figürler ise olağan duruşlarında resmedilmişlerdir. Figürlerin elleri ve ayakları tarımla uğraşan kişilerde olduğu gibi olağandan büyük olarak gösterilmiş ve ayaklarda ayakkabı bulunmamaktadır. Fon kısmında Nevşehir’e has olan arazi yapısını görmekteyiz.

Günal’ın baştaki renkçi tutumu yerini toprak rengine bırakmıştır. Resimlerinde n plandaki figüratif anlatımın arka planında kalan manzarayı incelediğimizde, figürlerdeki yoksul görünümün doğada da aynı Şekilde devam ettiğini fark ederiz. Doğa tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilmiş, göze hoş gelen klasikslup resimlerine göre realist tarzda resmedilmiştir. Ağaçlar çok az yapraklı veya yapraksızlardır. Bu da toplumsal gerçeği anıtsal figürlerin anlatım gücünün etkisini arttırmada etkili olmuştur. Emekçi, toprakla uğraşan insanların biçim değişikliği olarak el ve ayakları normalden büyük olarak resmedilmiştir. Bu biçim bozma Neşet Günal’ın resimsel diliyle özdeşleşmiştir. Figürler günlük yaşamlarını geçirdiği doğal ortamlarında rutin işlerini yaparken resmedilmişlerdir. Resim dilinde desensi hava mevcuttur. Figürlerin görünümleri kontur çizgilerle hacimlendirilmiştir. Günal’ın eserlerinde ele aldığı kişilerin ve olayların içinden biri olageldiğini Ali Asker Bal Şu Şekilde belirtmektedir:

“Günal’ın toprak insanlarına bakan izleyici, sanatçının bu insanlarla özdeşleşip, dünyayı onların bakış açısından yansıtığını, dışarıdan bir gözlemci olmakla yetinmeyip, içinde yaşadığı bu insanları ‘görünür kılmayı’ arzuladığını rahatlıkla görebilir.” (Bal, 2012: 139)



Resim 65: Neşet Günel, “Bağ Bozumu”, 1956, T.ü.y.b., 137 x250 cm, Resim ve Heykel Müzesi, Ankara



Resim 66: Neşet Günel, “Başakçılar II”, 1984, T.ü.y.b., 120x172 cm.



Resim 67: Hasan Nazım Balaban, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2016, 95 x 125 cm.

Babası İbrahim Balaban'ın modern toplumsal gerçekçi çalışmalarını devam ettiren Hasan Nazım Balaban (1955) Bursa doğumludur. İlköğretim Osmangazi'de sonra Bursa Setbaşı İlkokulu'nda tamamladı. Ortaokulu ise İpekçilik'deki Çelebi Mehmet Ortaokulu'nda tamamladı. Liseyi ve üniversiteyi İstanbul'da tamamladı ("Vikipedi Özgür Ansiklopedi" t.y.), ("Hasan Nazım Balaban", 2023).

Sanatçının 2016'da yaptığı çalışmasında (Res. 67) bütün köylüler telaş içinde çalışma durumundadırlar. Emekçi figürlerin yapmış olduğu işlere kısaca bakmak gerekirse; ineklerini otlatan çoban, fidanların toprağını bel¹² ile havalandıran kişiler, heybe ile tohum serpenler, öküzlerle saban kullanarak çift sürenler, traktörle çift süren, tarladaki çalı, çırpıları toplayanlar şeklindedir. Bu resimde eski tarım aletlerinin yanı sıra teknolojik olarak çağımızın tarım aleti olan traktörü de görmekteyiz. Bu da tarım açısından geçiş evresinde olduklarını göstermektedir. Arazinin topografyasına bakarsak düz alanların dar alanlarda olduğunu görmekteyiz. Bölgenin arazi yapısı daha çok dağlık ve engebeli şeklindedir.

¹² Bel: Toprağı aktarmaya veya işlemeye yarayan, uzun saplı, ayakla basılacak yeri tahta, ucu sivri kürek veya çatal biçiminde bir tarım aracı.

Resimde çalışanların dışında otobüs ile köye doğru yol alan insanları görmekteyiz. Arabanın arka kısmında araca son anda binenleri ve kaçırılanları görmekteyiz. Bunun dışında otobüsün üst kısmına eşyalarla yolculuk yapan bir kişiyi görmekteyiz. Resmin üst kısmında köy yerleşkesini görmekteyiz. Evlerin iki katlı olması köyün ekonomik durumu ile ilgili ipucu verebilir. Yakın plandaki sıcak tonlar uzak kesimlere doğru yerini mavinin tonlarına bırakmıştır.

Yalçın Gökçebağ (1944) Denizli doğumlu ressamdır. Resim eğitimini Gazi Eğitim Enstitüsü'nde almıştır. ODTÜ'de Güzel Sanatlar Bölümü'nde çalışmıştır. Resimlerinde konu olarak kır ve kır yaşantılarını ele almaktadır. Anadolu'nun farklı kesimlerinin görünümünü ve orada geçen yaşantıyı eserlerine yansıtmaktadır. İstanbul ve Ankara'da eserlerini üretmeye devam etmektedir ("Galeri Soyut", t.y.), ("Yalçın Gökçebağ", 2023).

Sanatçının tez kapsamında ele alınan toplumsal gerçekçi resminde (Res. 68) hasat işlemini gerçekleştiren emekçileri görmekteyiz. Emekçilerin bazıları kosa¹³ aletini kullanarak biçme işlemini gerçekleştirirken diğer kişiler kosa ile biçilen mahsulleri toplama işlemini gerçekleştirmektedirler. Tarlanın hemen kenarında mahsullere zarar vermek isteyen kuşları uzaklaştırmak için korkuluk yerleştirilmiştir. Kuşlar korkuluğun yan tarafındaki direkte gerili duran tellerde dizili olduğu ve mahsullere zarar vermediği için bu işte faydalı olmuştur diyebiliriz.

¹³Kosa: Bir tür uzun saplı orak.



Resim 68: Yalçın Gökçebağ, 2019, T.ü.y.b., 60x80 cm.

Hasat zamanı genellikle havaların ısındığı ve yağışların en az olduğu yaz mevsiminde olduğunu düşünürsek havanın bulutlu olması bir tezatlık yaratmaktadır. İşçiler yağmur ihtimaline karşı bu yüzden telaş içinde olabilirler. Yine de bulutların arasından süzülen güneş ışıkları bize umut vermektedir. Yakın planda sıcak renk tonları varken arka plana doğru renkler ve şekiller belirsizleşip soğuk ve karanlık tonlara doğru değişime uğramıştır. Resmin orta kesiminde ise at arabasını çeken iki atlı ve biraz ilerisinde atlılardan oluşan bir grup ilerlemektedirler.

4.3. Proje Çalışmaları

Türk Resminde Kırsal Yaşam Görünümleri ve Toplumsal Gerçekçilik isimli tezimin yazılmasındaki yola çıkış, bu yaşam şeklinin içinden gelen biri olmam ve bütün bu ortamdaki insan emeğini, insanın doğayla ilişkisini, diğer canlılarla ilişkisini ve bunun da bir üretim biçimi olarak hayattaki yerini tanıyor, biliyor olmamdır. O yüzden proje kapsamında üretilen çalışmaların içerisinde yer alan resimlerde, desen ve gravürlerde çeşitli hayvanlar ve bunları yetiştiren insanlar yer almaktadır. Kırsal alandaki hayvanlarla onların bakımını üstlenen kişiler arasındaki bağın endüstriyel hayvan yetiştiriciliğindeki bağdan çok daha güçlü olduğunu görmekteyiz. Kırsaldaki hayvanların bakımını üstlenen kişiler, fabrikasyon hayvan yetiştiriciliğindeki kişilere nazaran bu hayvanlarla daha fazla yakınlık kurarak ve onların halini anlarlar. Bu hayvanlar onların hayatında adeta bir kişi gibi durumuna gelebilmektedir. O yüzden hayvanlara baktığımızda onların durumlarını adeta kişileştirilmiş hallerini anlayabilmekteyiz.

Toplumsal gerçekçilik kapsamında ele aldığım ve yaşadığım yerler olan özellikle Çanakkale'nin Kepez Beldesi ve merkeze bağlı olan Çanakalan Köyü'nün kırsal alanlarıdır. Geçmişe nazaran bu tarım alanları (özellikle Kepez) zamanla tarım arazisi olma işlevini yitirerek betonarme yapıların olduğu yerleşim alanlarına ya da bazı şirketlerin tarım dışındaki özel kullanım alanlarına dönüşmektedir. İnsanların geçimini sağladıkları bu alanlar, inşaatın rant durumunun daha baskın hale geldiği için iskana açılmaktadır. Kentleşmeyle birlikte tarımla uğraşan insanların tarım arazilerinin elinden alınması ve yaşantılarının dikkate alınmaması bu insanları zor duruma düşürmektedir.

1850'lerden önce tarihi ve mitolojik konular, Romantizm'deki sanatçıların ilgisi olan efsaneler, fantastik konular, ülküler; Neoklasisizm'de ise daha dekoratif unsurlar ele alınmıştır. Bu gibi dönemlerde ele alınan yapıtlar halkla, gerçeklikle alakası olmayan çalışmalardır. Natürallizm'e gelindiğinde ise doğayı güzelliği ve çirkinliği ile olduğu gibi aktarma söz konusu olmuştur. Önceleri güzelliği, estetik olarak yüce olanlarda, önemli görülen konularda ararken sonraları gerçek içerisinde bir güzellik aramak şekline dönüşmüştür. Toplumsal gerçekçi sanatçılar ise hayal ürünü, fantezi, yüceltilmiş kavramlar değil de hayatın daha geniş bir kitlesinin yaşantısını belli bir şiirsel değerle ele aldığı görünümüleri ortaya koymuşlardır. Toplumsal gerçekçi sanatçıların ele aldığı konular, geçmişte değersiz görülenlerin sanatın konusu olmaya başlaması fikri olarak ortaya

çıkmiştir. Kaldı ki geçmişte sanatçıların ele aldığı konulardaki emekçi kişiler elit kişilerin oldukları kadar zengin olamadıkları için bu eserlere sahip de olamamaktaydılar.

İnsan ve doğa arasındaki ilişkinin evrensel boyutu her zaman en önemli özelliklerden biridir. Ele aldığım konular kurgusallıktan ziyade günlük yaşam sahnelerini yansıtmaktadırlar. Günlük yaşamdan sahnenin ele alındığı Jean François Millet'in yaptığı ve Vincent Van Gogh'un yorumladığı "*İlk Adım*" isimli resmi bize bu konuyu çok güzel özetlemektedir. Resmin solunda arkası bize dönük figür elindeki işi bırakarak o an orada bulunan ve kendisine doğru gelen muhtemelen bir yaşındaki çocuğuna kollarını açarak onun yürütmesine şahit olmaktadır. Yani kurgusallıktan uzak olan bu resim toplumsal gerçekçiliğin ve günlük yaşamın bir arada ele alındığı güzel örneklerden biridir. Millet'in diğer toplumsal içerikli çalışmaları arasında hasat ve tohum ekenler gibi konular da yer almaktadır. Ben de bu tür konuları, yaşadığım çevredeki örnekleri resimlerime konu edindim. Ayrıca sanat tarihinde bu konu daha birçok ressam tarafından ele alındığı için bugün de böyle bir konuyu işlemek sanat tarihinde doğrudan bir bağlantı kurmamızı sağlamaktadır.

Proje çalışmalarında desen, gravür, yağlıboya ve suluboya ile yapılmış çalışmalar yer almaktadır. Desen çalışmalarında karakalem, füzen, kuru boya gibi malzemeleri, gravür baskılarımda kazıma ve akvatint tekniklerini kullandım.

Proje çalışmalarımın başında doğanın bir parçası, toplumsal gerçekçilik bağlamında insanoğlunun ayrılmaz bir parçası olan hayvan etütlerine yer verdim. "*Oğlaklar*" (Res. 69) isimli desende çitlerin arkasında duran iki adet keçi yavrusu görmekteyiz. Bu yavrulardan biri sakin bir şekilde dururken diğer yavru içinde bulunduğu ortamdan çıkmak istercesine resmi izleyen kişiye doğru bakarken bir sesleniş içerisinde bulunmaktadır. Arka planda çalılıklardan oluşan bir avlu yer almaktadır. Kışlalardaki bu avlu genelde kazıkların arasına örülerek, dolaştırılarak bir set oluşturacak şekilde dalların yığılması ile oluşturulan ve hayvanın dışarıya çıkmasını ve dışarıdan bir hayvanın içeriye girmesini engelleyecek biçimde yapılmaktadır. Bu çalışma teknik olarak toprak sarısı bir kâğıt üzerine yapılan desen çalışmasıdır. Işık alan kesimler beyaz kuru boya ile çizilirken koyu olan kısımlarda ise siyah renkli kuru boya tercih edilmiştir. Eski ustaların da kullandığı tekniklerde de olduğu gibi orta ton bir kâğıdın kendi rengi, yüksek alanlar için beyaz kalem, koyu alanlar için ise siyah kalem kullanılarak yapılmış bir desendir. Bu desen çalışmalarında (carta tinta) tekniğine yer

verilmiştir. Ele alınan çalışmalarda hayvanların ifadesi önem taşımaktadır. Hayvanların bakışlarındaki ifade bir tür insani duygu uyandırmaktadır. Bu duygu neredeyse bir insanın portresindeki jest mimikler gibidir. Hayvanların yüzündeki ifade Jan Van Eyck'in "*Ghent Sunak Resmi*"nde (Res. 6), yer alan kuzunun (temsili İsa) ifadesindeki kuzu figürü betimleme biçimi yönünden benzerlik göstermektedir. Sunak resminde daha çok restore çalışmaları esnasında bu duruş değişikliği yaşanmıştır.

Yine bir diğer desen çalışması olan "*Teke*" (Res.70)'de kâğıt üzerine tükenmez kalemle çizilen bir teke bir de keçi figürünü görmekteyiz. Teke figürü ön planda başı dik bir şekildeyken keçi figürü ise gözleri kapalı ve başı aşağı olacak şekilde çizilmiştir. Arka planda bitki örtüsü olarak çam ağaçlarını görmekteyiz. Bu tip hayvana veya sürüye hitap ederken teke yerine sürüde çoğunluk olan keçi sözcüğü tercih edilmektedir. Örneğin bir çoban sürüyü ifade edebilmek için (keçileri otlatmaya gidiyorum) şeklinde söylemektedir. Keçiler, eğer kapalı sistemde bakımı yapılmıyorsa, doğal besin kaynağı olarak meraları tercih etmektedirler. Mera kavramının içinde birçok bitki türü geçmektedir. Bunların içinde çam ağaçları da yer almaktadır. Keçiler diğer küçükbaş hayvanlardan koyunlara göre dağ, bayır gezmeyi ve otlamayı tercih ederler. Bu yüzden keçi çobanı neredeyse sabahtan akşama kadar keçi sürüsünün ardından yürümek durumunda kalmaktadır.



Resim 69: Halit Topçu, "*Oğlaklar*", 2014, Kâğıt Üzerine Siyah ve Beyaz Kuru boya, 35x50 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 70: Halit Topçu, “Teke”, 2014, Kâğıt Üzerine Tükenmez Kalem, 21x29 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 71: Halit Topçu, “Teke II”, 2014, Kâğıt Üzerine Fügen, 35x50 cm, Özel Koleksiyon.

“Teke II” (Res. 71) isimli çalışmada aynı şekilde aşağıya doğru bakan bir teke görünümü yer almaktadır. Tekenin yüzü karanlıkta (gölgede) kalacak şekilde ele alınmıştır. Bu bazı insanların çalışırken yüzünün görünmesini istemediği zamanlardaki hali veya içinde bulunulan durumu anlatmak biçiminde de yorumlanabilir. Teknik olarak kâğıt üzerine füzen tercih edilmiştir.



Resim 72: Halit Topçu, “Kışla İçi”, 2014, Gravür (Akuatint), 25x35 cm, Özel Koleksiyon.

“*Kışla İçi*” (Res. 72) çalışmasında diğer çalışmalardan farklı olarak figürler kapalı bir mekânda ele alınmıştır. Kışla hayvanların kötü hava şartlarında ve geceleri sığınabileceği yerlerdir. Ayaktaki teke figürüne baktığımızda anlık olarak teke bir şaşırma durumu içerisinde geriye doğru bakmaktadır. Diğer keçi figürü ise kışla içerisinde dinlenirken işlenilmiştir. Ayaktaki tekenin arka kısmında kışlanın çatısını taşıyan ve sütun görevi gören, ağaçtan yapılmış direk yer almaktadır. Kışla içleri çok geniş ve yüksek alanlar değildir. Bir kişi kışla içerisindeyken neredeyse ayakta zor durmaktadır. Genellikle eğilerek girilebilmektedir. Bunun artı yönünü düşünmek gerekirse, kışın kışla alanının dar olmasını hayvanların birbirine daha fazla yakınlaşıp ısınmalarını sağlayıcı bir yön olarak görebiliriz. Yaz mevsiminde ise hayvanlar bu kapalı alanın ön tarafında kışlanın kapalı alanına bitişik olan avlu kısmında durmaktadırlar. Kışladaki hayvanların daha iyi bir yaşam sürebilmeleri için bazı temel görevler vardır. Bunların önemli ve zor olanlarından biri de kışlanın içerisinde hayvanların dışkılamasıyla oluşan gübrenin zaman zaman küreklerle toplanması işlemidir. Buradaki iş gücü bir çobanı en çok zorlayan görevlerden biridir. Bir diğer görev ise günlük olacak şekilde hayvanların sağılması işlemidir.

Bu gravür çalışmasının yapılma aşamasından bahsetmek gerekirse; çinko levhanın üzeri asfalt ile kaplanır ve kazıma işlemi yapılarak çizim işlemi gerçekleştirilir. Çizim işlemi bittikten sonra asit yardımı ile levha üzerinde çizim yapılan alanlar oyulma durumuna gelirler. Sonraki işlemlerde çizimden ziyade asfalt fırça yardımıyla kısım kısım boyanarak aside yatırma işlemi gerçekleştirilir. Levhayı her aside atımda asidin levha üzerindeki aşındırıcı etkisi artmakta ve baskı işleminde aşınan kısımlar daha koyu değerler edinilmesini sağlamaktadır. Böylelikle çalışmada açık, orta, koyu tonlar elde edilebilir. Basım aşamasından önce kalın gramajlı kâğıt suya batırılıp çıkartıldıktan sonra kâğıt gazete gibi başka bir kâğıt arasına alınarak fazla su kâğıt üzerinden alınır. Böylelikle kâğıt nemlendirilmiş olur ve baskıya elverişli hale gelir. Basım aşamasında önce üzerine matbaa mürekkebi sürülen ve fazla mürekkebi alınan levha pres makinasına yerleştirilir ve onun üzerine nemlendirilen kâğıt ve onun üzerine de keçe koyularak basım işlemi gerçekleştirilir. Kışla içi çalışmasında mekânın hayvan figürlerine göre daha koyu olması bu figürlerin daha da dikkat çekici olmasını sağlamaktadır.

“*Kışla İçi*” çalışmasındaki tekenin meraklı bakışları yerini “*Kışla İçi II*” (Res. 73) isimli resimde yakın plandaki sütunun arkasından çekingeni bir yüz ifadesiyle yüzünün yarısı görünecek şekilde bize doğru bakan tekeye bırakmaktadır.



Resim 73: Halit Topçu, “Kışla İçi II”, 2014, Kâğıt Üzerine Suluboya, 25x35 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 74: Halit Topçu, “Uyuyan Köpek Yavruları”, 2014, Gravür (Akuatint), 25x35 cm, Özel Koleksiyon.

Kâğıt üzerine suluboya tekniği ile yapılan bu çalışmanın arka planında aynı çatı altında bulunan ve sürünün diğer üyeleri arasında yer alan hayvanlar yer almaktadır. Renksel olarak, toprak rengi olan kahverenginin tonları, griler ve siyahlar tercih edilmiştir. Derinliği sağlamak için arka plana doğru koyuluk derecesi arttırılmış ve bu sayede beyaz olarak bırakılan alanların dikkat çekici özelliği arttırılmıştır.

“Kışla İçi” (Res. 72) gravüründeki teknik özellikleri “Uyuyan Köpek Yavruları” (Res. 74) isimli gravür çalışmasında da gözlemlemekteyiz. Bu gravür çalışmasında açık, orta ve koyu tonları görebilmekteyiz. Bunu yapabilmek için çinko levha daha önce anlatıldığı gibi birçok aşamadan geçmek durumundadır. Uyuyan yavru köpekler en açık tonda gökyüzü orta tonda ve toprak olan kısım en koyu olacak şekilde derecelendirilmiştir. Buradaki köpek yavruları insanların da ortak özelliği gibi küçükken pek dertleri yok gibidirler. Çalışmak zorunda değiller ve hayat sadece yemek, oynamak ve uyumak üzerine kurulmuş gibidir. Yaş ilerledikçe hayatın gerçekleriyle yüzleşme durumuna gelmektedir. Tabi bu günümüzde zengin olarak nitelendirilmeyen tabaka için geçerli olmaktadır.

Bundan sonraki kısımda yer alan “Keçi ve Yavrusu” (Res. 75), “Kışla İçi III” (Res. 76), “Oğlaklar II” (Res. 77), “Hindiler” (Res. 78), “Uyku” (Res. 79), “Uyku II” (Res. 80) isimli çalışmalarda aynı şekilde yağlıboya malzemesi kullanılmıştır. Fırça sürüşleri belli olacak şekilde boyama yapılmıştır. “Keçi ve Yavrusu” resminde daha çok kahverengi tonları hakimdir. “Kışla İçi III”, “Uyku” ve “Uyku II” çalışmalarında renkler daha çok İzlenimcilik sanat akımındaki tarzda sürülmüştür. “Kışla İçi III” çalışmasında ön plandaki hayvan figürü izleyiciye doğru bakmaktadır. “Oğlaklar II” çalışması Oğlaklar deseninin yağlıboya versiyonudur. Soğuk ve karanlık tonların üzerine sarı tonları kullanılarak oğlaklara ve onların ifadelerine vurgu yapılmıştır. Hindiler tablosunda ise üç tane hindi duvar önünde durmaktadırlar. Bu hindilerden ikisi dişi bir tanesi de erkektir. Erkek olan diğer ikisine göre tüyleri daha kabarık olandır. Sol taraftaki hindi resmin solunda yer alan manzaraya doğru bakmaktadır.



Resim 75: Halit Topçu, “Keçi ve Yavrusu”, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 76: Halit Topçu, “Kışla İçi III”, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110 cm, Özel Koleksiyon.



Şekil 77: Halit Topçu, “Oğlaklar II”, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75x110 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 78: Halit Topçu, “Hindiler”, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x100 cm, Özel Koleksiyon.



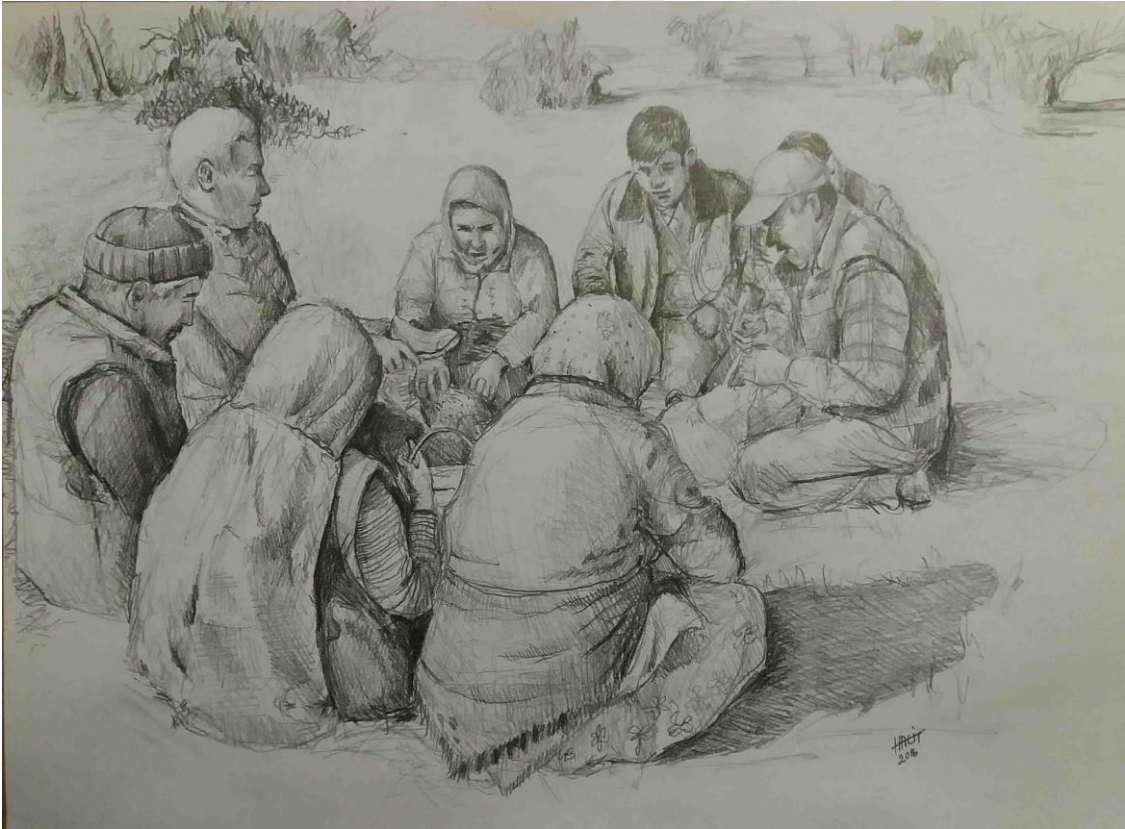
Resim 79: Halit Topçu, “Uyku”, 2014, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 20x20 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 80: Halit Topçu, “Uyku II”, 2014, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 15.5x25.5 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 81: Halit Topçu, “Kırda Öğle Yemeği”, 2014, Kâğıt Üzerine Füzeli, 35x50 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 82: Halit Topçu, “Kırda Öğle Yemeği II”, 2016, Kâğıt Üzerine Karakalem Desen, 21x29 cm, Özel Koleksiyon.

Tarlada çalışmak tarım işçilerinin günlük çalışma ücreti olarak emek verdikleri bir işdir. Genellikle erkek işçiler kadın işçilere göre biraz daha fazla çalışma ücreti alırlar. İşçiler iş bulabilmek için daha çok çavuş denilen kişilerden yardım alırlar. Çalıştıkları işlere göre farklılık gösterebilse de iş başı yapmak için, dinlenmek için, yemek yemek için belirli saat aralıkları vardır ve bu aralıklar çavuş denilen kişilerin işçilere zamanı haber vermesiyle gerçekleşir. Öğle yemeği zamanı geldiğinde her işçi evinden getirmiş olduğu yemek malzemelerini ortaya çıkarır ve hep beraber yemekler yenilir. Kırdaki bir şeyler yemek evde ve yalnız yemek yemekten çok daha iştah açıcı diyebiliriz. Yemek sonrasında sofraya toplanır, herkes bir ağaç gölgesinde dinlenir ve daha sonra çalışmaya devam eder. Burada bir üstünlükten ziyade herkes eşit durumdadır

“*Kırdaki Öğle Yemeği*” (Res. 81) ve “*Kırdaki Öğle Yemeği II*” (Res. 82) çalışmaları bu kavramlarla ilgili olan çalışmalardır. Türk resminde bu çalışmalardan güzel bir örnek olarak Nuri İyem’in “*Tarlada Öğle Yemeği*” resmini gösterebiliriz. “*Kırdaki Öğle Yemeği*” isimli ilk desen çalışması füzeli ile yapılmıştır. Sabahın erken saatlerinden öğleye kadar çalışan ve öğle zamanında yemek yemek için ağacın gölgesinde sofraya bezinin üzerinde oturan iki kişiyi göstermektedir. Işık kaynağının geliş açısına göre erkek figürünün yüzü gölgede kalmıştır. Kadın figürü ise koluyla geriye doğru yaslanmış uzakları izlemektedir. Sofraya bezinin üzerinde su şişesi, su tası ve ekmeği bulunmaktadır. Bu görünüm hali vakti yerinde olan kişilerin sofralarındaki gibi bin bir çeşit yiyeceklerle dolu olmasa da emekçi insanların halini yansıtmaktadır. Arka fonda tarım arazileri ve gökyüzünün altındaki ormanlık alanı görmek mümkündür.

“*Kırdaki Öğle Yemeği II*” çalışmasında ise daha kalabalık bir grup emekçiyi görmekteyiz. Elbiselere bakılırsa havanın soğuk olduğu anlaşılmaktadır. Bu desendeki kişiler ailem ve yakın akrabalarından oluşmaktadır. Bizi bir araya getiren ve birlikte çalışmamızı sağlayan zeytin hasadıdır. Bu kadar giyinilmenin sebebi zeytinin hasat edildiği zaman aralığı soğuk mevsime denk geldiği içindir. Figürler neredeyse bir daire şeklinde oturmuş şekildedirler. Desendeki herkes sofranın kurulma aşamasına yardımcı olma durumundadırlar. Arka fonda araziye ve ağaçları görmekteyiz.



Resim 83: Halit Topçu, “Günebakan Tarlası”, 2019, Kâğıt Üzerine Suluboya, 25x35 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 84: Halit Topçu, “Manzara”, 2019, Kâğıt Üzerine Suluboya, 24.5x35 cm, Özel Koleksiyon.

“*Günebakan Tarlası*” (Res. 83) çalışması bizzat arazide bulunarak yaptığım çalışmalarımın biridir. Günebakanlar genellikle çiçek açtığı zamanlarda ressamların tuvallerine yansımışlardır. Ancak bu çalışmada alışılmışın dışında, yetiştirme durumundayken resmedilmişlerdir. Arazi olarak yine merkeze bağlı olan Çınarlı Köyü etrafında bir arazi ele alınmıştır. Resmin tam ortasında resmi ikiye bölen bir yol bulunmaktadır. Resmin geneline yeşilin tonları hakimdir. Çınarlı Köyü hakkında gözlemediğim bir durum: yöre halkı ortaklaşa olarak arazilerine ekecekleri ürünü belirliyorlar ve tarım arazilerinin genelinde bu ürün görülüyor. Örneğin o yıl bütün arazilerde günebakan, başka bir yıl buğday vb. şekilde. Ama daha çok sulama imkanları yetersiz olduğu için kuru tarımın yapıldığı ürünler tercih edilmektedir.

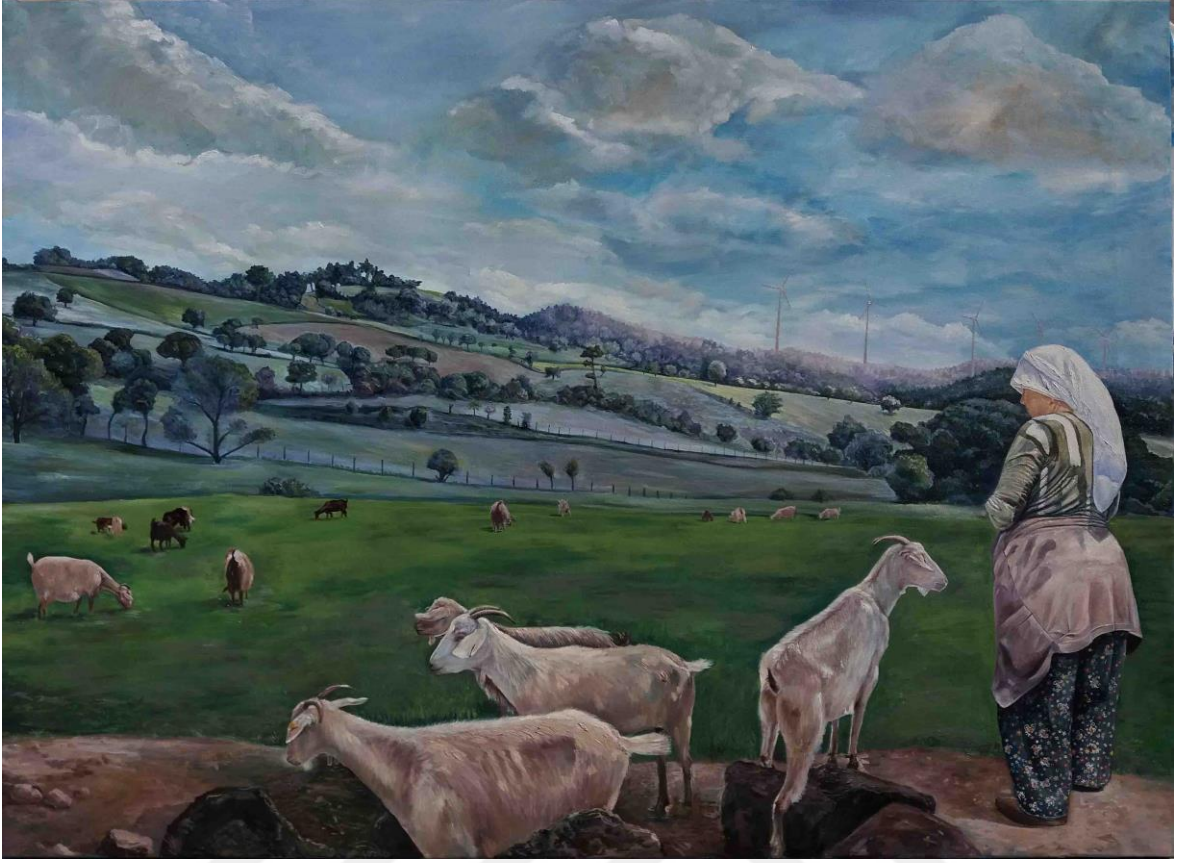
“*Manzara*” (Res. 84) isimli çalışma da gözlem yaparak boyadığım çalışmalarımın bir diğeri. Zaman aralığı olarak yaz mevsimi zamanı nohut hasadı yapıldıktan sonra toprak üzerindeki bitki örtüsünün kaybolmasıyla toprağın ana rengi ortaya çıkmıştır. Biraz ileride birkaç tane farklı ağaç türü görünmekte, ağaçların ardında tarım arazileri ve en uzak mesafede de dağlık bir alana kurulu olan Çanakalan Köyü’nün dağlarını görmekteyiz. Resimde derinliği sağlayabilmek için renk tonları giderek değerlerini kaybetmesi sağlanmıştır.

“Çoban ve Sürüsü” (Res. 85) çalışması Eskişehir Tepebaşı Belediyesi’nin düzenlemiş olduğu Uluslararası sanat çalıştayında yapmış olduğum yağlı boya resmimdir. Çanakalan yöresindeki insanlar genellikle tek bir işle yetinmemektedir. Bunun sebeplerinden biri de günümüzdeki geçim imkanlarının yetersiz olmasıdır. Çobanlığın yanında çiftçilik de yapılmaktadır. Tabloyu incelemek gerekirse resimde ilk dikkatimizi çeken sol taraftaki çoban figürü ve hemen yan tarafındaki beyaz keçiler olmuştur. İzlenimciliğin etkileri eserde açıkça görülmektedir. Özellikle beyaz keçilerin ışık alan kısımları sıcak, gölge kısımlarında ise soğuk tonda renkler kullanılmıştır. Kışlanın yanında çoban, keçi sürüsü ve çoban köpeği bulunmaktadır. Kişinin kendi arazisi olduğu için tel kullanarak hayvanları dar bir alanda toparlamaya ihtiyaç duyulmamıştır. Tel kullanılmasının amacı bir çeşit bariyer oluşturarak hayvanların tarlaya girmesini önlemek şeklindedir. Sürüden sonra dikkatimizi çeken unsur çeşitli tarım aletleri olmaktadır. Tabii kırsal (şehre göre gelişmemiş) bir alan olsa da bu aletler günümüz aletlerine yakın ve halihazırda kullanılan tarım aletleridir. Resmin orta gerisinde tarım arazilerini görmekteyiz. Bu araziler engebeden, mirastan dolayı parçalı ve küçülmüş durumdadırlar. Yine arka planda giderek

belirsizleşen Çanakalan köyünün dağlarını görmekteyiz. Çoban figürünün ayağında yakın geçmişte ve halen günümüzde de bazı kişilerin tercih ettiği naylon maddeden yapılmış ayakkabıları görmekteyiz. Bu ayakkabı kırsal kesim insanların tercih edebileceği bir ayakkabı çeşididir. Aynı şekilde buna benzer yine lastikten yapılan kara lastik denilen bir ayakkabı çeşidi daha vardır. Bu ayakkabılar, bez ayakkabılar gibi nefes alamadığı için ayağı çok terletmekte, kötü kokuya sebep olmakta ve en önemlisi ayak sağlığı açısından kullanışlı olmamaktadır.



Resim 85: Halit Topçu, “Çoban ve Sürüsü”, 2018, T.ü.y.b., 120x140 cm, Eskişehir Tepebaşı Belediyesi 9. Uluslararası Sanat Çalıştay ı Koleksiyonu, Eskişehir.



Resim 86: Halit Topçu, “Çoban ve Sürüsü II”, 2017, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x100 cm, Özel Koleksiyon.

Çobanlık çok eski zamanlardan beri yapılagelen bir meslektir. Bu konu yabancı birçok ressam tarafından da ele alınmıştır. Ülkemizde ise çoban ve sürü kavramını bazı eserlerinde ele alan sanatçılar arasında Şeker Ahmet Paşa, Ali Sami Boyar, Cemal Tollu, Turgut Atalay, Cemil Altaylı vb. gibi sanatçılar yer almaktadır. “Çoban ve Sürüsü II” (Res. 86) Çanakalan kırsalının ele alındığı çoban ve sürüsünün günlük rutin bir sahnesini görmekteyiz. Yakın plandaki her şey ayrıntılı iken uzak kesime doğru yerini belirsizliğe doğru bırakmıştır. Gökyüzü bu sefer düz yerine bulutlu olarak resmedilmiştir. Toplumsal gerçekçiliğin ve manzaranın birlikte ele alındığı bu resimde bir tezatlık bulunmaktadır. Resimde yeşillik ağır basmaktayken, her yer yeşilin tonlarına sahipken resmedilen keçiler oldukça zayıftırlar. Neredeyse kemikleri sayılacak kadar. Aslında keçilerin uzun mesafeler katetmeleri kapalı sistemde yetişen hayvan gruplarına göre sağlıklı olmalarını sağlamaktadır. Yeşillik fazla olsa da keçiler her buldukları otu yememekte ve yemiş oldukları yürüme sayesinde hazım durumuna geçmektedir. Resimdeki ağaçlar tarım arazilerinin olduğu alanlarda genellikle sınırlarda yetişmişlerdir. Çünkü tarlanın ortasında yetişen ağaç tarlaya ekilen mahsule gölge yaptığı için mahsulün yetişmesini engellemektedir.



Resim 87: Halit Topçu, “Ağıl Yanı” 2014, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 126x190 cm, Özel Koleksiyon.

“Ağıl Yanı” (Res. 87) isimli çalışmamda mesleği çobanlık olan bir kadın figürü ve sırtında çocuğu yer almaktadır. Karışık teknik olan bu resimde ön planda manzaranın olduğu kesime kadar akrilik boya kullanılmıştır. Manzara kısmına kadar monokrom renkler yer edinmiştir. Toprak rengi olan kahverenginin Neşet Günal’ın resimlerindeki toprak dokulu çalışmalarını anımsatmaktadır. Kadının ön planda ve resmin üst kısımlarına kadar çıkması ona anıtsallık özelliği katmıştır. Türk kadının çalışkanlığı ve iş hayatında olması bu resimde kendini göstermiştir. Anneliğin vermiş olduğu sorumluluk ve çalışma durumu kadının işini epey zorlaştırmaktadır. Çünkü sabahtan akşama kadar sürünün arkasından gitmenin yanı sıra bebeğini de sırtında taşımaktadır. Kadının yan tarafında sürünün ve çobanın sadık dostu olan

köpek figürünü görmekteyiz. Çevreyi her an kolaçan eder ve olası tehlike durumlarında tehlikeyi önlemek için çobana havlayarak iletişim içine girer. Sürüyü ve kendine ait olanları savunmak için her türlü tehlikeyi göze alırlar. Arka plana doğru ilerlediğimizde kışla ve kışlanın önünde sürüyü görmekteyiz. Bu tip toplanmaları sabah erken saatte ya da akşamüzeri kışlaya girmeden önce yapmaktadırlar. Dağlara doğru gidildikçe renklerin soğuğa doğru dönüşmesi derinlik etkisini arttırmada tercih edilmiştir.



Resim 88: Halit Topçu, “İstifçi”, 2008, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x100 cm, Özel Koleksiyon.

“İstifçi” (Res. 88) tablosu diğer çalışmalarına göre eski tarihli bir çalışmamdır. Çalışmalarına sonradan müdahale etmeyi pek tercih etmediğim için çalışma o dönemki resim tekniği bilgimle sınırlı kalmaktadır. Akrilik boya ile yaptığım bu çalışmada abimi şeftali hasadında şeftalileri istif yaparken ele almıştım. Şeftali toplama işlemi kalabalık grup

çalışması gerektiren bir çalışma işlemi olmasına rağmen resimde sadece bir kişi ele alınmıştır. Bu ekip çalışmasında şeftaliler toplanır. Toplanan şeftaliler kova ile taşındığı için kovacı denen kişi tarafından dizme işlemi yapan istifçinin yanına taşınır. İstifçi denen kişi tarafından kasalara dizilir. Beşli, altılı ve yedili gibi sıralar halinde dizilen şeftalinin fiyatı boyutuna göre değişmektedir. Boyut büyüdükçe fiyatı da artmaktadır. Şeftali tüyleri kaşıdırdığı için resimdeki kişi bu tüylerden etkilenmemek için uzun kollu gömlek giymiş ve gömleğin boyun kısmındaki yakalarını yukarıya doğru kaldırılmıştır. Şeftali ağaçlarının altında yemek sepeti ve su içmek için kullanılan termosu görmekteyiz. Yemek zamanında yemek örtüsü serildikten sonra şeftali dizilen kasalar ters çevrilir ve üzerinde yemek yemek için masa olarak kullanılırdı. Yakın planda belirgin ve canlı renkler kullanılırken, uzak planda soluk ve canlı olmayan renkler kullanılmıştır.



Resim 89: Halit Topçu, “Nohut Toplayan Kadın”, 2019, Kâğıt Üzerine Suluboya, 25x35 cm, Özel Koleksiyon.

“Nohut Toplayan Kadın” (Res. 89) manzara ve toplumsal gerçekçi konuyu bir arada ele aldığım çalışmalarımın bir diğeridir. Bu çalışmada geçen tarım arazisi “Manzara” (Res. 83) isimli çalışmayla aynı mekânda geçmektedir. Manzara resminin ön planındaki kahverengi arazinin boş olan kısmında sarı rengin tonlarından nohut hasadı zamanı geldiğini

anlamaktayız. Merkezde bir kadının (bu kişi annem) nohut toplama (yolma) işlemini gerçekleştirdiğini görmekteyiz. Resme baktığımızda gözün yakın plandan uzak plana doğru yol almasını sağlayan zigzaglar bulunmaktadır. Kadın figürünün elbisesine baktığımızda kültürlenme, çağa ayak uydurma durumunu yaşadığını görmekteyiz. Geleneksel kıyafetin üzerine giyilmiş olan gömlek ve başörtüsünün üzerindeki şapka bize bunu göstermektedir. Nohut yolma işlemi yaz mevsiminin sıcak olduğu zamanlara denk gelmektedir. Nohut bitkisi kurduğunda yolma işlemi esnasında üzerindeki kılıflar dökülebilmektedir. Bunu önlemenin yolu sabah gün ağarırken yolma işlemini gerçekleştirmektir. Çünkü sabahın erken saatlerinde nem yoğun olduğu için nem, kuruyan nohut bitkisinin kırılmasını minimum seviyeye düşürmektedir. Bu da hem yolma işlemini kolaylaştırır hem ürün zararını azaltır hem de sıcak güneşin altında çalışmayı gerektirmemektedir. Yolunan nohutlar demet halinde istiflenir, kuruyan demetler toplanarak makine yardımıyla kılıflarından ayrıştırılmaktadır.

“*Demet Taşıyan Kadın*” (Res. 90) çalışmasında buğday hasadı zamanında ele alınmış bir figür görmekteyiz. Figür kollarında bir kucak dolusu buğday demeti taşımaktadır. Eski sistem de buğdaylar oraklarla biçilirdi. Biçilip toplandıktan sonra Namık İsmail'in “*Harman*” isimli çalışmalarında olduğu gibi demetler buğday taneleri kılıflarından ayrıştırılması işlemine tabi tutulurdu. Günümüzde bu zahmetli işlem makineler sayesinde çok basit şekilde halledilebilmektedir. Araziler, engebeli, küçük ve tarla içinde ağaç olduğu için günümüzde biçerdöverler tarım arazisinin her köşesine ulaşamamaktadır. Tarlanın kenarlarında ve ağaç altında biçilmeden kalan buğdaylar yine orakla hızlıca biçilerek biçerdöverin biçme anında henüz biçemediği alanlara serpiştirilerek ürün kaybının en aza inmesi sağlanmaktadır. Bu resimdeki kadın figürü tam olarak bu işlemi gerçekleştirmektedir. Tarım arazisinin bittiği alanda ormanlık alanlarının başladığını görmekteyiz. Plastik olarak incelediğimizde ön plandaki alanlarda ışık alan kısımlar açık ve sıcak renkte ele alınırken gölgelerde soğuk tonların kullanıldığını görmekteyiz. Zemindeki açık koyu renkler figürün zeminden ayrılabilceği şekilde boyanmıştır. Ayrıca boyanın dokulu olacak şekilde kullanılması hacim etkisinin artırılmasında yararlı olmuştur.



Resim 90: Halit Topçu, “*Demet Taşıyan Kadın*”, 2019, T.ü.y.b., 33x44 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 91: Halit Topçu, “Tarla Dönüşü”, 2023, T.ü.y.b., 120x140 cm, Özel Koleksiyon.

Son dönem resimlerimden biri olan “Tarla Dönüşü” (Res. 91) isimli çalışmamda geçimini çiftçilik ve pazarcılıkla sağlayan iki figür görmekteyiz. Bu iki figür sabahın erken saatlerinde tarlaya giderek soğan ve sarımsak toplayıp pazara gitmek üzere yola çıkmışlardır. Resmin merkezinde yer alan iki figürden kadın olanının elinde taze sarımsak dolu poşet yer almaktadır, arkasından gelen erkek figürünün omuzundaki kasada taze soğan dolu kasayı görmekteyiz. Kasayı daha kolay taşıyabilmek için bir eliyle belinden destek almaktadır. Bu iki figür ürünlerin topladıktan sonra yokuş aşağı inen bir yolun üzerinden geçmektedirler. İşin zorluğunu iki figürün de bellerini sıkarak yüklerini taşıdıkları için anlayabiliriz. Erkek figürü kemer ile belini sıkışırken kadın figürü ise kadınların başına bağladığı eşarp ile bellini sıkıştır. Figürlerin olduğu alan patika gibi bir yer olduğundan dolayı ve ağaçların gölgesinde kaldığı için bu alan çok fazla ışık almamaktadır. Arka plandaki ağaçlık kısım daha fazla gün ışığı aldığından dolayı daha parlak renkler kullanılmıştır. Figürlerin yan tarafında kışlanın avlusunda da kullanılan malzemelerle yapılmış bir avlu görmekteyiz. Bu

avlu kışla için değil hayvanların tarlaya girmemeleri için yapılan avludur. Figürlerin elbiseleri günlük yaşama ait olan elbiselerdir ve düz boyanmak yerine üzerindeki detaylar eklenmiştir. Ayaklara bakıldığında bu kişilerin alışkanlıkları devam ettirdiği görülmektedir. Kadın figürünün ayağında lastik ayakkabı ve erkek figüründe de kara lastik giydiklerini görmekteyiz. Resmin orta kısmından sağa doğru uzanan kısımdaki çimenlerin boyanma şekli İtalyan ressam Giovanni Segantini'nin resimlerindeki boyama şeklini anımsatmaktadır. Segantini eserlerinde daha çok köylü, çiftçi ve çobanları ele almaktaydı. Resimdeki yeşil (yapraklı) ağaçlar olduğu gibi figürlerin hemen arkasında yer alan kuru bir ağacı da görmekteyiz. Bu ağaç da her şeyin olumlu yanının olduğu kadar olumsuz yönlerinin de olduğunu temsil etmektedir. Resimdeki ufuk çizgisindeki yataylık, ağaçlar ve figürlerin dikeyliği ile dengelenmiştir.



Resim 92: Halit Topçu, “Karpuz Ekenler”, T.ü.y.b, 55x60 cm, 2014, Özel Koleksiyon.

“Karpuz Ekenler” (Res. 92) isimli yağlıboya çalışmasında tarlada karpuz fidesi eken iki figürü görmekteyiz. Buradaki boyama daha yüzeysel olup ayrıntıya pek girilmemiştir. Tuval olarak kareye yakın bir ebat belirlenmiştir. Figürler daha çok Van Gogh'daki gibi kontur olarak dış hatları belli olacak şekilde çizgisel boyanmıştır. Karpuz ekme işleminden önce çiftçi tarlayı traktör yardımıyla sürmüş ve ekime hazır hale getirmiştir. Ekim işlemi

gerçekleşmeden önce toprağın sulanması gerekmektedir. Böylelikle kapuz fidesi çamur haldeki toprağın içine daldırılarak ekim işlemi yapılır. Bu işlem bütün tarla boyunca devam edilir. Ekim işlemi küçük bir araziye yapılacağında zor olmamakta ancak geniş bir alana yapılacaksa işin zorluğu burada ortaya çıkmaktadır. Çünkü sabahın erken saatlerinden akşama kadar eğilip kalkarak fideleri toprağa ekme işlemi epey zor bir işlem olmaktadır.



Resim 93: Halit Topçu, “Soğan Toplayanlar”, 2019, T.ü.y.b., 130x160 cm, Bodrum Art Suites Gallery Koleksiyonu.

“Soğan Toplayanlar” (Res. 93) soğan hasadı zamanında küçük bir mola veren 3 kadın ve bir erkek figürünü göstermektedir. Kompozisyon olarak kapalı kompozisyona yakın bir duruş sergilenmiştir. Dikkat daha çok ortada bir şeyler anlatan kadın figürü üzerinde toplanmaktadır. Çünkü diğer figürler dinleyici konumundadırlar. Bunu yerde duran soğan çıkarmakta kullanılan çapaların duruş şekli de desteklemektedir. Bu gidişler merkeze doğru olacak şekildedir. Soldaki sarı gömleklili kadının elinde su tası, önünde yerde ise 5 litrelik su şişesi bulunmaktadır. Yaz günü olduğu için sıcaktan, güneş ışığından mümkün olduğunca korunulmaya çalışılmaktadır. Bunun için uzun kollu gömlekler ve şapkalar tercih

edilmektedir. Ortadaki ve sağdaki figürler daha çok koyu tonlarda olduğu için zemindeki kuru otların kapladığı açık sarı alan sayesinde zeminden ayrılmaktadır. Solda yer alan kadın figüründe ise tam tersi olarak gömleğin açık tonda olması ve etrafındakilerin açık renkte olması bulunduğu ortama açıklık koyuluk olarak hareket katmasını sağlamıştır. Soğanlar hasat zamanına gelindiğinde artık yeşil yaprakları sararıp kuruduğu için hasat zamanının geldiği anlaşılmaktadır. Resmin ön düzleminde yer alan ve sökülmeyi bekleyen soğanları görmekteyiz.



BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Resim sanatının köklü tarihinde manzara, sanatçıların ilgi duyduğu en eski konulardan biridir. Manzara resminin tarihsel gelişimini incelediğimizde konunun farklı yönleri ve boyutlarıyla ele alındığını görürüz. Tezimizin giriş, ikinci ve üçüncü bölümlerinde ana hatlarını incelediğimiz gibi, manzara resmi hayali tasvirlerden gerçekçi yansımalara, analitik soyutlamalardan serbest kurgulara varıncaya kadar çok farklı yaklaşımlar içerisinde değerlendirilmiştir. Zaman içerisinde sanatçıların manzaraya bakışında izlenen bu değişim dönemin estetik anlayışı ve farklı sanatsal üslup ve akımların yansımalarıdır. Bununla beraber insanlık tarihinde yaşanan değişim de doğa ve insan arasındaki ilişki üzerinde büyük ölçüde etkili olmuştur. Özellikle sanayi devrimlerinden sonra giderek insan tarafından daha fazla kuşatılmaya başlanan doğa ve bunun yarattığı yan etkiler de sanatçıların manzara konusunda bazı yeni fikirler ve yaklaşımları benimsemelerine yol açmıştır.

Tezimizin konusu olan kırsal yaşam sahneleri ve bu sahnelerin toplumsal gerçekçi bir bakış açısından resmedilmesi de özünde insan ve doğa arasındaki ilişkinin tarihsel boyutuyla ilgilidir. Başlangıçta kırsal görüntüler mitolojik konuların sevilen mekanlarından biriyken daha sonra toprak mülkiyetinin göstergesi, sahip olunan zenginlik ve gücün işareti olarak resimde yerini almaya başlamıştır. Sanayi devrimlerinden sonra ise giderek gelişen ve büyüyen şehirler, metropolde yaşayan sanatçının doğaya ve kırsal ortama farklı bir gözle bakmasına sebep olmuştur. Büyük üretim ve iş gücünün merkezi olan metropoller, şehir merkezlerinin çevrelerindeki banliyö ve kırsal alanları da içine katarak büyümeleriyle oluşmuştur. Bu büyüme yarattığı çevre kirliliği yanında insanın doğadan belirli ölçüde uzaklaşmasına da sebep olmuştur. Tüm bu etkiler sebebiyle bazı sanatçılar doğaya romantik ideallerle yaklaşırken bazı sanatçılar ise doğa ve insan ilişkisini toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla eserlerine yansıtılar.

Araştırmamızda öncelikle manzara resminde kırsal temaların sanat tarihi akışı açısından ana hatlarıyla değerlendirilmesi, buradan hareketle kırsal manzara ve toplumsal gerçekçi sanat arasındaki ortak noktaları tespit etmek önem taşımıştır. Bununla beraber tezin araştırma odağında Türk resmi yer almaktadır. Bu tür temaların Türk resmindeki yeri ve önemini doğru tespit edebilmek için sanatçıların içinde bulunduğu bazı tarihsel koşulların araştırılması gerekmektedir. Ayrıca Batı ve Türk sanatı arasında bu alanda karşılaştırmalı bir

inceleme, sanat ve estetik alanındaki sorunlar kadar, bunlara etki eden başka faktörleri de anlamayı gerektirmektedir. Bunlar arasında sanayileşme, kentleşme, modernizm ve siyasi alanda elde edilen aşamaların da etkisi vardır.

Batı'daki sanayi devrimi 18. yüzyılda ortaya çıkmasına rağmen ülkemizde sanayi alanında gelişim sürecimiz ilk olarak Osmanlı döneminde, 1839 yılında Tanzimat Fermanı'yla başlamıştır. Cumhuriyet döneminde ise bu gelişim Atatürk'ün yapmış olduğu devrimler sayesinde önemli aşamalar kaydetmiştir. Daha sonra, 1950'li yıllarda hız kazanan sanayileşme ile kırsal alanda iş imkanları azalmaya başlamış, bu nedenle ilk kez kırdan kente göç hareketi ortaya çıkmıştır. Giderek şehir nüfus yoğunluğu kırsal alanlara göre belirgin şekilde artmaya başlamıştır. 2022 Türkiye İstatistik Kurumu'na göre kent nüfusunda yaşayanların oranı %82,7 iken kır nüfusunda yaşayanların oranı ise %17,3 olarak belirlenmiştir.* Bu tür istatistik veriler kıyaslandığında, sanayi devrimlerinin ilk kez gerçekleştirildiği Batı toplumlarıyla ülkemiz arasında belirli bir tarihsel fark ortaya çıkmaktadır. Tüm bu etkenler Türk ressamlarının kırsal konuları eserlerinde işleyiş biçimlerine de yansımaktadır. Özellikle Avrupa'da sanat eğitimi almış olan ikinci kuşak ve sonrası Türk ressamlar Türkiye'ye döndüklerinde sanayileşme henüz gelişim aşamasındaydı. Aynı zamanda sanayileşmenin bir sonucu olan yeni toplumsal sınıfların ortaya çıkması ve bunun sanat alanındaki bir yansıması olan toplumcu gerçekçi anlayış da yeni yeni filizlenmekteydi. Çoğunlukla Batı'da aldıkları eğitim ve izledikleri modern sanat hareketlerinin etkileriyle kendi topraklarının gerçekliği ve yaşantısını sentezleme düşüncesine yönelen bu sanatçılar dönemin özelliklerini çeşitli yönleriyle yansıtmışlardır. Cumhuriyet siyaseti ilk dönemlerinde kırsal bölgelerin daha iyi duruma gelebilmesi için birtakım çalışmalarda bulunmuştur. Bunlar arasında Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin açılması ortaya koyulan girişimler arasındadır. Sonrasında devlet, yardım ihtiyacı olan sanatçıya elini uzatır ve devlet eliyle bu sanatçılar Anadolu'nun çeşitli yerlerine seyahat etme imkânı bulurlar. Seyahat ettikleri yörelerin resimlerini yapmalarının yanı sıra o yörede yaşayan halkın sorunlarını, dönemin siyasi anlayışı çerçevesinde toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla eserlerine yansıtmışlardır.

Bazı sanatçıların kırsal yaşantıya özellikle etkilendikleri Kübizm ve Post Kübizm gibi modern akımların yerel motiflerle oluşturulmuş bir versiyonunu yaratmak için

* Bu veriler Türkiye İstatistik Kurumu internet sitesinden alınmıştır.
(<https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Kent-Kir-Nufus-Istatistikleri-2022-49755>) Erişim: 12 Haziran 2023

kullandığı bazı sanatçıların ise gerçekten bu insanlar ve bunların yaşamıyla ve içlerinde buldukları ortamın özellikleriyle derinlemesine ilgilendiğini örneğin Cevat Dereli Kübizm'i yerel motiflerle birleştirerek bir senteze ulaşmaya çalışmıştır.

Bir diğer konu ise Nuri İyem, Neşet Günel gibi sanatçıların eserlerinde öze bakış, yani resimlerine baktığımızda o portrelerin iç dünyasını, ruhsal durumunu vb. gibi durumlarını hissedebilmekteyiz.

Bu bazı kavramlarla beraber de Türk resminde kırsal yaşam görünümünü ele alan sanatçılar ve yapıtları araştırılacak, toplumsal gerçekçilik konusunun Türk resmine yansıma şekli sanatçı ve yapıtları üzerinden ele alınacaktır. Araştırmanın bir diğer amacı ise tez sonundaki çalışmaların desteklenmesi için alt yapı hazırlanmak istenmesi olmuştur.

Toplumsal gerçekçilik ve manzara konusunu Nuri İyem, Neşet Günel vb. gibi birlikte işleyen sanatçılar günümüze değin azalma gösterse de tamamen ortadan kalkmıştır diyemeyiz. Yakın tarihli ressamlardan günümüzde Hasan Nazım Balaban, Yalçın Gökçebağ, Cemil Altaylı gibi sanatçılar bu konu ile ilgili eserler üretmeye devam etmektedirler.

Yukarıdaki sonuçlar dışında, konuyla ilgili ileriye dönük öngörüler ve tartışma konuları için daha çok günümüzde ortaya çıkan bir tür tersine göç dalgası üzerinde durulmalıdır. Tüm dünyada yaygınlaşan bir eğilim olarak doğaya ve kırsal yaşantıya geri dönüş son zamanlarda oldukça popüler bir kavramdır (doğaya dönüş ve aynı zamanda merkezi alt yapısal sistemden bağımsız yaşam). Türkiye'de ise son yıllarda büyük şehirden kırsala göç eden, eğitilmiş ve belirli bir ekonomik seviyeyi temsil eden insan sayısı günden güne artmaktadır (bunda içinde bulunduğumuz bilgi ve teknoloji çağının sağladığı yeni çalışma koşullarının da büyük ölçüde etkisi vardır). Bu kitle içerisinde sanatçılar yüksek bir oranı oluşturmaktadır. Hem bu sanatçıların bireysel üretimleri hem de yapılan sanat etkinliklerinde kırsal ortam ile etkileşimi yeni bir anlam ve boyut kazanmaktadır. Bu nedenle ülkemiz coğrafyasının birbirinden farklı özellikler taşıyan pek çok yöresinin ve burada bulunan insanların yaşantılarının gelecekte de sanat eserlerine konu olacağını ileri sürmek mümkündür.

Ayrıca üzerinde tartışılacak bir diğer konu toplumcu gerçekçi sanatın bugün ne ölçüde önem taşıdığı ve gelecekte ne tür değişim- dönüşüm uğrayacağı konusunda olabilir. Tersine göç dalgası merkezi sistemden bağımsız yaşamın sağladığı bazı temel insan ilişkileri

çerçevesinde yeni bir mikro sosyal gerçeklik olgusunu beraberinde getirmektedir. Şüphesiz zaman içerisinde bunlar da sanatsal anlatım ve ifadenin konuları arasında yerini alacaktır.

Özellikle 20. yy. başında hız önemli bir kavramdı ve modernizmin simgelerinden biriydi. Günümüzde ise giderek sakin, yavaş tempolu bir hayat daha çok önem kazanmaya başladı. Büyük şehirdeki hızdan, tempodan, stresten ve gerilimden kimi insanlar sıkılmaya başladı. Bu nedenle sakin şehir, sakin yaşantı kavramı giderek daha fazla değer kazanmaya başladı. İnsanlar buralardan kaçarak kırsala yönelmeye başladığı, daha az karmaşık insani ilişkiler ve sade bir yaşam daha çok önem kazanmaya başladı. İnsanlardaki bu eğilim sebebiyle çok daha yalın ve temel üretim ilişkilerine geri dönüş başladı. Bütün bunların da sanat alanında kırsal yaşam sahnelerine yeni bir bakış, perspektif getireceğine şüphe yoktur.



KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Architectural Digest (2023, 27 Ocak). *Meules*. Erişim Adresi: <https://www.architecturaldigest.com/story/claude-monet-haystacks-sothebys-110-million>
- Archive Today (2023, 29 Mart). *Ali Sami Boyar*. Erişim Adresi: <https://archive.is/CUgZK>
- Atasoy, N. (1976). *17.-18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları: İstanbul.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tanındı, Z. (2012). *Osmanlı Resim Sanatı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü: Ankara.
- Bal, A. A. (2012). "Toprak Kesilen Bedenler; Neşet Günel'in Kırsal Yaşam Manzaraları", *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, Sayı:1, s.139.
- Başkan, S. (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. Çardaş Basım Yayın Ltd. Şti.: Ankara.
- Bıçakçı, Z. (2019). *Toplumsal Gerçekçi Resim Bağlamında Nuri İyem*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bocquillon, M. F. (2005). *Empresyonizm*. Dost Kitapevi Yayınları :Ankara.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. *Hoca Ali Rıza*. (Cilt 1, s.385). İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.
- Conti, F. (1978). *Barok Sanatını Tanıyalım*. Solmaz Turunç (çev.). İnkılap ve Aka Kitapevi: İstanbul.
- Crepaldi, G. (2001). *Art Book Matisse: Saf Rengin Ustası*. Beyza Sümer Aydaş (çev.). Dost Kitapevi Yayınları: Ankara.
- Cumming, R. (2008). *Görsel Rehberler Sanat*. Ayşe Işın Öno1, Aslı Çetinkaya (çev.). İnkılap Kitapevi: Çin.
- Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi (2023, 27 Mart). *Çallı Kuşağı*. Erişim Adresi: <http://www.caglarerbek.com/2013/01/cagdas-turk-resim-sanat-tarihi.html>
- Çetin, Ö. (2004). *Mehmet Ruhi Arel ve Sanatı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çetinkaya, G. ve Uzun O. (2014). *Peyzaj Planlama*. Birsen Yayınevi: İstanbul.
- Daily Dose Of Art (2022, 04 Mart). *Albrecht Altdorfer*. Erişim Adresi: <https://www.myddoa.com/artists/albrecht-altdorfer/>
- Demirsar, V. B. (1989). *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*. Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara.

- Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat*. Osman Akınhay (çev.). Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:75: İstanbul.
- Diyarbakirli, N., Aslanapa, O., Sözen, M., Bakirer, Ö., Öney, G., Yetkin, Ş., Erginsoy, Ü., Bayramoğlu, F., Derman, M. U., Tanındı, Z., Arık, R. ve Reda, G. (1993). *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*. Türkiye İş Bankası Yayınları: Ankara.
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880- 1950*. İstanbul bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). *Kır*. (Cilt 2). İstanbul: Yem- Yayın / Hürriyet Ofset.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). *Edward Munch*. (Cilt 2, s. 1308). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü: İstanbul.
- Ergüven, M. (1996). *Neşet Günal*. Fred Stark (çev.). Bilim Sanat Galerisi: İstanbul.
- Erkaya, M. Ö. ve Yüzbaşıoğlu, N. (2010). *Paul Gauguin*. Boyut Yayıncılık ve Ticaret A.Ş.: İstanbul.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950' den 2000'e)*. Creative Yayıncılık: İstanbul.
- Galeri Soyut (2023, 5 Mayıs). *Yalçın Gökçebağ*. Erişim Adresi: <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/yalcin-gokcebag/>
- Giray, K. (1998). *Nuri İyem*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Giray, K. (1999). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara*. Türkiye İş Bankası Yayınları: İstanbul.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. Bedrettin Cömert (çev.). Remzi Kitapevi: İstanbul.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitapevi: Çin.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitapevi: Çin.
- Grabar, O., Renda, G., Erol, T., Turani, A., Özsezgin, K., Aslier, M. ve Çoker, A. (1987), *A history of Turkish Painting*. Tıglat Art Gallery: İstanbul.
- Güler, A. (2014). *İbrahim Çallı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güvemli, Z. (1960). *Başlangıçtan Bugüne Türk ve Dünya Sanat Tarihi*. Varlık Yayınları: İstanbul.

- Huot, J. L., Thalmann, J. P. ve Valbelle, D. (2000). *Kentlerin Doğuşu*. Ali Bektaş Girgin (çev.). İmge Kitapevi Yayınları: Ankara.
- Incollect (2022, 30 Kasım). *Hudson Irmağı Okulu*. Erişim Adresi: <https://www.incollect.com/listings/decorative-arts/wall-art/thomas-cole-storm-king-mountain-359195>
- İnankur, Z. (1997). *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- İnsan Okur (2023, 25 Nisan). *Nazım Hikmet'in İbrahim Balaban'ın 'Bahar' adlı tablosundan etkilenerek yazdığı şiir ve tablo*. Erişim Adresi: <https://www.insanokur.org/nazim-hikmetin-ibrahim-balabanin-bahar-adli-tablosundan-etkilenerek-yazdigi-siir-ve-tablo/>
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (1983a). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. Cem Yayınevi: İstanbul.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2012b). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2012c). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- İstanbul Sanat Evi (2023, 1 Nisan). *Halil Dikmen*. Erişim Adresi: <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/halil-dikmen-hayati-ve-eserleri-1906-1964/>
- İstanbul Sanat Evi (2023, 21 Nisan). *İbrahim Balaban*. Erişim Adresi: <https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-b-unlu-sanatcilarin-hayati/ibrahim-balaban-hayati-ve-eserleri-1921/>
- Karacan Büyük Sözlük ve Genel Kültür Ansiklopedisi, (Cilt 4). (1983). İstanbul: Karacan Yayınları.
- Karatepe, İ. (2001). *Asker Ressamlar Kataloğu*. Askeri Müze ve Kültür Komutanlığı: İstanbul.
- Karatepe, İ. (2001). *Asker Ressamlar Kataloğu*. Askeri Müze ve Kültür Komutanlığı: İstanbul.
- Keazor, H. (2007). *Poussin*. Taschen: Almanya.
- Kubbealtı Yayınevi. (2011). Realizm. İçinde *Misalli büyük Türkçe sözlük* (1.Cilt I, 4. Baskı, s. 1049).
- Mengüç, A. (2001). *Turgut Atalay*. Bilim Sanat Galerisi: İstanbul.

- Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedi, (Cilt 15). (1992). *Panorama*. İstanbul: Sabah.
- Ocak, E. (2011). *Hüseyin Avni Lifij'in Yapıtlarında Paris ve İstanbul Sanat Çevrelerinin Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özendes, E. (1999). *Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Paul Cézanne, (2006). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Pivada (2023, 20 Mart). *Vincent Van Gogh*. Erişim Adresi: <https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-kopya-eserleri>
- Remzi Kitapevi. (2003). *Tempera. İçinde Sanat kavram ve terimleri sözlüğü* (7. Baskı, s.233-234).
- Richter, G. (1984). *Yunan Sanatı*. Beral Madra (çev.). Cem Yayınevi: İstanbul.
- Rijksmuseum (2023, 17 Şubat). *Hercules Seghers*. Erişim Adresi: <https://www.rijksmuseum.nl/en/hercules-segers>
- Rona, Z. (1992). *Namık İsmail*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Sanat Magazin (2023, 17 Mart). *Jean François Millet ve Akşam Duası*. Erişim Adresi: <http://wall-zilla.blogspot.com/2012/12/jean-francois-millet-ve-sabah-duas.html>
- Sanat Okuma Atlası (2023, 13 Mart). *Courbet*. Erişim Adresi: <http://sanatokuma.blogspot.com/p/courbet-gustave.html>
- Sanat Şaheserleri En Büyük Ressamlar Bruegel. (1969). İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- Sêrullaz, M. (1983). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. Devrim Erbil (çev.). Remzi Kitapevi: İstanbul.
- Şenyapılı, Ö. (2004). *The Art Millennium Romantizm*. Boyut Yayın Grubu: İstanbul.
- Şerifoğlu, Ö. F. ve Baytar, İ. (2008). *Şeker Ahmed Paşa 1841-1907*. Bilnet Matbaacılık ve Reklamcılık A. Ş: İstanbul.
- Şerifoğlu, Ö. F. ve Baytar, İ. (2008a). *Şeker Ahmed Paşa 1841-1907*. Bilnet Matbaacılık ve Reklamcılık A. Ş.: İstanbul.
- Şerifoğlu, Ö. F. ve Baytar, İ. (2008b). *Şeker Ahmed Paşa 1841-1907*. Bilnet Matbaacılık ve Reklamcılık A. Ş.: İstanbul.
- Şerifoğlu, Ö. F. ve Baytar, İ. (2008c). *Şeker Ahmed Paşa 1841-1907*. Bilnet Matbaacılık ve Reklamcılık A. Ş.: İstanbul.

- The History Of Art (2023, 15 Mart). *The Angelus*. Erişim Adresi: <https://www.thehistoryofart.org/jean-francois-millet/angelus/>
- Toprak, B. (1962). *Sanat Tarihi*. İnkılâp ve Aka Kitapevleri: İstanbul.
- Turani, A. (1980). *İzlenimcilik. Bateş Sanat Tarihi Ansiklopedisi* (s.32). İstanbul: Bateş Yayınları.
- Turani, A. (2004). *Dünya Sanat Tarihi*. Remzi Kitapevi: İstanbul.
- Türk Dil Kurumu (2022,01 Şubat). *Doğa*. Erişim Adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Uğurlu, V. (1997). *Avni Lifij*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul.
- Wikipedi Özgür Ansiklopedi (2022, 02 Şubat). *Vitruvius*. Erişim Adresi: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Vitruvius>
- Wikipedi Özgür Ansiklopedi (2023, 14 Nisan). *Cevat Dereli*. Erişim Adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Cevat_Dereli
- Wikipedi Özgür Ansiklopedi (2023, 2 Mayıs). *Hasan Nazım Balaban*. Erişim Adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Hasan_Naz%C4%B1m_Balaban
- Wikipedi Özgür Ansiklopedi (2023, 30 Nisan). *Neşet Günal*. Erişim Adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Ne%C5%9Fet_G%C3%BCnal
- Wikipedi Özgür Ansiklopedi (2023, 5 Nisan). *Yeniler Grubu*. Erişim Adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Yeniler_Grubu
- Wikipedi Özgür Ansiklopedi (t.y.). *Oryantalizm*. Erişim Adresi: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Oryantalizm>
- Walter, I. F. (1997). *Van Gogh*. Ahu Antmen (çev.). Abc Kitapevi: İstanbul.
- Wildenstein, D. (1980a). *Empresyonistler Monet*. Başkan Yayınları A.Ş: İstanbul.
- Wildenstein, D. (1980b). *Empresyonistler Monet*. Başkan Yayınları A.Ş: İstanbul.
- Wildenstein, D. (1980c). *Empresyonistler Pissarro*. Başkan Yayınları A.Ş: İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

İsim SOYİSİM :

Doğum Yeri :

Doğum Tarihi :

EĞİTİM DURUMU

YABANCI DİL

SERGİLER

İŞ DENEYİMİ

Yıl

Yer

Görev

İLETİŞİM

E-posta Adresi :

ORCID :