

T.C.
MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

18. - 19. YÜZYIL AVRUPASINDA ROMANTİK PEYZAJ
ve GÜNÜMÜZE YANSIMASI

(Yüksek Lisans Eser Metni)

74 72 58

Hazırlayan :

20016053 Emre TANDIRLI

Danışman :

Prof. Fuat ACAROĞLU

İSTANBUL – 2004

Emre TANDIRLI tarafından hazırlanan 18.-19.Yüzyıl Avrupasında Romantik Peysaj ve Günümüze Yansıması adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 31 / 08 / 2004

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Fuat ACAROĞLU (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç.Caner KARAVİT (MSGŞÜ.Temel Sanat Eğt.).....



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İrfan OKAN

.....

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
ABSTRACT.....	IV
RESİMLER LİSTESİ	V,VII,VIII
1. GİRİŞ	IX
1.1. TANIM	1
1.2. XVIII. VE XIX. YÜZYIL AVRUPASI'NDA BİREYSEL BAŞKALDIRI OLARAK ROMANTİZM	2
2. ROMANTİZMİN BUGÜNE GELİŞİ	3
2.1. XVII. YÜZYIL ROMANTİK EĞİLİMLERİ ve ARİSTOKRASİNİN İHTİŞAMI ..	3
2.2. XIX. YÜZYIL ROMANTİK EĞİLİMLERİ ve KENT ROMANTİZMİ	7
2.3. ROMANTİZM ve İÇE DÖNÜŞ	8
2.4. XIX. YÜZYIL RESİM SANATINDA DEVRİM ve MANZARADA GERÇEKLİK	15
2.5. ÇAĞDAŞ MANZARA RESMİNİ YÖNLENDİREN GELİŞMELER	17
2.6. ROMANTİZMİN YENİ İFADE BİÇİMİ	26
2.7. ÇAĞDAŞ ROMANTİK MANZARA RESMİ	29
3. TÜRK ROMANTİZMİ	36
3.1. ROMANTİK MANZARA RESMİNİN TÜRKİYE'DEKİ İLK İZLERİ	36
3.2. BATI ETKİSİNDE MANZARA RESMİ VE BATIDAKİ TÜRK MANZARASI ...	41
3.3. KİŞİSEL YAPITLAR ve YORUMLARI	53
4. SONUÇ	58
5. KAYNAKLAR	60
6. ÖZGEÇMİŞ	63

ÖNSÖZ

Romantizm bir akım olarak karşımıza 18. yüzyılda çıkar. Neo-klasik dönemin hemen sonrasında, en doruk noktada genel bir görüş olarak benimsenen Romantizm, tüm akılcı düşünce biçimlerine tepki göstermekteydi. Böyle bir tepki doğal olarak ‘Romantik dönem’ denilen bir tarih sürecinde sınırlı kalamazdı. Bu dönemden önce de sonra da Romantizm eğilimi her alanda karşımıza çıkmaktadır. Bu eğilim, tinsel büyüsunü tarih boyunca korumuş ve farklı formlarla ruhunu yaşatarak bugüne kadar varlığını sürdürmüştür.

Romantizm’in ortaya çıktığı 18. yüzyıldaki sosyo-kültürel oluşumları ve bunların sanatla yakın ilişkilerini araştırmanın ilk bölümünde inceleyeceğiz. İkinci bölümde, Romantizmin doğuşundan günümüz çağdaş romantiklerine kadar, genel bir tarihsel gelişim çizgisi içinde romantik eğilimleri açıklayacağız. Manzara resminde tinselliği öne çıkaran unsurlar, ifadeci eğilimler ve günümüz romantikleri tarafından getirilen çağdaş bakış açıları ikinci bölümün sonuç kısmını oluşturmaktadır. Son bölümde ise batıda ortaya çıkan tüm bu romantik eğilimlerin Osmanlı döneminden itibaren yurda etkileri ve günümüz Türk Romantizm’ini görsel örneklerle sunmaya çalışacağız. Kişisel yapıtlarla ilgili yorumlar, eleştiriler ve düşünceler çalışmanın tümünde bahsedilenlerin bir sonucu olarak görsel boyutta zenginleştirilerek sunulacaktır. 18. yüzyıldan itibaren sanat tarihinin romantik peysajla olan bağlantısını ortaya çıkarıp, tinsel gücünü vurgulamayı amaçlıyoruz. Böylece sunulacak özgün eserlerin referanslarını ve romantik peysajın bugünlere gelişini ele almış olacağız.

Çalışmamızın planlanması ve düzenlik içinde kaleme alınmasında yol gösteren danışmanım Prof. Fuat Acaroğlu’na; Yabancı kaynaklardan faydalanmamda ve çeviriler konusunda bana yardımcı olan Doç. Dr. Ali Tilbe’ye; Romantik dönem incelemelerinde bana ışık tutan Sorbonne Üniversitesi Sanat Tarihi ve Estetik Bölümleri Direktörü Prof. Dr. Michel Makarius’a; çalışmada yer alacak çağdaş sanatçılar konusunda beni yönlendiren, yine aynı kurumun İnsan Bilimleri Bölümü, Antropoloji Kürsüsündeki Prof. Dr. Hélène Sirven’e; yabancı kaynakları bulmamda yardımcı dokunan Pompidou Halk Kütüphanesi görevlilerine ayrı ayrı teşekkür ederim. çalışmanın yazım aşamasında bütün sıkıntılarımı paylaşan aileme, ev ve okul arkadaşlarıma göstermiş oldukları anlayış ve destekten oturu teşekkür ederim.

ÖZET

17. yüzyıl'dan günümüze manzara resminin anlatımını belirleyen etkenleri, sosyal oluşumları, insan gizeminin tinsel yapısını ve var olma biçimlerini irdeleyerek bu çerçevede sanat üretme sürecini analiz edeceğimiz bu eser-metin çalışması üç ana bölümden oluşmuştur;

İlk bölümde 17. ve 18. yüzyıl Avrupa'sında sanatın üretimini etkileyen sosyo-kültürel oluşumlar ve manzara resminde ortaya çıkan psikolojik etmenlere değineceğiz. İkinci bölümde; etkili görsel gücünden ödün vermeksizin günümüze kadar gelen romantik manzara resminin açıklamalarından örnekler vereceğiz. Tarih'te olduğu gibi bugün de sanat üretimini bire bir etkileyen çağımızın sosyo-kültürel oluşumlarının analizi ışığında Avrupa ve Türkiye'deki günümüz manzara resminin vardığı konum incelenecektir. Son bölümde Türkiye'deki manzara resminin gelişim çizgisi açıldıktan sonra tinsel manzara resminin bir uzantısı olarak kişisel yapıtlardan örnekler sunulacaktır. Bu bölümde kişisel eserlerle ilgili olarak öznel düşünceler ve sanat eleştirmenlerinin kişisel eserler üzerine yorumları aktarılacaktır.

Konuyla ilgili baş vurulacak bir kaynak oluşturmayı amaçladığımız Araştırmamızda, Romantik manzara resminin tarihsel gelişimi ve günümüzdeki yansımaları çok geniş bir alana yayıldığı için konuyu kişisel yapıtların oluşumuna etki eden en önemli örneklerle ve bu konuda yazılmış yazılarla beslemeye çalıştık.

ABSTRACT

This study consists of three main chapters in which the factors determining the description of panorama painting since the 17th century, social formations, spiritual state of human mystery and its forms of existence was examined and in this framework the process of art production was analyzed.

In the first chapter, examples pertaining to modern panorama painting that reached today without sacrificing its effective visual power were given. The second chapter concerns the development of romantic panorama painting. The recent state of modern panorama painting in Europe and in Turkey is investigated under the light of analysis of contemporary socio-cultural developments that affects art productions today as they have done in the past. In the last chapter, after the evolution course of the panorama painting in Turkey has been explained, art critics, comments and personal thoughts are conveyed by presenting samples of personal works as extensions of spiritual panorama painting.

In this research that was aimed to be a future reference source, it is attempted to handle the subject by giving the most important instances that affected personal works and with the help of the scripts about the very topic, because as a subject the historical development of the romantic panorama painting and its reflections on our day was quite a wide area of research.

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1 :** Antoine Watteau, '*Kythnera Adası'na doğru yola çıkış*', 1717, Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 192 cm, Musée du Louvre, Paris 64
- Resim 2 :** Albert Cuyp, '*Dordrecht'de Fırtına*', 1645, Tuval üzerine yağlıboya, 77.5 x 107 cm, E. G. Bührle koleksyonu, Zürich 65
- Resim 3 :** Hubert Robert, '*Hayali Louvre Harabeleri*', 1796, Tuval üzerine yağlı boya, 114 x 146 cm, Musée du Louvre, Paris 66
- Resim 4 :** John Constable, '*Bostanlık Bahçesi*', 1815, Tuval üzerine yağlıboya, 98 x 148 cm, Museums and Galleries, UK. 67
- Resim 5 :** Casper David Friedrich, '*Deniz Kıyısında Fransisken Keşişi*', 1818, Tuval üzeine yağlı boya, 95 x 75 cm, Kunsthalle, Hamburg 68
- Resim 6 :** Casper David Friedrich, '*Ayı İzliyen Kadın ve Adam*', 1830/35, Tuval üzerine yağlı boya, 34 x 44 cm, National Gallery, Berlin 69
- Resim 7 :** Théodore Géricault, '*Medusa'nın Salı*', 1819, Tuval üzerine yağlı boya, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Paris 70
- Resim 8 :** Goustaue Courbet, '*Ornans'da Cenaze*', 1849-50, Tuval üzerine yağlı boya, 314 x 663 cm, Musée d'Orsay, Paris 71
- Resim 9 :** Cloude Monet, '*Gün Doğumu İzlenimi*', 1872, Tuval üzerine yağlı boya, 48 x 63 cm, Musée Marmottan, Paris 72
- Resim 10 :** Cloude Monet, '*Capucines Bulvarı*', 1873, Tuval üzerine Yağlıboya, 61 x 70 cm, Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou 73
- Resim 11 :** Alfred Sisley, '*Louveciennes'de Dona Çekme*', 1873, Tuval üzerine Yağlıboya, 46 x 61 cm, Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou 74
- Resim 12 :** Arnold Böcklin, '*Ölüler Adası*', 1880, Tuval üzerine yağlı boya, 80 x 150 cm, Staatliche Müzesi, Berlin 75
- Resim 13 :** Arnold Böcklin, '*Böcklin Gömütü*', 1882, Tuval üzerine yağlı boya, 90 x 140 cm, Staatliche Müzesi, Berlin 76
- Resim 14 :** Henri Matisse, '*Saint-Michel Köprüsü*' 1900, Tuval üzerine Yağlıboya, 60 x 73 cm, E. G. Bührle Koleksyonu, Zürich 77
- Resim 15 :** Wassily Kandinsky, '*Mavi Şovalye*', 1903, Tuval üzerine Yağlıboya, 52,5 x 55 cm, Özel koleksyon, Zürich 78

Resim 16 : Anselm Kiefer, ' <i>Niegro</i> ', 1984, Tuval üzerine karışık teknik, 330 x 555 cm, Museum of Art, Philadelphia	79
Resim 17 : Gerhard Richter, ' <i>Meadowland</i> ', 1985, Tuval üzerine yağlıboya, 90.5 x 94.9 cm, The Museum of Modern Art, New York	80
Resim 18 : Ray Richardson, ' <i>Enkazdan Barınak</i> ', 1990, Tuval üzerine yağlıboya, 50 x 85 cm, Özel koleksyon, Paris	81
Resim 19 : Alessandro Papetti, ' <i>Diagonal İnşaat</i> ', 1997, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100 cm, Özel koleksyon, Paris	82
Resim 20 : Eric Demers, ' <i>Yeryüzünün Derinliklerinde Gezinti</i> ', 1998, Tuval üzerine yağlı boya, 80 x 100 cm, Özel koleksyon, Paris	83
Resim 21 : James Lahey, ' <i>Pasifik Okyanusu</i> ', 2000, Tuval üzerine karışık teknik, 100 x 100 cm, New York	84
Resim 22 : Civanyan, ' <i>İstanbul'dan Gece Görünümü</i> ', 1840, Tuval üzerine yağlıboya, 41 x 52 cm, Pangaltı Lisesi koleksyonu, İstanbul	85
Resim 23 : Fahri Kaptan, ' <i>Arnavutköy</i> ' 1903, Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 90 cm, Özel koleksyon, İstanbul	86
Resim 24 : Şeker Ahmet Paşa, ' <i>Erenköy'den Görünüm</i> ', 1905, Tuval üzerine yağlıboya, 175 x 137 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul	87
Resim 25 : Gürkan Coşgun (Komet), İsimsiz, 1999, Tuval üzerine yağlıboya, 97 x 130 cm, Özel koleksyon, İstanbul	88
Resim 26 : Utku Varlık, ' <i>Dünyaların Sonuncusu</i> ', 2002, Tuval üzerine yağlıboya, 92 x 65 cm, Özel koleksyon, İstanbul	89
Resim 27 : Cihat Aral, ' <i>Gece Çöpçüleri</i> ' 2002, Tuval üzerine yağlıboya, 75 x 95 cm, İstanbul	90
Resim 28 : Aydın Ayan, ' <i>Alacakaranlık</i> ', 2003, Tuval üzerine yağlıboya, 89 x 116 cm, İstanbul	91
Resim 29 : Alaattin Aksoy, İsimsiz, 2001, Tuval üzerine yağlıboya, 54 x 65 cm, İstanbul	92
Resim 30 : Alp Tamer Ulukılıç, ' <i>Emekli Bir Pilotun Güncesinden</i> ', 1996, Tuval üzerine akrilik, 35 x 50 cm, İstanbul	93
Resim 31 : İrfan Okan, ' <i>İşitmemizin sınırı</i> ', 2003, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 120 cm, İstanbul	94
Resim 32 : Emre Tandırlı, ' <i>Uzak</i> ', 2001, Tuval üzerine yağlıboya, 55 x 100 cm, İstanbul	95

Resim 33 : Emre Tandırlı, ' <i>Eksopolis-1</i> ', 2001, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 75 cm, İstanbul	96
Resim 34 : Emre Tandırlı, ' <i>Eksopolis-2</i> ', 2001, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 55 cm, İstanbul	97
Resim 35 : Emre Tandırlı, ' <i>Diapolis</i> ', 2001, Tuval üzerine yağlı boya, 60 x 80 cm, İstanbul	98
Resim 36 : Emre Tandırlı, ' <i>Barbaros Bulvarı 'nda</i> ', Tuval üzerine yağlı boya, 140 x 120 cm, Özel koleksiyon, İstanbul	99
Resim 37 : Emre Tandırlı, ' <i>Megapolis-1</i> ', 2002, Tuval üzerine yağlı boya, 15 x 21 cm, Özel koleksiyon, İstanbul	100
Resim 38 : Emre Tandırlı, ' <i>Megapolis-2</i> ', 2002, Tuval üzerine yağlı boya, 15 x 21 cm, Özel koleksiyon, İstanbul	101
Resim 39 : Emre Tandırlı, ' <i>4.Levent</i> ', 2002, Tuval üzerine yağlı boya, 45 x 60 cm, İstanbul	102
Resim 40 : Emre Tandırlı, ' <i>Banlieu-1</i> ', 2002, Tuval üzerine yağlı boya, 16 x 22 cm, İstanbul	103
Resim 41 : Emre Tandırlı, ' <i>Banlieu-2</i> ', 2002, Tuval üzerine yağlı boya, 16 x 22 cm, İstanbul	104
Resim 42 : Emre Tandırlı, ' <i>Banlieu-3</i> ', 2002, Tuval üzerine yağlı boya, 19 x 24 cm, İstanbul	105
Resim 43 : Emre Tandırlı, ' <i>Mouselle Yolu no.10</i> ', 2002, Tuval üzerine yağlı boya, 25 x 35 cm, İstanbul	106
Resim 44 : Emre Tandırlı, ' <i>Sucy en Brie</i> ', 2003, Tuval üzerine yağlı boya, 70 x 100 cm, İstanbul	107
Resim 45 : Emre Tandırlı, ' <i>Etienne Marcel Çıkmazı</i> ', 2003, Tuval üzerine yağlı boya, 33 x 41 cm, İstanbul	108
Resim 46 : Emre Tandırlı, ' <i>Opera Meydanı 'nda</i> ', 2003, Tuval üzerine yağlı boya, 40 x 80 cm, İstanbul	109
Resim 47 : Emre Tandırlı, ' <i>Pantin Meydanı 'nda</i> ', 2004, Tuval üzerine yağlı boya, 60 x 100 cm, İstanbul	110
Resim 48 : Emre Tandırlı, ' <i>Yıldız Meydanında Yol Ayrımı</i> ', 2004, Tuval üzerine yağlı boya, 81 x 116 cm, İstanbul	111

VIII

- Resim 49 :** Emre Tandırılı, '*Markham Sokağı*', 2004, Tuval üzerine yağlı boya, 35 x 50 cm, İstanbul 112
- Resim 50 :** Emre Tandırılı, '*Eleanor'un Çiftlik Ambarı*', 2004, Tuval üzerine yağlı boya, 61 x 50 cm, İstanbul 113
- Resim 51 :** Emre Tandırılı, '*Şehir Merkezi-1*', 2004, Tuval üzerine yağlı boya, 50 x 100 cm, İstanbul 114
- Resim 52 :** Emre Tandırılı, '*Şehir Merkezi-2*', 2004, Tuval üzerine yağlı boya, 50 x 70 cm, İstanbul 115



1. GİRİŞ

Sanat tarihinde Romantizm bir akım olarak bilinir. Güçlü bir ifade üslubuna sahip bu akım, sadece belli bir dönemde sınırlı kalmamıştır. Romantizm akımı 18. yüzyılda, Avrupa’da etkili olmuştur. Fakat bu dönemden önce de, sonra da manzara resminde olduğu kadar sanatın pek çok alanında kendini göstermiştir.

Araştırmamızda romantik ifade biçimlerini, manzara resmi çerçevesinde ele almayı amaçladık. 18. yüzyılın genel sosyo-kültürel oluşumları, tinsel ifade biçimlerinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Romantizmi akım olarak belirginleştiren en önemli olay, Fransız ihtilalinden sonra benimsenen rasyonalist felsefeye duyulan tepkilerdir. Kaldı ki Neo-klasizm dediğimiz ve Napolyon imparatorluğunun milliyetçi duygularını yücelten bu akımda bile salt rasyonalizmden bahsedemeyiz. Romantizm, 18. yüzyıl sonlarında ve 19 yüzyıl boyunca İngiltere’de oldukça benimsenmiştir. Bu dönemde üretilen eserler, sonraki dönemlerde tinsel ifade biçimlerine esin kaynağı olmuştur. İkinci bölümde, günümüze kadar süre gelen bu ifade biçimlerini açımlayacağız. Günümüzdeki sosyo-kültürel ortamda üretilen Romantik manzara resminin geçmişle sıkı bağları olduğunu görüyoruz. Bu nedenle araştırmamızın günümüz Romantizmini açımlayan bölümlerini, bu bağlantıları ortaya çıkaran örneklerden oluşturmaya çalıştık. Üçüncü bölümde ise farklı bir coğrafi boyutta, Türkiye’de oluşan romantik manzara resminin tarihsel gelişim çizgisini göreceğiz. Son olarak da manzara resminde tinselliği ve günümüze yansımalarını, kişisel yapıtlardan oluşan örnekler ışığında değerlendirmeyi amaçladık.

1. 1. TANIM

'Romantik' sözcüğü, ilk olarak 17. yüzyıl'da sıfat olarak karşımıza çıkar. Latince '*Romence*' kökünden gelen sözcük, Fransızca'ya İtalyanca '*Romenesco*' dan '*Romanesque*' olarak geçmiştir. İngiltere'de ise ilk önceleri 'Romence' olarak kullanılan kelime daha çok şövalyelik romanlarını ve öykülerini tanımlıyordu. Özellikle mimarlık ve plastik sanatlarda roman sanat üslubunu belirtmek için kullanılıyordu. Çünkü o dönemde, aynı bir önceki akım olan Neo-klasizm de olduğu gibi bir geçmişe yönelim, geçmiş model alma geleneği vardı. Bu durumda doğal olarak Romantizm akımı olarak karşımıza çıkan bu sanat eğilimi, doğuşunu tabii ki bir bakıma Roma sanatına borçludur. Tarih içerisinde Roma sanatına bağlantılı olarak oluşumunun yanı sıra kelime anlamı itibarı ile de genel olarak kaynağını Roma dönemi sanatından almıştır. Buna karşın tamamen akılcı temellere dayanan Neo-klasizm akımına tepki olarak ortaya çıkan bu akım, insandan çok doğanın egemenliğine dayanan bir ifade taşımaktadır. 1690 yılında Furetière'in sözünü ettiği 'Romanesk' in anlamı, 'Romana benzeyen', yani inanılmaz ve 'Olağan üstü' bir şey olarak anlam kazanır. Sıfat olarak kullanılan bu kelime Almanya ve Fransa'da edebiyat sorunsalına girmeye başlamıştır. Ünlü Fransız Romantik yazarı J.J. Rousseau, 18. yüzyılın son çeyreğinde, 'Rèveries d'un promeneur solitaire' (Bir yalnız Gezginin Düşleri) adlı yapıtında, "*Bienne gölü kıyılarından Cenevre gölü kıyılarından daha yabani daha Romantik*"¹ olduğunu yazacaktır. Müzik alanında ise melankolik ve nostaljik duyguları ortaya çıkaran müzik türü; 'Romantik müzik' gene döneminde sıfat olarak kullanılacaktır. Bu sıfat zaman içerisinde akım ismi olacak ve günümüzde daha çok 'tinsel olan' anlamını kazanacaktır. Aynı şekilde 'Romantik' sözcüğü, romanesk, şiirsel, düşü, bireyci anlamını korumuştur. 1816 yılında, Saint Chamans 'l'Antiromantique' adlı kitabında, yazınsal tartışma ortamı kasıp kavurmaya başladığı sırada, şöyle yazıyordu: "*Yalnızca, Klasiklerin özdeksel, Romantiklerinse tinsel olduklarını görüyorum.*"² O zamandan bugüne sözcüğün anlamı değişmedi. Daha sonraki dönemlerde, tarihsel değişim ve gelişim süreci içerisinde değerlendirildiği zaman artık isim olarak kullanılacaktır. Bununla birlikte yazın ve eleştiriyi ilgili bir kavram olarak anlamını korudu. Tepkisel olsun, model alınarak olsun, felsefi ve kavramsal boyuttaki zengin mirasını sonraki dönemlere bırakarak bugünlere kadar taşıdı.

¹ Francis CLOUDON, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, çev. İnce Ozdemir, Usmanbaş, İlhan, s. 13

² A.g.e., s. 14

1.2. XVIII. VE XIX. YÜZYIL AVRUPASI'NDA BİREYSEL BAŞKALDIRI OLARAK ROMANTİZM

Pek çok akım gibi Romantizm akımı da, kendinden önceki akımlara ideolojik ve sosyo-politik anlamda tepki olarak ortaya çıktı. Hiçbir sanat akımını döneminin toplumsal oluşumlarından ve bundan direkt olarak etkilenen bireysel değer yargılarından soyut düşünemeyiz. Bu durumda Romantizmin genel karakterini daha iyi tanımlayabilmemiz için o dönemin genel sosyo-kültürel ve sosyo-politik gelişmelerine kısaca değinmeye çalışacağız.

*“1789 Devrimi ile Romantik düşüncenin içinde zaten var olan tutkulu özgürlük talebi, durdurulmaz bir ivmeyle tüm Avrupa'nın içine dağılmıştır. Aydınlanma özgürlüğü aklın vesayetten kurtulmasıydı, Romantik özgürlük ise duyguların vesayetten kurtulmasıdır. Zaten bu nedenle Romantizm Avrupa'yı bu kadar doludizgin dolaşabilmiştir. Çünkü bedene seslenmeyen hiçbir çağrıya bu kadar istekle karşılık verilmez.”*³ Sanatta Romantik eğilimler, sadece ‘Romantizm’ denilen dönemde sınırlandırılmayan, sanat tarihinde hep var olan bir karşı çıkış biçimi ve bir dünya görüşü olarak karşımıza çıkacaktır. Önceleri belirgin olarak Neo-klasik akımla beraber milliyetçi heyecanlarla beraber vücut buldu. İnsanlığın ulusal kimlik sorunlarıyla ilgilendiği dönemlerde *“Söz konusu sorunların insanın ‘kendisi’ olmakla ilgili olduğunu görüyoruz. Romantizmin ulusçulukla buluşması kendisi olmanın koşuludur. Kim olduğunu bilmek için önce kendine ait bir yer gerekir.”*⁴

“Avrupa'da, 18. yüzyılın ortalarından başlayarak ilk kez sorulmaya başlanan toplumsal sorular Romantizmin yola çıkış noktasını oluşturur. Çünkü Romantizm, adına ister modernite, ister aydınlanma veya kapitalizm diyelim, yaşamın dışında duran soyut bir mekanizma tarafından araçsallaştırılmak ve sistemin bir parçası haline getirilmek istenen bireyin başkaldırısıdır; öznenin kendisi olmayı talep etmesidir, deney imlemeye ve sahici olanla karşılaşmaya duyulan özlemdir. Diğer taraftan Romantizm ulus-devletin kuruluş sürecine refakat eden bir ideolojik söylemdir; ulus denilen hayali yapıyı inşa eden soyut değerleri deney imlenebilir gerçekliklere dönüştürerek onun inandırıcılığına katkıda bulunur. Çünkü Romantizmin dolaylılık arzusu kavramlarla

³ F. JAMESON, Rimbaud ve Mekânsal Metin, Art-plastique, sayı 36, s. 106, 108

⁴ S. HEANEY, Yer Duygusu, Sanat Olayı, Sayı 36, s. 15

yetinmez. Ülke denildiğinde gözün önüne manzaralar, kentler, yapılan yolculuklar, hatta doğada dolaşılan anlar gelmelidir.”⁵

19. yüzyıl da ortaya çıkan önemli bir sosyo-ekonomik yenilik de sanayi devrimidir. Varlıklı burjuvazi ve kent soylularından oluşan yeni bir sanat koruyucusu sanatın yönünü değiştirecektir. Yaşanan bu köklü ve kalıcı değişimler dönemin sanatının her alanına direkt olarak etki etmiştir. Edebiyatta Victor Hugo, Charles Dickens’in romanlarında Sanayi devriminin toplumsal etkenleri Romantik bir dille belgelenmiştir. Müzik de ise, Resimde süregelen Neo-klasik eğilimin paralelindeki Klasik müzik akımına tepki olarak Romantik müzik akımı ortaya çıkar, Chopin, Brahms, Wagner, Beethoven ve Tchaikovsky gibi besteciler müzikte duyguları ön plana çıkarmışlardır.

Bu yüzyılda, Napolyon ile beraber sanatta gelişen Neo-klasik akımı, Newton’un mekanist dünya görüşü ile açıklanıyordu. Daha sonraları rasyonalizmin yerini duyguların ön plana çıktığı Romantik duyarlılık almıştır. 19. yüzyıl sonu itibari ile de sosyal gerçeği bir anlayışla Realizmin ortaya çıktığını görüyoruz. Bu dönemde 20. yüzyıl modern sanatının ve günümüzde yaşanan disiplinler bütünü özgürlüğündeki sanat anlayışının tohumları atılmış olur.

2. ROMANTİZMİN BUGÜNE GELİŞİ

2.1. XVII. YÜZYIL ROMANTİK EĞİLİMLERİ ve ARİSTOKRASİNİN İHTİŞAMI

Sanat tarihçileri, bitkisel bezemelerin ve duvarları kaplayan resimlerin göz oyalayan, tasasız ve yaldızlı üslubunu ‘Rokoko’ diye adlandırmışlardır. Bu sözcük, Fransızca ‘*rocaille*’ sözcüğünden gelmektedir. Rocaille, çürük yapıli taşların harçla karıştırılmasıyla oluşturulan yapay kayalıklara verilen addır. Soyluların zevkine hitap eden bu eğilimler, dekoratif özellikler gösterdikleri için bir bakıma zanaat olarak görülmüştür sanat tarihçileri tarafından. Ama yine de Fransa sarayı ve soylular çevresinin bazı yetenekli ressamı bu üslubu da özgün bir sanat düzeyine çıkarmayı

⁵ www.arkitera.com/dialog/gunkutakin/yazi3.htm

başarmışlardır. Bu sanatçılardan biri de Antoine Watteau'dur. Söz konusu düzeysel ve tasasız burjuva yaşamdan kesitler sunduğu halde, yapıtlarını sanat düzeyine çıkarmayı başarmıştır. Watteau, Rokoko döneminin en son ve en önemli temsilcilerindendir. Rokoko üslubu, onu yaratan yaşam biçiminin çöküşüyle birlikte son bulmuştur. Bilindiği gibi, Avrupa, 18. yüzyılın son çeyreğinde siyasal ve ekonomik çalkantılara sahne olmuştur. Daha sonraki bölümlerde, neo-klasik dönemdeki toplumsal değişimler süreci içerisinde nasıl bir yol alındığını ve bunun manzara resmindeki duygusal anlatım biçimlerini nasıl etkilediğini göreceğiz.

Antoine Watteau yoksul bir ailenin içerisinde yetişti. Çocukluğunu Paris'in ışıltılı hayatından uzak geçirmiş ve bu burjuva yaşantısının büyülü atmosferi, kısa süren yaşamında eserlerinin başlıca esin kaynağı olmuştur. Bu nedenle Watteau, her şeyden yoksun yaşamını tablolarına koyacağı yerde, özlemini çektiği düşsel yaşamı tablolarında canlandırmıştır. Resimlerinde hayranlık duyduğu ustası Peter Paul Rubens'in etkilerini görmekteyiz. dönemin özelliklerini yansıtan çalışmalarında toplumsal yapının pastoral ve tiyatral görünümüyle karşılaşırız. Kral 14. Louis'in ressamlarından olan Watteau, aynı zamanda kraliyet akademisinde yaşamının sonuna kadar görev yapmıştır. *"Edebiyatla olan yakın ilişkisi, özellikle şairlik yönüyle tanınır. Nitekim dönemine ait tüm özellikleri yansıtan tablolarında şiirsel bir romantizm vardır."*⁶

İlk bakışta, 'Kythera Adası'na doğru yola çıkış' (Resim 1) adlı resim döneminin özelliklerini çok iyi yansıtmaktadır. Krallığa, bu özel törenlerin bir sunumu olan hoş bir kutlama görüntüsüdür. Krallık üyeleri, aşkın büyülü şiirsel zevklerini için bir araya gelirler. Tür resmi sınıfına giren tabloda, önümüzdeki bu gündelik burjuvazi sahnesinin ötesinde Watteau'ya ait olan bir dünya hissedilmektedir. *"Wattaeu'nun özelliği, soylular sınıfına ait bu hoş oyunların ve seremonilerin az yada çok betimlenmesi değildir sadece. O çiftleri birleştiren ve onları kaybolmuş cennetlere doğru sürükleyen güçleri çağırды, yarattı ve keşfetti. Soyluların yaşamına ağırlık veren tür resmine mitolojik boyutlar yükleyerek yüceltti. Watteau, aşk olgusunun evrensel ve kozmik özelliklerini ortaya çıkardı. Tanrıçanın insanlar üzerindeki gizli gücünün garip bir şekilde Homère'in ve de Lucrece'in şiirsel çağrışımlarını hatırlattı. Venüs'ün büyülü*

⁶ Pierre ROSENBERG, Tout l'oeuvre peint de Watteau, s. 10

*dünyasını resmeder. Fakat 'yola çıkış', mutluluğun ulaşılmaz cennetine özlem duyan hasta ve yalnız bir sanatçının yarattığı uyanık bir düşün imgesidir aynı zamanda."*⁷

Watteau'nun pek çok yapıtında yoğun bir melankoli yatmaktadır. Her ne kadar temelde Fransız nitelikleri taşıyan tam bir rokoko üslup özellikleri yaşatsa da, bu özelliği ile tinsel boyutta derin etkiler yaratan resimleriyle ölümsüzleşmiştir. Kraliyet Akademisi'nde ve sanat tarihinin sonraki dönemlerinde Kendinden sonra gelecekleri özgün ve kalıcı sanatı ile derinden etkilemiştir. Bu başarısını resimlerinde ki olağan üstü duyarlılıktaki melankolik eğilime borçludur. Bu özelliğiyle romantik dönem sanatçılarına şüphesiz çok etkisi olmuştur. Resimlerindeki melankolik hava günümüz romantiklerinin pek çoğunu etkilemiştir. Özgün yapıtlar kısmındaki pek çok çalışmada bu izleri görebiliriz. Watteau resimlerindeki barok döneme has detaylı betimlemelerinde, çağının gösterişli burjuva yaşantısına duyduğu hayranlığı ortaya koymaktaydı. Aynı zamanda dikkat edebileceğimiz düşsel atmosfer ve yalnızlık hissi sanatçının bu yaşantıdan ne kadar uzak olduğunu hissettirmektedir. Buna bağlı olarak bugün, çağdaş kentin banal görünümünün altındaki gizeme uzaktan hayranlık duyma ve öykünme, örneklediğimiz pek çok özgün yapıtta dikkat edebileceğimiz özellikler arasında gelir. 'Barbaros Bulvarı'nda' (Resim 36), '4.Levent' (Resim 39), 'Yıldız Meydanında Yol Ayrımı' (Resim 48), 'Şehir Merkezi-1' (Resim 51), 'Şehir Merkezi-2' (Resim 52) gibi yapıtlarda sadece barok döneme özgü olmasa da yüzyıllarca süregelen pentürel tatların kentin mekanik detaylarında hayat bulduğunu görmekteyiz. Bu tavır, bir bakıma kentin devasa kütlelerinin yarattığı yücelik unsuruna olan hayranlıktır. Tüm detaylar bu yüceliğe yaklaşma ve onu sahiplenme dürtüsünü ortaya koymaktadır bunun yanında genel olarak bizi saran melankolik atmosfer tüm bu arzularımızın hiç gerçekleşemeyeceği yalnızlığımıza götürmektedir bizi. Dolaylı olarak Watteau'dan felsefi ve görsel pek çok unsurun özgün yapıtları etkilediğini gözlemlemekteyiz.

17. yüzyılda manzara resminin yerine ilgi daha çok insan figürü üzerindeydi fakat yine de bu dönemde üretilen manzara resimleri Neo-klasik ve Romantik manzarayı derinden etkilemiştir. Özellikle kuzeyde, dönemi itibarıyla fazla bilinmeyen çok önemli manzara ressamı vardı. Hollandalı sanatçı Aelbert Cuyp Dordrecht kentinde doğmuş ve eserlerine konu olan bu şehrin manzaralarına kendini adamıştır. Eserleri, 17. yüzyıl Hollanda toprakları ile ilgili zengin görsel bir belge oluşturmaktadır.

⁷ Pierre ROSENBERG, Tout l'Oeuvre Peint de Watteau, s. 14

Dordrecht Hollanda'nın en eski taşra şehirlerindedir. Nehir kıyısındaki konumu itibarıyla stratejik bir önem taşıdığı gibi ticaret ve ulaşım yönünden de gelişmiştir. Fakat tüm bu gelişmelere arkasını dönen Cuyp ve dönemin diğer önemli Hollandalı manzara ressamlarından Jan Van Goyen tuvallerinde şehrin çevresindeki kırlara yönelmişler, Buralardaki gizemli görünümle ilgilenmişlerdir. 'Dordrecht'de fırtına' adlı tablo (Resim 2) 1645 yılında Aelbert Cuyp'un erken döneminde yaptığı önemli bir eserdir. Döneminde böyle bir başlık ve böyle bir konunun işlenişi, alışılmamış bir estetik anlayış getirmiştir. Nitekim genel değer yargılara ve estetik anlayışlarına göre; bir tabloda manzara resmi yardımcı bir eleman olarak görülüyordu. Bu anlayış Neo-klasik dönem boyunca devam etmiş Romantizm adı verilen akımla ortadan kalkmıştır. Romantik dönem ressamlarının üzerinde durdukları duygusal yoğunluk ve atmosfer olgusu bu devrimci Barok manzara resimlerinde mevcuttu. Barok döneminde yapılan manzara resimlerinde sanatçılar atmosfer olgusu, gökyüzündeki hareket, açık koyu dengesi gibi resimsel değerlerin tinsel çağrışımlarıyla psikolojik anlamlarını bulmaya başlamışlardı. Rembrandt Van Rijn, genelde iç mekan ve insan figürünü ağırlıklı olarak işlediği eserlerinde, ender olarak da olsa manzaraya yer vermiştir. Onun manzaralarında, çok etkili bir duygusal yoğunluk gözümüze çarpmaktadır. Barok ve Rokoko'dan kalan bu tinsel manzara mirası, 17., 18., ve 19., yüzyıl manzara resimlerinin temelini oluşturmuştur. Bu manzara resimleri Romantik dönem İngiliz ressamı olan Thomas Gainsborough, John Constable ve William Turner gibi İngiliz Romantiklerini derinden etkilemiştir. John Constable, Aelbert Cuyp'un 'Dordrecht'de Fırtına' adlı tablosuna duyduğu hayranlığı şöyle dile getirmiştir. *"Yarın yurda döneceğim... onu görüyoruz... duvarlarında... Cuyp gerçek bir yüce, gizli kalmış, daha kükrememiş bir fırtına. Dordrecht kenti muazzam çan kulesi, yel değirmenleriyle ustaca soluklaştırılmış güneş ışığının altında; ön planda sığırlar yatmış, geviş getirirler. Bu sırada gökyüzü bir zebranın çizgilerini andıran göz alıcılıkla korkunç oluşumlarını meydana getirir. Işık tüm gücüyle yere çarparken doğadaki gizemli güç ortaya çıkmaya başlamaktadır. Bu muazzam doğa olayını 'Salisbury'im' den ayrılmadan görmek isteyeceğim."* ⁸

⁸ Chistian BÜHRLE, Ann DUMAS, Un Regard Passionné, La collection de E.G.Bührle, s. 4

2.2. XIX. YÜZYIL ROMANTİK EĞİLİMLERİ ve KENT ROMNATİZMİ

Fransız devrimiyle yok olacak olan aristokrat sınıfının ihtişamını vurgulayan Barok ve Rokoko üsluplarına tepki olarak antik sanata karşı bir hayranlık oluşmuştu. Nitekim bu eğilim 1738-1756 yılları arasında İtalya'da Herculanium Paestum ve Pompei'de yapılan arkeolojik kazı buluntularından etkilenen sanatçılar tarafından belirgin olarak ortaya çıkarılmaya başlandı. Bu dönemin en önemli sanatçıları; Hubert Robert, Giovanni Btista Piranesi, Antonio Cannova, Johan Gottfri Schadow, Jacques Louis David, Jean Pomuste Dominique Ingres'dır.

23 Kasım 2003 tarihinde Paris-1 Sorbonne-Pantheon Üniversitesi'nde hazırlamış olduğumuz araştırmada Hubert Robert ve Piranesi'nin resimlerindeki gizemli havayı ve bu resimlerin oluşumundaki toplumsal etkenlerin önemini vurgulamıştık. Hubert Robert, üslubu itibari ile Neo-klasik dönem içerisinde değerlendirilen önemli Fransız sanatçıları arasındadır. Roma'daki Fransız Akademisinde eğitim almış, İtalyan Rönesans'ını yakından inceleme fırsatını bulmuştur. Naple, Floransa gibi şehirlerde yaşamış, uzun kazı çalışmalarından sonra gün ışığına çıkarılan Pompei antik şehirden etkilenmiş ve eserlerinde burada gördüğü manzaraları yansıtmıştır. Onun resimlerinde sıra dışı bir hayal gücü vardır. Edindiği akademik bilgileri etkileyici ve muazzam manzaralarına uygulamıştır. En önemli eserleri arasında döneminde oldukça etki toplayan hayali manzaraları yer alır. Dönemindeki antikite öykünmeciliği onun resimlerinde net bir şekilde görülmektedir. 'Vue Imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en Ruines' (Hayali Louvre Harabeleri Manzarası) (Resim 3) adlı tablosunda sapaşğlam olan Louvre galerilerin yıkık halini hayal etmiştir. Ve bu yönüyle de ilk defa olarak hayal gücünün getirdiği duygusal atmosferi yakalamaya başlamıştır. İzleyicide hoş bir heyecan ve ürperti yaşatan bu serisinde Hubert Robert kompozisyonlarında sonsuz bir perspektif uygulamıştır. "*Hayali Louvre Harabeleri' sadece güzelliği ve ruhu yönünden ilgi çekici değil Hubert Robert'in burada uyguladığı 'zenithal' yani doruk noktasındaki perspektifleri yönünden bizde kainatın sonsuzluğundaki huzuru yaşatmaktadır. Bu duygu Robert Hubert'in genelde tüm eserlerinde araştırdığı ve ifade etmek istediği şeydir.*"⁹ Kainatın sonsuzluğundaki huzur, günümüzün huzursuz büyük kent yaşamı içerisinde çelişkisel yansımaları bulmaktadır. Dönemin gizemli atmosferi günümüzün materyalistleşmiş kent

⁹ Michel LACLOTTE, Jean-Pierre CUZIN, Dictionnaire de la Peinture, Larousse HER, s. 868

görünümüne yansıma eğilimine girmektedir. İnsan ruhuğun sonsuzluğu kentin yüzeysel yaşamını delmektedir. Son bölümdeki 'Kişisel yapıtlar ve yorumları' kısmında detaylı şekilde inceleyeceğimiz, 'Opera Meydanı'nda' (Resim 46) ve 'Pantin Meydanı'nda' (Resim 47) adlı yapıtlar çağdaş romantik kent romantizminin bu perspektifteki örneklerinden sayılabilirler.

Hubert Robert peşinde olduğu diğer bir önemli unsur, toprak altında kalan zamanın gizemidir. Pek çok eserinde uzun kazı çalışmalarından sonra gün ışığına çıkarılan Pompei ve Herculæum antik kentlerinde antik mimari pitoreskini ortaya koymuştur. Bu antikite öykünmeciliğinin gizem dolu, yüce ve yoğun duygular uyandıran bir tarafı vardı. Nitekim bu dönemde Barok ve Rokokoya karşı tepkisel bir eğilim görmekteyiz. Lionello Verturu Sanat Eleştirisi'nin Tarihi adlı kitabında Rokoko'ya karşı 18. yüzyılın ortalarında başlayan bu tepkinin ahlaki ve entelektüel bir tepki olduğunu söyler; *"Ahlakidir çünkü Rokoko Fransız devriminin kısa süre sonra yok edeceği aristokrat sınıflarla ve onların yapay yaşam tarzıyla yakından ilişkilidir, entelektüeldir çünkü Pompei ve Herculæum'daki yeni kazılar ve Greco-Romen sanatına gösterilen yoğun ilgi antik başyapıtların ciddiyetinin ve büyüklüğünün anlaşılmasını sağlamıştır."*¹⁰

2.3. ROMANTİZM ve İÇE DÖNÜŞ

Görürüz ki sanat, 19. yüzyılda, önceki yüzyıllara kıyasla, sanatçılardan çok kuramcılarının teorileri ışığında yön buluyordu. Neo-klasizm akımından sonra bu kez, tamamen yeni olmasa da, devrimsel bir eğilim ortaya çıkıyordu; Rasyonalizm yerini duyguların ön planda olduğu, politikadan nispeten uzaklaşan, mistik bir dünyanın resmedildiği bir döneme bırakıyordu.

Bu akım içerisinde, daha önceleri sadece bir zemin görevi gören manzaranın, öne çıkıp tüm anlamın yüklendiği önemli bir unsur haline geldiğini görürüz. Romantizm İngiltere'de ortaya çıkar. Burada İlk olarak Romantik sözcüğünün bahçe mimarlığında kullanıldığını görürüz. Bu dönemde Avrupa'da moda olan Fransız bahçesi diye tanımlan geometrik düzenli parkların yerini doğal bir tarzın egemen olduğu

¹⁰ Lionello VERTURI, History of Art Criticism, s. 134

İngiliz bahçesi almıştır. İlk kez 1730'larda mimar William Kent bahçeleri, Claude Lorain ve Nicolas Poussin gibi sanatçıların manzara resimlerini anımsatacak biçimde yani pitoresk üslupta düzenlenmiş, onu Lancelot Brown ve Humphrey Repton izlemiştir. Dolambaçlı patikalar, kıvrımlı dereler, düzensiz çimenler, Gotik yıkıntılar ve Lorain'in tablolarındaki gibi antik harabeler bu romantik pitoresk İngiliz bahçelerinin tipik özellikleridir.

Aşk, incelik, hayal gücü, seçkin zevk gibi kavramlardan doğan Sansüalizm, (Duyumculuk) Rokoko'daki dış dünyayı içe döndürme ve Romantizm'deki tamamen insanın tinselliğinin ortaya çıkışı ile kendini göstermeye başladı. İnsan Romantizmle birlikte kendini dinliyordu, kendisine yaşamsal olgu olarak kurduğu fantezilerde yaşamayı tercih ediyordu. Duygulu kavramlar ön plana çıkarak, yurt severlik, geçmişe özlem, ölüm korkusu gibi duygular güç kazanmıştı. Romantik peyzajlarda yer alan her şey, sisli bir tülün arkasındaki gizemli bir ortam içindedir. Bu ortama gerçek yaşantıda rastlamak mümkün değildir. İşlenen temalar insanı içine çeken gizemli atmosferlerden oluşan her türlü doğa görünümünü kapsamaktadır. Bu resimleri izlediğimizde ister istemez kendimizi son derece duygulu olarak, oradaki gizemli dünyaya kaptırır gideriz.

Bu gizemli ortamlar herkeste aynı duyguları uyandırır. Çünkü konulardaki mekânlar ıssız sahiller, sahilden uzaklaşan gemiler, kilise harabeleri ve mezarlıklardır. Doğal olarak sanat bu dönemden itibaren metafiziksel bir yoğunluğa girmeye başlamıştır. Romantik manzaranın tarihsel gelişim süreci içerisinde, romantizmden sonra da aynı güçle devam edecek olan tinsel ifadeci üsluplar, hayal gücüne ve doğa gözlemine bağlı gelişim gösterecektir.

En önemli İngiliz Romantik sanatçılarından John Constable doğduğu kasaba olan Bergholt'da tüm çocukluk yıllarını geçirmiş ve burada babasının yanında değirmende çalışmıştır. Doğayla iç içe geçen bu çocukluk yıllarında, tanık olduğu güzel doğa manzaralarına karşı içinde bir ilgi ve sevgi oluşmuştu. Yirmi üç yaşına gelince doğduğu kasabayı ve değirmendeki işini bırakarak Londra'ya Kraliyet Akademisi'nde sanat eğitimi almaya gitmiştir. Burada Claude Lorain, Rubens, Ruysdeal, Rembrandt ve Gainsborough gibi ustaların eserlerini yakından inceleme fırsatını bulmuştur. Akademi yıllarında içindeki doğa sevgisini ürettiği manzara resimleriyle ortaya koyuyordu. *"Doğa gerçek bir modeldir. Bir ressamın öncelik vermesi gereken doğayı etüt etme*

sanatıdır.”¹¹ Sözleriyle Constable yakın arkadaşı John Fisher’e yazdığı mektupta Bergholt civarında yaptığı manzara resimlerinden bahsederken şöyle devam ediyordu; “*Buralar tanıdık yerler olduğu için gözüme bir kat daha güzel görünüyor. İçimde bu alıştığım güzellikleri resmetme dürtüsü var. Beni ressam yapan aslında bu güzel ırmaklar, vadiler ve ormanlar.*”¹² Doğup büyüdüğü kasaba onun resimlerinin ilham kaynağı olduğu gibi Londra, Brighton, Salisbury, gibi diğer bölgeleri de gezip bu deneyimlerini tablolarında ölümsüzleştirmiştir. Constable’in meydana getirdiği doğa manzaraları, İngiltere’nin topografik görünümünün, tinsel yorumlarıdır. Bu etkileyici yapıtlar, köy ve kasabaların eşsiz doğa görünümünü Londra ve Paris gibi büyük metropollere taşımıştır. Constable Londra’daki Kraliyet Akademisi salonlarından sonra ününü Fransa’ya da ulaştırmış ve Paris salonlarına kabul edilmişti. Burada Constable’in eserlerinden etkilenen Delacroix, Constable’ı Fransız manzara resmi ekolünün babası olarak değerlendirmiştir. Olgunluk döneminde pek çok İngiliz ve Fransız koleksiyonlarında resimleri birikmeye başlayan sanatçı doğup büyüdüğü Bergholt kasabasından bir atölye almıştır ve pencereden gördüğü manzaraları resmetmiştir. (Resim 4) Böyle bir bakış açısı o dönemde bir sanat eserine konu olamayacak kadar basit olarak değerlendiriliyordu. Fakat Constable pencereden gördüğü manzaralara bireysel bir sevgi duyuyordu. Bu açıdan sanatçının eserleri romantik manzara anlayışında bireysel yaklaşımların en önemli örneklerini oluşturur. Elbette pencere görüntüsü kişiselleşmiş bir dış dünya görünümü ve aynı zamanda da insan ruhunun tüm karmaşık iç yapısının görselleştiği bir iç dünya manzarası olmuştur. Constable’dan sonra pek çok kez bu konunun ele alındığını görmekteyiz. Claude Monet’nin ‘Capucines Bulvarı’ (Resim 10), Henri Matisse’in ‘Saint-Michel Köprüsü’ (Resim 14), Aydın Ayan’ın ‘Mezarlık’ adlı eseri, ve ‘Kişisel Yapıtlar ve Yorumları’ bölümündeki, ‘Banlieu-1’ (Resim 40), ‘Banlieu-2’(Resim 41), ‘Sucy en Brie’ (Resim 44), ‘Etienne Marcel çıkmazı’(Resim 45), ve ‘Elenor’un çiftlik Ambarı’(Resim 50) adlı yapıtlar, bu bakış açısının örneklerini oluşturmaktadırlar.

Constable yaşamı boyunca İngiltere dışına çıkmamıştır ama İngiltere’nin değişik bölgelerinde kısa süreler yaşamış ve bu anıları manzara resimlerinde ölümsüzleştirmiştir. İngiltere’nin güney sahilinde bulunan Brighton kentinde geçirdiği yıllar, sanatçı için deniz teması üzerinde yoğunlaşacağı önemli bir fırsat olmuştur.

¹¹ Lucian FREUD, Constable, Le Petit Journal des Grandes Expositions, , s. 3

¹² A.g.e., s. 4

İleriki dönemlerinde ürettiği eserlerinde sadece doğa ve sıla sevgisi değil hüznün ve yalnızlık gibi duyguları da manzaralarında görmekteyiz. Yağmur, fırtına gibi atmosfer oluşumları sanatçının tuvallerinde yoğun duygusal ifadenin araçları olmuştur. Öte yandan dönemi için alışılmamış olan konular John Constable'in resimlerini ilginç hale getirir. Gündelik yaşam sahneleri, 'pitoresk' kavramının o günkü sınırlarını aşarak sanat eserinin konusu haline gelebilmiştir; 'Saman Arabası', 'Tesviye Havuzu', 'Değirmen Civarında Gemi Yapımı', gibi tablolarıyla klasik pitoresk anlayışına yeni boyutlar kazandırıyor. Doğa sevgisi kavramını Romantik dönemde en çarpıcı şekilde ortaya koyan sanatçı, doğup büyüdüğü kasaba ve gezip dolaştığı yerlerden esinlenerek ortaya çıkardığı İngiltere manzaralarında içindeki doğa sevgisini coşkulu bir şekilde izleyici ile paylaşmak istemiştir. Açık havada yağlı boya ve desen çalışmaları yapıp bunları atölyesinde tekrar ele alıyor ve detaylı büyük boyut tablolarını gerçekleştiriyordu. Constable'in o dönemde İlk defa olarak uyguladığı açık hava çalışmaları daha sonraları empresyonist resamlara esin kaynağı olacaktı.

Romantizm İngiltere'den sonra Almanya'ya sıçramış ve Casper David Fredrich Romantizme dini anlamlar yüklemiştir. *"Onun son derece kişisel din duygusunda tanrıbilimci Schleiermacher'in büyük etkisi vardır. Schreiermader Hıristiyan dinini kilisenin tüm dogmacılığından arındırılarak tanrı ile kişisel bir ilişkiye, bir tür kişisel din duygusuna indirgemıştır."* ¹³ Peyzajlarında duyguların ve ruh durumunun yansımaları görülür. Çocukluğunun görüntüleri olan Baltık kıyıları, Harz dağları, erkek kardeşinin içinde boğulduğu Elbe kıyıları onun romantizmini etkilemiştir. *"Yapıtlarının oluşumunu yönlendiren duyguları öylesine yoğun yaşıyordu ki zihinsel bir hastalığa yakalandı ve hayati trajik bir şekilde son buldu."* ¹⁴ Geriye bıraktığı eserlerinde algıladığımız duygu yoğunluğu yaşadıklarını net bir şekilde açığa çıkarmaktadır.

'Deniz Kıyısında Fransisken Keşiş' (Resim 5) adlı yapıtı birbirine eşit üç bölümden oluşur. İlk planda açık renk bir toprak, birkaç köpükle kabartılmış deniz ve resmin neredeyse tamamına yakını ise gökyüzünden oluşuyor. Denizin kenarında toprak üzerinde uzun kahverengi giysili bir figür denize dönüktür. Gözlerini ufka doğru yöneltmiştir. Uçsuz bucaksız doğa karşısında insanla evrenin bütünleşme isteği ve doğada yansıyan Tanrı ile insan arasındaki ruhsal bağ vurgulanmıştır. Keşişin bulunduğu toprak; yeryüzü ve insanı, gökyüzü ise Tanrı'yı simgeler. Keşişin üzerinde

¹³ Semra GERMANER, 19. Yüzyıl Avrupasında Resim sanatı, s. 38

¹⁴ Francis CLAUDON, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, s. 76

durduğu uzun ve dar kara parçası dalgalı, karanlık denizle birleşir. Başını elleri arasına almış olan keşiş büyük bir keder içinde gibidir. Keşiş doğa güçlerinin ortasındaki insan varlığının önemsizliğini anımsatmak ve peyzajın ruhsal boyutunu sezdirmek için oradadır. Resmin genel havası denizin koyu rengi, gökyüzünün ezici ve yıkıcı uçsuz bucaksızlığı, insanın bu durum karşısında yalnızlığı, çaresizliği ve yok oluşu melankolik bir görünüm oluşturur.

*“Gece, şafak ve akşam saatlerini canlandırdığı resimlerinde nesnelere sınırları belirsiz, loş ve şiirsel mekanlar, insanda tanrısal bir evrenin içinde kayıp gittiği duygusu uyandırır.”*¹⁵ Kederli boş bir evrenin huzursuzluğu yansır. Resimlerdeki Ay ışığı göz kamaştırıcılığının yanında melankolik bir etki bırakır. Friedrich ay ışığının dünya ve cennet, ölümlü dünya ve öteki dünya arasında ışık veren bir aracı, bir köprü olduğunu vurgulamak ister. ‘Ressam yalnızca karşısında gördüklerini değil fakat içinde gördüklerini de tuvale geçirmelidir’ sözü manzara resimlerdeki melankoliyle doğrulanır. Doğada ruhun yansıması görülür. Tanrı, insan ve doğa arasındaki ilişkileri vermeye çalışır. Derin bir doğa bilgisi üzerine sanatını kuran Friedrich pek çok yıl ay ışığı ve onu izleyen insanlar resimleri üzerinde çalışmıştır. ‘Ayı izleyen Kadın ve Adam’ adlı tablosunda (Resim 6) kadın ve erkek figürleri yan yana dururken arkadan gösterilmişlerdir. Kadın bir elini adamın omzu üzerine koymuştur. Ay biyolojik ritimleri, büyümeyi, gelişimi, ölümü ve geçici olan zamanı simgeler. Ayın görünen aydınlık, duyguları harekete geçiren yüzünün yanı sıra karanlık bilinmeyen yüzü de vardır. O tarafı pek anlaşılır değildir. Görülen yüzünde büyüme, küçülme gibi hareketlikler gözlenir. Resimde ormanlık bir alan üzerinde yuvarlak ayı izleyen iki kişi vardır. Ressam kendini ve eşini resmetmiştir. Çift sakin ve seyrederek bir durumdayken yanlarındaki meşe ağacı kökünden çıkmıştır. Meşe ağacı kuruyken figürlerin diğer tarafında görülen çam ağacı tam tersi bereketli bir şekilde tasvir edilmiştir. Dolu ayın alt kısmında hilal biçimi oluşmuştur. Ayın bulunduğu kısım oldukça aydınlıktır. Friedrich evrenle bütünleşme isteğini bu resimde de yansıtmıştır. Bu denli titizlikle sembolik anlamlar kazandırılmış olmasa da, Casper David Friedrich’in bu iki eserindeki; insan ruhunun doğanın sonsuzluğuyla bütünleşme dürtüsünün çağdaş romantizmdeki yansımalarını bulmamız çok zor değildir. ‘Diapolis’ (Resim 35) adlı yapıtta dalgaların ortasında görülen figür, ruhundaki evrenin karşılığını aramak için doğanın engin gücüne yönelmektedir. Bu resmin Ortodoks Hıristiyan inancıyla da ilişik olduğunu

¹⁵ Pischel GINA, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, s. 601

görmekteyiz; genel olarak doğa içerisinde tek başına veya çift olarak resmedilen figürler, insan ruhunun güçlü bir ışıktan oluştuğuna olan inancın görselleştirilmesi olarak değerlendirilebilir. Parlak turkuvaz noktalar olarak dikkati çeken figürler kimi zaman kırmızı harelerle sarılırlar. Bu hareler veya lekeler insan ruhunun doğayla olan komplementer armonisini oluştururlar. Casper David Friedrich'in eserlerindeki kadar titiz bir sembolleştirmeye girilmemiştir. Bunun yerine anlamlar gizemli renk armonileri ile izleyicinin duygularına bırakılmıştır. 2001 ve 2002 donemi, özellikle 'Eksopolis-1' (Resim 33), 'Eksopolis-2' (Resim 34), 'Diapolis', (Resim 35), '4.Levent', (Resim 39) adlı yapıtlarda bu kutsal ışık figürlerinin, insan elinden geçen günümüz doğa görünüşleri ve günümüz dev kent görünüşleriyle armonilerini görmekteyiz.

Kişisel yapıtların pek çoğunda etkisi görülen Friedrich'in resimlerinde dinsel sembolist bir anlatım yanı sıra manzara resimlerinde hüznü ve melankolik düşlerin aktarımı vardır. Ruhsal durumuyla ilişkili ana motifler kullanmıştır. Friedrich'in hep vurgulamaya çalıştığı gibi doğa karşısında insan çaresizdir. Doğanın tinselliğini sık sık en melankolik durumunda göstermiştir. Friedrich doğanın kutsal olduğuna ve bunun doğanın her görünümünde –ağaçta, dağda, denizde, gökyüzünde- dile geldiğine inanan Protestan eğitimi almış koyu bir hıristiyandır. Doğanın her kösesinde tanrısal işaretlere rastlarız resimlerinde. Bu kompozisyonlarında mutlaka gizemli atmosfer kullanmıştır.

Casper David Friedrich, Constable'ın yaptığı gibi doğadan krokiler yapıp bunları atölyesinde bir araya getirip tablolarını ortaya çıkarıyordu. Ay ışığı, alacakaranlık, sis gibi doğal durumları tasvir etmek istediği tanrısal görüntülerin etkisini istenilen ölçüde ortaya koyduğunu görüyoruz. Doğa, Casper David Friedrich'in tablolarında dona kalmış gibidir. Dinginlik ve huzur havası hakimdir. Gökyüzünün resmin büyük bir bölümünü kaplaması tanrıya dönüşün plastik bir anlatımı olarak görülebilir.

Fransa'ya geldiğimizde Eugene Delacroix Romantik figür resminin Fransa'daki öncüsü sayılır. Louvre Müzesi'nde Caravaggio, Rubens, Rembrandt ve Velasquez gibi Barok dönem ustalarından kopyalar yapmış ve 1816 yılında eğitimini tamamlamak ve üslubunu geliştirmek için Roma'ya gitmiştir. Rönesans ustaları üzerine yaptığı incelemelerin ışığında Paris'e dönerek ünlü 'Medusa'nın Salı' tablosunu gerçekleştirmiştir. (Resim 7) O zaman için yine devrimsel bir girişimle belgesel nitelik taşıyan gündelik bir olayı ustalarından sentezlediği özgün üslubu ile resmetmiştir. Tüm belgeselliğinin yanında figürlerin hacimlendirilmesi, güçlü ve adaleli vücutları,

dramatik hareketleri ve değişik pozları Michelangelo ve Rubens sentezini hissettirirken, açık koyu dengesi ve diyagonal kompozisyonu itibari ile barok sanatçılarından etkilendiğini açıkça görölmektedir. Romantik akımın en çarpıcı portreleri Gericault'un son döneminde yaptığı akıl hastaları portreleridir. İnsanın duygusal ve akli halinin en iyi yansıtıldığı portreleri 1822-1823 yılları arası yaptığı bir dizi sinir hastası portresinde bulabiliriz.

Tarihi ve güncel olaylar Eugène Delacroix'nun da ilgisini çekti. bir diğer önemli özelliği de edebiyatla olan yakın ilgisi olmuştur. Delacroix'nin eserlerinde Dante, Shakespeare, Lord Byron gibi Romantik yazarların etkileri vardır. 1827 yılında gerçekleştirdiği Sardanapal'in ölümü adlı tablosunun esin kaynağı Byron'un bir oyunudur. Lüks ve Zevk düşkünü Asurlu kral, asiler tarafından yenilmiş ve kurtuluş umudu kalmamıştır. Odun yığınından oluşan bir yatakta cariyeleri ile birlikte ölümü beklemektedir. Dramatik anlatımın figüratif alanda güçlü olduğu bir resimdir. Gericault gibi Delacroix da Rubens'den etkilenmiş ve Barok dönemin ışık oyunları ile çarpıcı sahneler meydana getirmiştir tablolarında. Konuları büyük ölçüde doğu ağırlıklıdır. Diplomatik bir aileden geldiği için doğuya Fas'a ve Cezayir'e yapılan gezilere katılma imkanı bulmuştur. Doğunun parlak ışığı ve sıcak renkleri onu çok etkilemiş, gezilerinde yaptığı krokiler ve taslaklar ona uzun süre resimlerinde ışık tutmuş ve esin kaynağı olmuştur. 1834 yılında gerçekleştirdiği Cezayirli kadınlar tablosunda doğunun gizemli atmosferini yansıtır.

En önemli romantikler arasında gelen Honore Doumier daha çok gravürle ilgilenmişti. Bakır ve ağaç üzerine oyma yaparak baskı tekniğinde işler üretiyordu. Doumier, gravürleri resimleri ve çok sayıda ürettiği desenlerinde ışık ve gölgeyi etkili biçimde kullanmada ustalaşmıştır. Kimi zaman figürleri gülünçleştirici resmetmiş, karikatüre ve hicve büyük yer vermiştir. *"Doumier'in Romantizmi hayatın acı gerçeklerini gülünç bir şekilde canlandırmasından, olaylara fazla duygulu bir gözle bakmasından ileri geliyordu"*¹⁶

1830 yılından itibaren Fontainebleau ormanı yakınındaki Barbizon kasabasına yerleşen bir grup sanatçı Romantik manzara okulunu oluşturmuşlardır. Narcisse Diaz de la Pena, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Charles Daubigny Barbizon okulu

¹⁶ Zahir GÜVEMLİ, Sanat Tarihi, s. 105

sanatçıları, Constable'ın açık havada doğadan bire bir çalışma yeniliğini bir adım öteye götürerek taslakla bitmiş tablo ayrımını kaldırmışlardır, Romantizm içerisinde ele alınmaları ile beraber bir ruh durumu ve doğa düşlemcileri değil, Constable gibi doğaya hayran ve tutkun sanatçılardı. Fakat Constable tablolarındaki bireysel sıra ve doğa sevgisi yerini doğa gözlemi ve bire bir tuvale aktarımına bıraktı. Bu eğilim empresyonistleri derinden etkilerken Realizme de zemin hazırladı.

2.4. XIX. YÜZYIL RESİM SANATINDA DEVRİM ve MANZARADA GERÇEKLİK

Romantizmin en önemli unsurlarından olan doğanın betimlenişindeki duygu yüklü tavır, çoğu kez ütöpik veya heterotopik manzaraları görünür kılmıştır. Fakat kimi zaman bu imgeleştirme, yerini daha doğaya sadık bir betimlemeye bırakmıştır. 1840 – 1880 arası Fransa'da ortaya çıkıp İngiltere ve Amerika'ya sıçrayan Realizm akımı ile daha çok metaryalistleştirilmiş bir tavır içerisine girilmiştir. Realizm, Kıta Avrupa'sında teknoloji ve sanayideki gelişmelere paralel olarak sanatta gerçekçi doğa gözlemine dayanır. Gündelik sıradan yaşam sahnelerinin nesnel ve tarafsız bir şekilde bire bir betimlendiğini görüyoruz. Neo-klasik akımdaki antikite merakı ideal güzellik anlayışı, Romantik akımdaki doğa görünümleri aracılığıyla düş dünyasına kaçış eğilimleri yerini tamamıyla farklı boyutta bir eğilime bırakmıştır.

Resimdeki mükemmele yakın doğa betimlemesi pek çok dönemde romantik manzara resminde karşılaştığımız bir unsurdur; Sanayi devrimi ardından, 1830-1842 yılları arasında Fransız düşünürü Auguste Comte, bu dönemin bilimsel gelişmelerini gözlemlemiş, sonuç olarak deneylere ve doğadaki gerçekliğe dayanan pozitivist bir felsefe geliştirmiştir. Bilimsel ilerlemeye ve gelişmeye inanan realist sanatçılar da bu düşüncenin paralelinde, nesnel bir bakış açısıyla, gerçeği olduğu gibi tuvalerine yansıtmaya başlamışlardır. Resimlerinde artık dinsel, edebi veya soylu temalar yerine emekçi, zanaatçı, işçi ve sanayi temaları hakimdir. Barbizon ressamı ile gelişen doğalcılık bir adım öteye geçmiştir ve 1848 kuşağı Realistleri doğayı bireysellikten arındırarak dolaysız, bire bir tuvale aktarmışlardır. *“1830'un düşlere dayanan bireyselciliğinden 1850'nin somut gerçeklere dayanan katı pozitivismine varmak için bir geçiş döneminden geçmek gereklidir. Sanatta bunun manzara ressamı sayesinde*

gerçekleşeceğine inanıyorum. Bir tek doğa bu geçiş döneminin birbirine karşıt taleplerini aynı anda karşılayabilirdi. Doğada Romantik birey sükuneti bulabilir, kendi ruhuyla doğanın evrensel ruhu arasında bir birleşmeyi yaşayabilirdi. Realistler için ise doğanın sunduğu çözüm natüralizmdir. Sanatçı gördüğünü seyredip onu doğru biçimde verebilir, böylece 'gerçek'le bağlantı kurmayı öğrenir”¹⁷

Goustave Courbet romantik manzara resminin bugünkü formlarına gerçekçi boyutlar kazandırmıştır. Özellikle donemin devrimsel gelişmelerinden olan fotoğrafın model alınması, bugün de, mükemmel detayları atlamaksızın istenilen etkilerin yaratılmasına olanak sağlamaktadır. Fotoğraf, bir taraftan gerçeği olduğu gibi naklederek bir taraftan da kimi sanatçının tuvale aktardığı derin duygusallığı zenginleştiren bir imgelem kaynağını oluşturmaktadır. Eric Demers'in 'Yeryüzünün Derinliklerinde Gezinti' (Resim 20), James Lahey'in 'Pasifik Okyanusu' (Resim 21), Aydın Ayan'ın 'Alacakaranlık' (Resim 28), Alp Tamer Ulukılıç'ın 'Emekli Bir Pilotun Güncesinden 1' (Resim 30) ve kişisel yapıtların pek çoğu fotoğraf kaynaklı imgelemin romantik duyarlılıkla meydana getirilen örneklerini oluştururlar. Çevremizi saran gerçek dünyaya sadakat, dikkatli gözlem ve resim yüzeyinin sadece somut ve gerçeğe olabildiğince yakın aktarıma yer verilmesi gerekliliği Gustave Courbet'nin öğrencilerine sık sık hatırlattığı kavramlardır. Bu anlamda Neo-klasik ve Akademik sanatçılara yakın olmakla beraber idealizmi şiddetle reddettiği içinde oldukça zıt bir eğilim içine girmiştir. “‘O bir göz’ diye haykırdı Ingres, Courbet'den bahsederken, bu yargı, nispetle karışık bir taktir edişti. Ornans ustası hakkında yapılan hem en doğru hem de en haksız değerlendirmeydi. Olağan üstü hızlı ve kesin, Courbet'nin gözü bir fotoğraf makinesi objektifinden farksızdı. Sadece bir göz değil bir görme biçimidir. Dünyaya sadece bir dürbünle bakıldığında görülmesi mümkün olan bakıştı; öyle ki nesnelere bu denli titizce ölçebilir ve kıyaslayabilirdi. Varoluş düşüncesine odaklanan, duyarlı ve cefalı bir bakış. Hafıza denen olağan üstü dünyanın derinliklerine dalan bir bakış”¹⁸

¹⁷ René HUYGHE, « arts forms and society », Encyclopedia of Modern Art: from 1800 to the present day, s. 147

¹⁸ André CHAMSON, Courbet, s. 9

2.5. ÇAĞDAŞ MANZARA RESMİNİ YÖNLENDİREN GELİŞMELER

20. yüzyıl modern sanatının oluşumunda natüralist eğilimin son uzantısı olan Empresyonizm çok büyük öneme sahiptir. Gün ışığının doğadaki anlık etkilerini yakalamayı amaçlayan bir grup sanatçı aynı zamanda o döneme kadar süre gelen oturmuş sanat geleneklerini, uygulamalarını ve kavramlarını tamamen değiştirdiler. Empresyonizmle beraber manzara resmi bir araç olarak ışığın etkilerini yansıtmak amacıyla ele alınıyordu.

Cloude Monet'nin 'Gün Doğumu İzlenimi' adlı tablosu (Resim 9) Le Charvari gazetesinin sanat eleştirmeni Louis Lenoy'un ilgisini çekti ve bu grubu yeren yazısının başlığında alaycı bir tavırla 'İzlenimcilerin sergisi' terimini kullanmıştı. Bu alaycı terim grup tarafından benimsenerek daha sonraki sergilerinde kullanılmış ve zamanla akımın ismi haline gelmiştir.

Manzara resmi figüratif kompozisyonların fonu olmaktan, Romantizmde ön plana çıkar ama yine yoğun duyguların aktarımını sağlayan bir araç olmuştur. İlk defa olarak natüralist anlayışta bire bir doğa öykünmeciliği amaç halini alır. Bu noktada manzara, natüralist geleneğin son girişimi olan Empresyonist eğilim içerisinde bir bakıma bilimsel renk ve ışık izlenimlerinin araştırıldığı bir fon, yani bir ikinci planda kalan bir araç olmuştur. Resmedilen nesne veya manzaranın bir önemi kalmamıştır. Amaçlanan bu nesnelerin üzerine düşen güneş ışığını, yönü ve etkisi kaybolmadan tuvale aktarabilmek olmuştur. Empresyonist sanatçılar her gün belirli saatlerde aynı noktadan hızlı bir uygulama ile anlık izlenimlerini aktarıyorlardı.

Empresyonistlerin ele aldığı konular, Romantik dönemde olduğu gibi genelde yine manzaradır. Yaşadıkları zamanın modern görünümüne ilgi duyuyor ve şehir konularının, Paris sokakları, bulvarlar, Seine nehri civarı, sanayi devrimi ile moda haline gelen hafta sonu doğa gezileri ve piknik gibi konuların tablolarına girdiğini görüyoruz. Cloude Monet ileriki dönemlerinde aynı konu üzerine sayısız çalışmalar meydana getirmiştir. Monet'nin Kent manzaralarını sıklıkla resmettiğini görmekteyiz. 'Le Boulevard des Capucines' (Capucines Bulvarı) (Resim 10) adlı "*Bu tablo Empresyonizmin önemli kentsel resimlerindedir. Kompozisyon düzeni itibariyle akademik kurallara ters düşmektedir. Bakış açısı secimi ve sağda kesilmiş olarak resmedilen iki figür kompozisyona sıra dışı bir dinamizm kazandırıyor. Bu tablo*

*fotoğrafçı Nadar'ın atölyesinden bakılarak yapılmıştır. Bu İzlenimci manzara resminde Capucines bulvarının üzerine doğan güneş sadece Monet'nin yapıtlarını değil tüm Avrupa resminin yeni tarzını aydınlatıyordu.”*¹⁹

Alfred Sisley'in manzara resimlerinde, Barbizon okulunun natüralizmiyle, anlık izlenimlerin ustaca uygulanan armonilerini görmekteyiz. *“Barbizon okulunun realist ve natüralist doğa gözlemine duygu yüklü şiirsel bir yorum getirmiştir. Alfred Sisley Bu eğilimiyle her ne kadar Monet ve Empresyonistler gibi bilimsel bir ışık araştırmasına girişse de yine de tinsel yönden zengin bir görsellik sunuyordu eserlerinde. Onun resimleri Bu yönüyle Camille Corot'nun manzaralarına da yakındır.”*²⁰ ‘Gelée à Louveciennes’ (Louveciennes’de dona çekme) (Resim 11) adlı manzarada gözlemediğimiz türden doğa olayları, kuzey barok, rokoko ve romantik dönem manzaraları başta olmak üzere ve pek çok dönemde üretilen manzara resimlerinde karşımıza çıkıyor. Etkileyici doğa olayları, her dönemde sanatçıları etkilemiş ve hangi akım prensipleri çerçevesinde olursa olsun manzara resmine konu olmuştur. Dona çekme, kar manzaraları, tipi fırtınaları, şimşek, yıldırım çakması, yağmur, sel baskını, gün batımı, gün doğuşu ve bunun gibi pek çok doğa olayları her zaman için kişide muazzam etkiler uyandıran olaylardır. Bu temalar, Empresyonizmin genel kuralları çerçevesinde geçici izlenimlerle tespit edilmeğe çalışılmıştır. Bilimsel bir eğilimle yakalanmaya çalışılan bu tip doğa olayları, hem optik renk araştırmalarına araç olmuş hem de ister istemez sanatçıya resmini yapmaya iten bir amaç olmuştur.

Tüm rasyonalist, yapısalcı ve bilimsel eğilimlerin aksine Paul Gauguin ifadeci üslubunu oluşturana kadar olan süreçte orta çağ sanatı, primitif sanat, Japon baskıları ve vitray sanatından etkilenir ve ‘Synthetism’ (Sentetizm) üslubu adını verdiği bir üslup geliştirir. Gauguin’e göre; sanatçı anlık izlenimlerin sentezini, bire bir doğaya bakarak değil, hafızasından yapmalıdır. Ona göre; *“Doğadaki görünümünün duygular ve gizemli düşünce merkezinden geçerek hafızadan tuvale yansımaları gerekirdi. Bu tavrı ile Gauguin, direk doğa gözlemiyle oluşturulan resmin, duyguları, ifade edilmek istenenleri aktarmadığını öne sürmüştür. Empresyonist resimlerde düşüncenin olmadığını söylüyordu.”*²¹ Resimlerinde yansıttığı dikkatli gözlem ve duyularla elde edilemeyen

¹⁹ L.E. TORCHINA, Impressionnistes et Post-Impressionnistes, s. 14

²⁰ A.g.e., s. 50

²¹ Robert GOLDWATER, Marco TREVES, Artists on Art, s. 373

deneyimleri, iç dünyasının derinliklerinden geçen tinsel bir armoni ile ortaya koymuştur.

Paul Gaugin ilkel ve egzotik toplumlara karşı büyük bir ilgi duymaktaydı. Onların Minimalist anlayışlarını, ilkel şartlarda yaşayarak alınacak deneyimlerle elde etmeği amaçladı. Bu sanatsal heyecanlar, Gaugin'in Tahiti'ye yerleşmesinde etkili olmuştur. *"Batı uygarlığından kaçan ve soylu bir vahşi gibi yaşamayı yeğleyen bir Avrupalının romantik bir imgesi olarak görülmüştür."*²² Tahiti'de yaptığı resimlerde daha önceden zaten oluşturmuş olduğu üslubunu korudu fakat Tahiti tabloları konu itibari sanatında yeni ufuklar açmıştır. Tahiti'nin canlı ve parlak renklerini tinsel iç dünyasından geçirerek tekrar yorumladı. Rönesans'a özgü bir duyarlılıkta düzenlenmiş olan kompozisyonlarında minimalist ve uzak doğu sanatlarındaki plastik eğilimleri tuvallerinde bir araya getirdi. Tüm bu plastik zenginliğin yanında Gaugin'de dikkatimizi çeken sembolist öğelerdir. Pek çok eserinde görünen canlı ve parlak renklerin uygulanışında tesadüfe yer yoktur. Her rengin ifadeci ve kendi içerisinde bir hikayesi olduğunu görebiliriz.

Resimlerindeki ifadeci veya dışavurumcu tavrı ile dikkati çeken Vincent Van Gogh, Gaugin'le bir dönem beraber yaşamıştır. Bu dönemde birbirlerinden oldukça etkilenmişlerdir. Van Gogh, Gaugin'den ifadecilik yönünde etkilenmiş ve bu üslubu bir adım öteye taşımıştır. İki sanatçı da, Empresyonizmle etkileşimli olarak romantik dışavurumcu bir üslup benimsemişlerdir. Anlık ruhsal durumların doğadaki görünümüyle kaynaştırılıp ortaya konduğu bir üslup üzerinde yoğunlaşmışlardır. Tuval bu kez anlık izlenimlerin aktarıldığı bir yüzey olmaktan çıkmış, ruhsal durumların güçlü ifadeci etkilerini görebileceğimiz bir yüzey halini almıştır.

Empresyonizm, Fütürizm, Kübizm gibi akım isimleri, ya sanatçılar yada eleştirmenler tarafından verilir. Bu isimler bir fikir etrafında toplanmış sanatçı grubunu anlamaya yarar. Sonra grup dağılır, veya sanat görüşü etkisini kaybeder. Fakat bazı güçlü sanat anlayışları için böyle düşünemeyiz. Örneğin Akademiizm, Romantizm, Realizm, Ekspresyonizm gibi eğilimler sanat tarihinin belli dönemlerinde akım olarak karşımıza çıksa bile aslında tarih boyunca geri planda hep var olan eğilimlerdir. Nitekim Post-empresyonizm'de Van Gogh ve Gaugin'nin ifadeci üslupları Ekspresyonizmin

²² Zeynep INANKUR, 19. Yüzyıl Avrupa'sında Resim ve Heykel Sanatı, s. 78

doğuşuna, yani belirgin bir akım olarak sanat tarihine girmesine neden olmuştur. Öte yandan hep var olan Romantizmin Ekspresyonizmle kaynaşık hayat bulduğunu görüyoruz. Tinsel dünyanın manzaralarını ortaya çıkaran Romantiklerin yerinde şimdi gizemli bilinçaltı dünyasının tinselliğini dolaysızca tuvale yansıtan romantik ve ifadeci sanatçılar karşımıza çıkıyor. Ekspresyonizm başta Almanya olmak üzere kuzey ülkelerinde etkili olmuştur.

Sembolizmin öncüsü olan Gustave Moreau, Romantik bir üslupla ortaya koyduğu ilk dönem eserlerinde Delacroix'nun etkisi görülür. Güzel sanatlar okulunu bitirdikten sonra İtalya'ya giderek erken Rönesans ve Bizans sanatını incelemiş ve aynı zamanda İran ve Hint sanatlarına büyük ilgi duymuştur. Realist ve pozivist eğilimlere tepki gösterir ve daha sonra oraya çıkan Ekspresyonist akımın gerçekte görünenin dışında olana kör olduğunu öne sürmüştür. *“Sanatta hiçbir şey bir tek iradeyle yaratılmaz. Tüm sanat kendini bilinçaltına bırakmanın, teslim etmenin bir sonucudur. Güzelliğe ancak düşüncenin üstünlüğüyle ulaşılır.”*²³

Sembolist ressamlardan bir diğer önemli isim olarak karşımıza çıkan Arnold Böcklin mitolojik varlıkları; sirenler, satirler, su perileri, kentaurlar ve ölüm temalarını işlediği resimleriyle tanınır. *“Düşsel ve mitolojik resimlerindeki gibi manzaralarında da bir gizem vardır. Doğanın duygusuzluğunu ve insanın doğa karşısındaki güçsüzlüğünü resmeder. Simgesel yapıtlarında ruhsal durumun yansıması da gözlenir.”*

²⁴ Düşsel ve mitolojik resimlerindeki manzaralarında da bir gizem vardır. Romantiklere özgü olarak İnsanın doğa karşısındaki güçsüzlüğünü resmetmiştir. Simgesel yapıtlarında ruhsal durumun yansıması da gözlenir.

Onun 'Ölümler Adası' (Resim 12) adlı resminde öteki dünyaya ait bir mekanın tasviri vardır. Yeraltı ülkesinde ölümlere Akheron ırmağını geçiren sandalcı Kharon'un kayığıyla yanaştığı, yüksek kayalıklı, hüznü, servili tam bir öteki dünya adası görülmektedir. Yalnızlık ve umutsuzluğun hakim olduğu, bilinmezliklerin gizli ülkesi olan bir adadır burası. *“Kharon ölü ruhlarına ırmağı geçirtmek için para alır o nedenle ölümlerin ağzına bir metelik konurdu. Para almazsa Kharon ruhları kovar, taş çatlasa yumuşamazdı. Hele toprağa gömülmeyen ruhların Hades bataklığını geçmeleri*

²³ Michel FLARISOONE, Impressionism and symbolism, Encyclopedia of Modern Art: From 1800 to the present day, s. 272

²⁴ www.hurriyetim.com/NALAN YILMAZ - 04 Ağustos 2003, Pazartesi

olanaksızdı.... Kharon Etrüsk mezarlarında sık rastlanan bir simgeydi. Ölmekte olan insanı yer altı ülkesine almakla tam anlamıyla öldüren bir cin olarak gösterilir... Hermes'in kılavuzluğunda yeraltına inen bir çok ölü Kharonla ve kendi kendisiyle konuşur, ölümden sonra her türlü varlığın boş olduğu sonucuna varır.”²⁵

Manzara resminin sanat tarihi boyunca kaydettiği değişimler ona aynı zamanda kavramsal boyutlar da kazandırır. Manzaranın ne tür amaçlara hizmet ettiğini ve sadece amaç olduğu dönemlerde ne gibi gelişmeler kaydettiğine değinmiştik. Manzara olgusu şimdi de saf ve canlı renklerin on planda olduğu fovistlerin yorumu ile bambaşka bir boyutta karşımıza çıkıyor.

Fovizm bir akım ve sanat görüşü olmaktan çok bir teknik, bir işleme tarzıdır. 'Fauve', Fransızca'da yırtıcı anlamına gelen bir sözcüktür. Henri Matisse önderliğinde oluşan grup, Albert Marquet, Maurice de Vlaminck, André Derain, bir de Havre'dan gelen üç ressam; Raoul Dufy, Othon Friesz ve George Braque'dan oluşuyordu.

Tüpten çıktığı gibi sürülmüş boya larla çalışıyorlardı. Matisse ve yakın arkadaşı Marquet, Saint-Michel rıhtımındaki atölyede beraber oluşturdukları tablolar da pencereden görünen Seine nehri manzaralarını parlak renklerle tekrar yorumluyorlardı. (Resim 14)

1907 yılında fov sözü, Kübizm lehine ortadan kalktı. Çünkü fovların en önemli temsilcilerinden Henri Matisse, Braque ve Derain, Kübizmin ortaya çıkmasında etkili olmuşlardır. Gerçi Matisse ve biraz da Dufy, Fovizmi sonuna kadar yaşattılar. Fovizmin ruhuna, özüne ve şeffaf renkçiliğine bağlı kaldılar. Ama diğer sanatçıların çoğu, kendi eğilimlerine göre birer yol tutmuşlardır.

Fovizm üslup ve çalışma tarzı itibari ile geçmişte görülen eğilimlerle de bağlantıları vardır. Cézanne'da olduğu gibi küçük geometrik parçaları belirten tuşlarla bir hacim ve derinlik elde etme kaygıları yoktu. Matisse resimleri ve tekniğini açıklarken; *“Kompozisyon, ressamın, duygularını ifadelendirmek için kullanıldığı unsurları süsleyici anlayışla düzenlediği sanattır.”*²⁶ Böylece ressam duygularını, canlı renklerle belirteceği gibi dekoratif bir şekilde doğaya süslemeci bir alanda

²⁵ Azra ERHAT, Mitoloji Sözlüğü, s. 188

²⁶ D. PIERRE, Histoire de l'art, s. 58

isleyerek tuvalinde hayat vereceğini görmüştür. Matisse renk konusunda çok duyarlıydı. Nitekim resmini canlı renklerin birlikteliğinden oluşan bir uyum olarak görüyordu.

Biçimle öz arasında sürekli bir alış veriş ve birbirini destekleme vardır. Çünkü seyirci, ne olursa olsun sonuçta karşısında boyanmış bir yüzey bulacaktır. Etkilendiği şey sonuçta bu boya yüzeyinde yatmaktadır. O halde bu yüzeyde gerçekleştirilen kompozisyonlar, seyirciye anlatılmak istenen duyguları bir anda, ilk bakışta kavratacak kadar açık ve belirgin olmalıdır. Bu tutum çerçevesinde fov manzara resimlerinde dekoratif, süsleyici bir hava gözlemliyoruz. Daha önce gördüğümüz belli eğilimlere ve felsefelere tepki gösterilerek üretilen sanat anlayışlarının aksine bu noktada tamamen keyfe bağlı ve resim yüzeyinde olduğu kadar felsefi anlamda da yüzeysel bir sanat anlayışında etkili olabileceği ortaya çıkmıştı.

Fovizmden sonra ortaya çıkan en önemli akımlardan bir tanesi de soyut sanattır. Bir resmin soyut olması demek, sadece herhangi bir doğa unsurunun nakledilmemesi, temsil edilmemesi demek değil, eserin seyircide birtakım doğa çağrışımları ve anımsamaları yapmamasını sağlamak demek oluyordu. Ama bunun yanında soyut sanat eserlerinde düşüncelerinin, duygularının ve iç dünyasının direk bir şekilde aktarıldığını ve doğa aracı edilmeden oluşturulan imgelerin yinede belirli düzeyde temsil edici işlevini koruduğunu görmekteyiz temsil edilen bu kez tinsel dünyanın soyut manzaralarıdır.

Diğer sanat eğilimleri gibi soyutlama eğilimi de bir anda ortaya çıkmış yepyeni bir sanat olayı değildir. Baudelaire'den Cézanne'a, Van Gogh'tan Seurat'ya kadar her sanatçının aşağı yukarı aynı merkez düşünce etrafında birleştiğini görüyoruz. Onlara göre resim yapmak bir konu meselesi değil, renk ve biçimlerin araştırıldığı plastik bir meseleydi. Baudelaire, Romantik sanattan bahsederken şöyle diyordu; "*Tabiatta ne çizgi vardır ne de renk. Rengi ve çizgiyi yaratan, insandır. Her ikisi de soyutluğunu aynı kaynaktan çıkarmış iki soyutlamadır.*"²⁷

İngiliz Romantiklerinden William Turner'da bu soyutlama belirgin biçimde görülmektedir. Ressam 1841'de yaptığı eserlerde soyut resme iyice yaklaşmıştı. Altmış altı yaşındayken, uzun bir ayıklama sonunda resmindeki her türlü tabiat unsurunu silip yok edecek derecelere ulaşmıştır.

²⁷ Bernard DOVIRAL, Peinture Française Contemporaine, s. 27

Empresyonistlerin bu büyük İngiliz ressamına yetişebilmeleri için çok vakit harcamaları gerekti. Çünkü Empresyonist resmin harcadığı gayret, dış görünümün gerçekliğine yönelmişti. Tamamen soyut olan tinsel dünyanın imgeleminden uzaklaştıkları ve doğadaki ışık etkisini araştırdıkları için gerçeğe bağlı kalmışlardır. Empresyonist sanatçılar daha öncede gördüğümüz gibi şövaesini resim yapacağı tabiat sahnesinin karsısına kuruyor ve öyle çalışıyordu. Soyut sanatçılar ise kendi benliğinin, ruhunun ve zihninin karsısında derin bir yoğunlaşma sonucunda salt tinsel dünyalarının izlenimlerini aktarıyorlardı.

Kandinsky, Fovların etkisinde kalmıştı. Fakat soyut araştırmalarında Lituvanyalı ressam Ciurlionis'in etkisinde kaldığı da ileri sürülür. Nitekim Kandinsky tamamen zihnin dolaysız ifadeciliğine dayanan bir üslup geliştirerek tinsel, non-figüratif manzaralar resimleri üretmiştir. (Resim 15)

20 yüzyılda soyut sanattan sonra sosyo-kültürel gelişmelerin de etkisiyle pek çok farklı bağlamda sanat anlayışları gelişmiştir. Bu yeni gelişen sanat akımları içerisinde bu aşamaya kadar sadece konumuz olan tinsel manzara resminin tarihsel gelişimini etkileyen faktörleri incelemeye çalıştık. Bundan sonrada kısaca çağdaş romantik manzara resmini yönlendiren ve etkileyen eğilimlere değinmeye çalışacağız. Yüzyıl başında ortaya çıkan Kübizm, Fütürizm, Konstrüktüvizm gibi akımlar tinsel dünyanın araştırılmasından çok ana plastik sorunlarla ilgilenmiştir. Kübizm, Fovizmden kopan sanatçıların oluşturduğu bir akımdır. Bilimdeki görecelilik düşüncesinden hareketle, Pablo Picasso başta olmak üzere George Braque, Juan De Gris gibi Kübizm akımının önde gelen sanatçıları, cisimlerin, bakış açısını görecelendiren, perspektifsiz, katlanıp parçalanan yansımaları aktarmışlardır. Neo-klasizm, Realizm, ve Empresyonizm akımlarında olduğu gibi görünümün ardındaki gizemli dünya ile değil görünümün kendisi ile ilgili, yani gerçek, elle tutulur fiziksel dünyanın görünümüleriyle ilgili araştırmalar yapıldığını görüyoruz.

Yüzyılın başında Kübizme plastik ve sosyo-kültürel bağlamda tepki gösteren akım Fütürizmdir. Fütürizm kelimesi, 'gelecekçilik' anlamını taşımaktadır. Sanayi devrimi makinalarının insanı nasıl etkilediğini, hayat temposunun süratini, yeni gelişmekte olan sanayi ve teknolojiyi öven plastik bir ifadecilik olarak görülebilir. Duyguları her ne kadar ön plana çıkarmaktan uzak bir eğilim olarak görünmesine karşın fütürizmde kent yaşamının hızına ilişkin mekanik detaylara önem verildiğini

görmekteyiz. Bu sürat ve gelecekçilik beraberinde yoğun duyguları getirmektedir. Özgün yapıtlar bölümündeki '4. Levent' (Resim 39), 'Şehir Merkezi-1' (Resim 51) ve 'Şehir Merkezi-2' (Resim 52) örneklerinde net şekilde görebileceğimiz bu betimleyici tavır, fütürist duyarlılığı çağdaş romantik anlayışta yansıtan örnekler arasındadır. Ardından Konstrüktüvizm (Yapısalcılık) kurgulamaya ve yapıya önem vermekteydi. Bu sırada en önemli sayılabilecek bir başka akım olan Süprematizm'de de plastik ifadede ulaşılabilecek en uç noktanın araştırılması yapılıyordu. Ama Süprematizm eğilimde tinsel dünyanın resmedilmesi açısından soyut sanata yakın bir yan ortaya çıkmaktadır. Bu noktada "*Süprematizm kelimesi, en kendine özgü biçimde ulaşabileceği, son ve yüce noktayı ifade etmektedir. Süprematistlere göre dış dünyadaki görünüşler ilgi çekici değildir. Önemli olan insan duyularının kendisidir. Duyarlılığın somutlaştırılması dedikleri şey aslında bir duyarlılığın doğa tarafından temsil edilerek aksettirilişinin somutlaştırılması demek olacaktır. Böyle bir doğa temsilinin süprematist sanatta bir değeri olamadığını öne sürmüşlerdir. Sadece Süprematist sanatta değil, sanatın her şeklinde, hangi okuldan olursa olsun bir eserin yaşayan ve gerçek değeri, yalnız ondaki duyarlılığa dayanır.*"²⁸.

Tinsel manzara resminin tarihsel gelişim ve etkileşimler zincirinde Sürrealizmin çok önemli bir yeri vardır. Sürrealist sanatçılar Gerçek dışı diye nitelendirilen gizemli ve büyü, kimi zaman da 'hiç var olmamış olana yönelmiştir. Sürrealizm 1. dünya savaşından sonra ortaya çıkar. Daha önceki iki sanat akımından sentezler yapar. Gizemli ve büyü şeylere karşı merak Metafizik akımdan gelir. Bununla birlikte, akıldışı anlamsız ve saçma şeyleri de Dadaizm'den etkilenerek oluşturur. Bilinç altına önem vermek, Kübizmin şekilci katılığına duyulan tepkiden kaynaklanır. Bir bakıma Freud'un bilinçaltı kuramlarının sanattaki yansımasıdır. Hiç bir estetik kaygısı duyulmadan bilinç altı ve bilinç üstü düşüncelerin tuvalde bir araya getirilmesi olarak görülebilir.

Fransız şairi ve yazarı André Breton, önce 1924'te 'Le manifeste du surréalisme' (Gerçeküstücülük Beyannamesi) sonra da 'Seconde manifeste de surréalisme' (İkinci Gerçeküstücülük Beyannamesini), 1928'de 'Surréalisme et la Peinture' (Sürrealizm ve Resim), nihayet 1934 yılında, René Magritte'in resimlediği, 'Qu'est-ce que Surréalisme?' (Gerçeküstücülük Nedir?) adlı eserini yayınladı. Bu bakımdan André Breton, Gerçeküstücülüğün sözcüsü ve fikir babası sayılır.

²⁸ Zahir GÜVEMLİ, Sanat Tarihi, s. 172

Bu arada Sürrealizm üzerine dergiler ve Max Ernst'in 'Traité de la Peinture Surréaliste' (Gerçeküstücü Resmin Kaideleri), Salvador Dali'nin 'La Conquete d'Irrational' (Akla Aykırı Şeylerin Zaferi) gibi eserler de bu görüşün savunmasını yapıyordu.

Sürrealizm, ruh hastalıkları biliminin, Viyanalı psikiyatrist Sigmund Freud'dan başlayarak gelişen psikanalizin verilerine dayanan bir sanat görüşüdür. Sürrealistlere göre insan; duyularıyla dış dünyayı algılar ama algıladığı şeylerin zihindeki mevcudiyeti zamanla dış dünya hakkındaki somut gerçeğin kendisi olmaktan çıkmaya başlar. O, dünyayı kendi de farkında olmadan tinsel dünyasında yeniden kurar. Sürrealist sanatçının vazifesi bu iç alemi dışarıya vurmaktır. Bilinç altını boşaltmaktır. Bunun yolu, akıl ölçüleriyle değil, aksine, delilik ölçüleriyle; rüya haliyle, ruh hastasının düşüncesini izleyerek elde edilebilir.

Metafizik manzaralarıyla tanınan en önemli sanatçılardan biri de René Magritte'dir. Mantık sorunlarının tamamen ortadan kalktığı kompozisyonlarıyla içinde yaşadığı ortama tepkisini göstermekteydi. Öte yandan resminde ilgilendiği doğanın en basit ve hiç dikkat etmediğimiz, aslında oldukça büyüleyici durumlarıyla ilgiliydi. Oldukça gizemi etkiler yaratan, doğadaki gece ve gündüz oluşumlarıyla ilgili kompozisyonlarıyla tanınır. İdealar dünyasıyla da ilgilenmiştir. Ona göre resmin kaynağı, resim aracılığıyla görünür kılınabilecek akla yakın şeylerdir. Sanatı için şöyle der; *"İdeanın resim için kaynak olmayacağı herkes tarafından bilinir. Elbetteki bir ideanın, düşlediğim şeyleri olabildiğince onlara bağlı kalarak resimlemeye girişebilmem için, yeterli derecede uyarıcı nitelikler taşıması gerekir. İdeaları resmin kaynağı olarak düşünemeyiz çünkü idealar gözle görünmezler. Resimde islenen şeyler ise önceden düşünmeli sonra da gözle görünür kılınmalıdır. Öyleyse 'l'empire des lumières' de (Işıklar İmparatorluğu) sunulan gece manzarası ve gökyüzünün gündüz zamanındaki durumu resme başlamadan önce düşlediğim şeydir. Manzara geceyi, gökyüzü ise gündüzü çağrıştırır. Gece ve gündüzün böylece çağrıştırılması olayı bizi şaşkınlığa uğratacak ve büyüleyecek güce sahiptir. Ben bu gücü 'şiir' olarak adlandırırım. Eğer ben bu olayın böylesi bir şiirsel güce sahip olduğuna inanıyorsam, inancımın nedenini birini öbürüne yeğlemeksizin hem geceye hem gündüze eskiden beri*

çok ilgi duymuş olmamdır. Geceye ve gündüze gösterdiğim bu kişisel ilgi, beğeni ve seçkinlik duyguları karmakarışıktır.”²⁹

“Gizem ki onsuz ne bir dünya ne de bir düşünce var olabilir, hiç bir sava uymaz, olasılıklarla uğraşmaz. Öğleyse, ‘gizem nasıl oluşur?’ gibi bir soru anlamsızdır. Çünkü gizem, ancak akla sığan herhangi bir sorunun yine gerçekleşmesi olanaklı herhangi bir şeyle bağlantılı olduğunu bilirsek aydınlanabilir. Bazı bayağılıklar ve gülünçlükler gizem kavramından kuşkulanmamıza yol açmaz; güzel yada göz alıcı şeyler de onu sarsmaz. Yargının ne anlama geldiği yada geleceği ise gizem kavramının kapsamına girmez. Belirtilen özü ne olursa olsun her nesne gizemlidir. Açık ve gizli olan, bilgi ve bilgisizlik, yaşam ve ölüm, gün ve gece, her şeyde bulunan gizeme gösterdiğimiz dikkat, bu dikkatle beraber yoğun duyarlılığı gözden kaçırdığımız ve olanaklı olana büyük değer verdiğimiz zaman verimsizleşir. Bu yoğun duyarlılığa ise ‘olanak kuralları’ndan kurtulmadıkça erişilemez. Gizeme kapılarını açık bırakan düşünce özgürlüğü, belki şimdilik yoktur. Ama gerçekleşmesi olanaklı olanın nitelikleri ne olursa olsun, ister güzel, ister çirkin, ister acımasız, ister olağan üstü, her an varolabilir. Söz konusu özgürlüğün, etkili yaptırımlara sahip gizemi uyandıracak gücü vardır.”³⁰

2.6. ROMANTİZMİN YENİ İFADE BİÇİMİ

Almanya’da ‘Die Brücke’ (Köprü) döneminden sonra 2. dünya savaşın da etkisiyle Alman sanatı bir bunalım ve çıkmazın eşiğine gelmişti. Nazi rejimi tarafından yasaklanan Ekspresyonizm 1930’lu yıllarda ‘Dejenere sanat’ olarak anılıyordu.

Savaş’tan sonra Hans Hartung, Alfred Wols gibi sanatçılar soyut ekspresyonizm eğilimine yönelmişlerdir. Paris’e yerleşerek uluslararası bir sanat hareketlerine katılmışlardır. Bu ilerici ortamda ortaya çıkan kavramsal sanat, Fluxus hareketinin ortasındaki rolüyle tanınan Joseph Beuys’un performans dolu orijinal figürünü benimseyerek çıkmazdaki Alman sanatına da yeni ve ilerici bir boyut getirdi.

1970 yıllarında Anselm Keifer 1945, Jorg Immendorff 1945, A.R. Penck 1939 ve George Bazelits 1939 yeni dışa vurumcu üsluplarını geliştirirken

²⁹ Harry TORCZYNER, « René Magritte », Gerçek Resim Sanatı, çev. Nil Boyacı, s. 100, 101

³⁰ Harry TORCZYNER, “La Voix de Mystère” (Gizeme Vurgun), Rhetorique, s. 88

Ekspresyonizm'in mirasından faydalanmışlardır. Bu yüzyıl başı Ekspresyonizmin tekniklerinin tekrarı anlamına gelmiyordu. Aksine daha çok sert ve savaşın acılarını görselleştiren bir serüven oluşturmuştur.

20. yüzyılda özellikle Post-ekspresyonizmle birlikte artık pek çok sanat disiplini ortaya çıkmaya başlamıştır. Tarihsel olarak birbirini etkileyen ve bununla beraber birbirinden bağımsız gelişen pek çok eğilim göze çarpar. Bu özgür çağdaş sanat ortamında, disiplinlerin uzamsal paralelliği ve zengin çok sesliliği içerisinde Romantizm hep güçlü üslubunu korudu. Bu dönemde artık yavaş yavaş Romantik manzara resminin günümüze yansımalarının temelleri atılmaya başlandı. Ama bu temeli ana bir fikre ve bir eğilime dayandıramayacağımız gibi pek çok sanatçı tarafından benimsenen bu çağdaş romantik eğilimleri ayrı ayrı açıklamak yerine ana hatlarıyla önemli sanatçılardan örneklerle devam edeceğiz. Kısaca en önemli çağdaş romantik manzara ressamlarına bakarsak karşımıza şu isimler çıkacaktır. John Piper 1903'da İngiltere'de doğdu. İngiliz Neo-romantizminin yüzyıl başındaki önde gelen temsilcilerindendir. Benimsediği üslup tamamen duygusal bir ifadecilik içermekle beraber 18. ve 19. yüzyıl İngiliz Romantiklerinin konularını çağdaş bir tarzda eserlerinde ele almıştır. Yıkıntılar, kiliseler Gotik döneme ve ortaçağa ait kaleler, şatolar, antik yerleşim yerleri, İngiltere görünümünün çağdaş tinsel yorumlarını oluşturmuştur. Robert Colquhoun, Louis Ebrocquy, John Craxton, Michael Andrews, Steven Campbell, Graham Arnolds, Sigmar Polke çoğu bugün de yaşayan en önemli Romantik manzara kuşağının üyeleri arasındadır.

20. yüzyılın son yarısında ortaya çıkan post-modern eğilimler içerisinde değerlendirilen bir diğer yeni-romantik sanatçı Sigmar Polke'dir. Eserlerinde modernizmin temel kategorilerini mizahi bir tarzda eleştirmiştir. *"Evrimeci, ilerlemeci ama aynı zamanda katı, 'dik açılı' düşünme tarzıyla, bir ucu Nazizme kadar gidecek olan, dünyayı belirlenmiş bir 'düzen içinde tutma' kaygısıyla ince ince alay eder. Bunu yaparken 'modern sanatın' temel eğilimlerinden, biçim anlayışından yararlanır. Modernizmi eleştirmek için, modernizmin dayanaklarını ve kavramlarını gülünçleştirerek kullanır. İşini bilen, neyi nasıl yaptığını kendi dizgesi içinde açıklayabilecek bir sanatçının işidir."*³¹

³¹ www.evrenselbasim.com/ek/index.asp?sayi=110

“Alman sanatının bu tarihlerde, yani 2. dünya savaşından sonra yeniden canlanması biraz zaman aldı. 1945 den sonra Alman sanatçılar geleneksel modernizme geri döndüler. Nazizme karşı mücadelede sanatsal anlamda yerlerini aldılar. Naziler avant-garde ifade formlarını ortadan kaldırmaya çalışmışlardı. Savaş sonrası Almanya, ekonomik gelişme sürecine girdi. Bu sırada Alman koleksiyonerler modern sanat pazarının önemli bir gücü haline geldiler. Alman müzeleri de çağdaş eğilimlere büyük ilgi göstermekteydi. Sergi yöneticileri organize edilen uluslararası sergilerde modern sanat eserlerine yer veriyorlardı. Almanya’da yaşanmış kötü deneyimleri eleştirmeyi ve hatta ortadan kaldırmayı amaçlayan yeni bir ifadeci grup ortaya çıktı. Anselm Keifer bu kaygıları en iyi ifade eden sanatçılar arasındadır.”³²

Alman Post-ekspresyonist sanatçı Anselm Keifer, 1945 yılında Donaueschingen’de doğdu. Üniversite sıralarında resimle yakından ilgilenmiş ve hukuk öğrenimini yarıda bırakmıştır. Sonradan Akademiye girmiş ve sembolik ve fotografik imgeleri kullanarak büyük boyutlu isler yapmıştır. 20. yüzyılın ironik tarihini konu almıştır eserlerinde. Nazi dönemi, savaş ve şiddet, Almanya doğa manzaralarını konu alarak özgün tarz ortaya koymuştur. Savaşa karşı koyduğu sanatsal tepkiyle resimlerinde yeni dışa vurumculuğun zirvesine çıkmıştır. İfadeciliğin büyük önem taşıdığı Çağdaş Romantik resim sanatında Keifer’in eserleri çok büyük öneme sahiptir.

Anselm Kiefer savaş konusunu işlediği önemli seriler üretmiştir. Sanatçı askeri bir pantolon içinde Avrupa'nın çeşitli meydanlarında, Hitler selâmı verir biçimde kameraya poz vermekteydi. Seriyi bir araya getirmek üzere kullanılan ‘Besetzungen’ (İşgaller) başlığının yanı sıra, çalışmaları gülünç kılan, açık hava ve iç mekanda Kiefer’in figürünün, işgal edildiği varsayılan meydanın ya da anıtların devasa boyutları tarafından küçeleştiriliyor olmasıydı. Kendini alaya almak yoluyla özdeşliği maskeyi de parodileştiren Kiefer'in amacı, Almanları suçluluk duygusuyla yüzleştirmek olmuştur. Andreas Huyssen'a göre, *“Keifer geçmişin unutturulmasına karşı mücadele vermekten çok, bütün bir ulusal kültürün imgeleminin Nazi propaganda aygıtı tarafından tüketilmiş olmasını, geçmişe dair temsil biçimlerinin sömürgeleştirilmesini soruşturuyordu.”*³³ Sanatçının ileriki dönemlerinde ürettiği resimlerde (Resim 16) daha önce başvurduğu alaycı ironinin çözüldüğü görülünmektedir. Faşizmin simge yapılarının yıkıntılarını resmeden tuvallere, herhangi bir anlamlandırıcı unsur

³² Edward-Lucie SMITH, l'Art d'Aujourd'hui s. 495

³³ Andreas HUYSEN, Twilight Memories, Routledge, s.10

iliştirilmemiştir. Ne parodileştirici bir etki ne de doğrudan olumsuzlamayı sağlayacak bir iz (örneğin kurban konumundakilere dair herhangi bir gösterge). Oluşan belirsizlik içinde izleyici, faşizmin yıkımı onaylamak ile ulusal ölçekteki bir kayıpla takıntısar bir özdeşleşime girmek arasında kalabiliyor. Bunun yanında tuvallerin ezici, anıtsal boyutlarının, baskı yaratan karanlık paletin ya da bakışı kendine çeken simetri ve merkezi perspektifin, kalıntıların melankolik etkisini güçlendirdiği de iddia edilebilir. Tüm bu etkileri bilinçli bir şekilde kullanan sanatçı ortaya koyduğu eserlerinde romantik bir ifadeyle etkili toplumsal mesajlar vermekteydi.

Öte yandan çağdaşı olan Georg Bazelits çağındaki tüm resim akımlarına karşı kendi söylemini ortaya koyabilmiş ve özgün anlatım diliyle çağdaş Alman resminin günümüzdeki en önemli temsilcilerinden biri haline gelmiştir. “Georg Baselitz’in resimlerinden birini ilk defa gören herkes, yadırgamasa da şaşırarak durur ve sorar: ‘Bu da ne?’, ‘Resimdeki figürler baş aşağı duruyor! Sanatçı bununla ne demeye çalışıyor?’, ‘Bunun herhangi bir anlamı olabilir mi?’, ‘Yoksa bu yalnızca bir şaka mı?’”³⁴

Resim eğitimini önce Doğu, sonra Batı Berlin’de alan sanatçı, dekoratif eğilimli soyut resmin (Paris Ekolü) zirvede olduğu bir dönemde (1959) ilk Paris gezisini yapar. Bir karşı tavır olarak büyük boyutlu figüratif resimler boyar. ‘Yeni tip’ adını verdiği kaba elli, kocaman kafalı figürlerle Nazi Almanya’sının yükünü sırtında taşıyan genç Almanların ruhunu, hırslarını ve aynı zamanda çaresizliklerini dolaysız olarak dışa vurur. Bazelits 1963’te Berlin’de açtığı ilk sergisinden beri Avrupa resminin üzerinde en çok konuşulan ressamlarından biri. Özellikle ilk olarak 1970’te Köln’de sergilediği baş aşağı duran insan figürleriyle sanat dünyasında daha da çok tartışılan bir sanatçı oldu.

2.7. ÇAĞDAŞ ROMANTİK MANZARA RESMİ

Günümüzde artık daha önceki dönemlerde gördüğümüz sanat akımları, bu akımlara tepki olarak gelişen yeni akımlar, yada söz konusu akımlara değişik boyutlar kazandıran uzantıları ortadan kalkmıştır. 20. yüzyıl ortalarından itibaren, ‘çok-disiplinli’

³⁴ www.evrensel.net/02/09/28/kultur.html#1

bir sanat anlayışının geliştiğini görüyoruz. Yüzyıl başından itibaren 'Anti-sanat' eğilimiyle sanat yapmaya bile tepki gösterilmiştir. Bu doğrultuda teknolojinin gelişmesi ve yeni algı boyutlarının oluşmasıyla birbirinden bağımsız pek çok sanat disiplini kendi kuralları içerisinde değerlendirilmektedir.

Bu özgür sanat ortamı içerisinde inceleyeceğimiz çağdaş romantik manzara resmi ve tinsel armonisi dünyadaki sanat üretimleri içerisinde sadece çok küçük bir araştırma dilimini oluşturmaktadır. Buna rağmen, romantik manzara resmi tarzının günümüze yansımaları çok geniş kapsamlı bir alan olduğu için bu araştırmayı, son bölümdeki kişisel yapıtların oluşumuna etki etmiş belle başlı örneklerden oluşturmaya çalıştık.

Çağdaş manzara resminde, aynı Empresyonizmde ve daha önceki dönemlerde olduğu gibi, iki ana eğilimle karşılaşırız; Duyulara ağırlık veren tinsel bakış açısı ve plastik değerlere ağırlık veren yapısalcı, rasyonalist bakış açısı. Neo-klasizmdeki kuralcı akademizm ve ideal güzelin araştırıldığı estetik anlayışı dönemin yapısal eğilimiydi. Malzeme ve elle tutulurluk önemliydi. Buna tepki geç kalmadı; Romantizmde hapsedilen coşkulu duygular özgür bırakıldı. Realist ve natüralist ekollerin ortaya çıkmasıyla bu özgürlük tekrar sıkı doğa gözlemine dönüştü. Anlık izlenimleri yakalamayı esas alan empresyonist eğilim içerisinde yine plastik değerler ön planda tutulmuştu. Buna karşın daha sonraları, Nazi döneminin acılarının ifade edileceği en uygun pist ifadeci bir sanat eğilimi olmuştur. Görüyoruz ki bir taraftan 'Rasyonalizm', (Akılsalcılık) bir taraftan da 'Sansüalizm' (Duyumsalcılık) birbiride tepkisel ve aynı zamanda tamamlayıcı bir şekilde işlevlerini görmüşlerdir. Bu iki birbirine zıt anlayış içerisinde ortak bir nokta vardı; Her ikisi de gerek doğa araç olsun, gerek amaç, insan eseri olarak bir hümanist boyut taşımaktadır. Bu boyut çerçevesinde sanat, duygusal bakış açısından tamamen ayrı düşünülemez. Bu anlamda yakın geçmişin ve bugünün en önemli yapısalcı manzara ressamından Gerhard Richter'in eserlerinde özgün bir tinsellik gözlemlemekteyiz.

Gerhard Richter 1969 yılında New York'ta Guggenheim müzesinin Solomon galerisinde 'Yeni serginin genç sanatçıları' adlı sergide tek Alman sanatçı olarak kendini göstermiştir. Sonraki yıl eserleri Chicago ve Toronto Ontario sanat galerilerinde sergilendi. Ve bu tarihlerden itibaren Avrupa ve okyanus ötesinde tanınmış bir çağdaş manzara ressamı olmuştur. Realist ve natüralist akım sanatçılarının fotoğrafla yakın ilgilendiğini görmüştük. Gerhard Richter eserlerinde, yaşadığı zamanın fotoğraf

teknolojisinden mümkün olduğu ölçüde faydalanmıştır. Gerhard Richter için fotoğraf, boya ve geleneksel malzemelerin uygulanışında bir çıkış noktası olmuştur. Gerhard Richter için çevredeki görünüm bir araçtır. Seri halinde ürettiği pek çok yapıtında fark edebileceğimiz gibi onun sanatında önemli olan sonsuz imkanlar sunan plastik değerlerdir. (Resim 17) Onun sanatı, bu plastik değerlerin, fotoğrafın verdiği görsel olanaklarla ustaca kaynaşmasından oluşur. *“Gerhard Richter’e göre Fotoğraf makinesinin bir tek objektifi, yani gözü vardır. Bu durumda insan gözünden daha iyi göremez. Önemli olan; insan gözü, akli ve elinden çıkan imajdır. Böyle üretilen bir görünüm bir fotoğraftan daha gerçek bir belgedir.”*³⁵ Bu anlamda Gerhard Richter’i yapısalcı bir yolda görebiliriz. Fakat yine de insan üretimine, akıl ve duygu süzgecine verdiği önemi göz önünde bulundurursak tinsel bir plastik kaygı içerisinde olduğunu fark ederiz.

Paris’te ve Avrupa’nın pek çok ülkesinde açtığı sergilerle tanılan İngiliz sanatçı Ray Richardson ilginç figüratif stili ve titiz gözleme dayalı kompozisyonlarıyla gerçekten çağdaş manzaranın bugünkü önemli temsilcileri arasında gelmektedir. Tablolarında tinsel armoni ve titiz natüralist üslubuyla geleneksel, fakat seçtiği konular itibari ile bir o kadarda bugünün ve geleceğin sanatçısıdır. Terk edilmiş, kullanım dışı kalmış, devasa, metal yığınlarından oluşan gemiler, on yıllarca insan eli değmemiş sanayi kalıntıları, depolar, fabrikalar, esrarengiz bir atmosfer oluşturularak tuvale yansımaktadır Richardson’un eserlerinde. Amacı sadece geleneksel tekniklerden faydalanarak fantastik manzaralar yapmak değildir. Bu manzaralar, arkasında çağdaş ve güçlü toplumsal mesajlar barındırmaktadır. Bu yönüyle Richardson’un eserleri romantik, natüralist, realist, ve gerçek üstü fantastik eğilimlerin bir sentezi olarak görülebilir. (Resim 18) *“Richardson’un resmine bakmaya başlar başlamaz bir anda boşluk ve doluluklar arasındaki kontrastı fark ederiz. Doğal bir desen gücüne temellenen sağlamlık kendine özgü evreni olan manzaralara gerçeklik boyutu kazandırır. Aynı zamanda fotoğraf, müzik, sinema konusunda çağdaş tinsel etkileşimleri Avrupa klasisminin tarihsel gelenekleriyle birleştirir.”*³⁶

Çağdaş Romantik resmin merkezi haline gelen Paris galerilerinde dikkati çeken bir diğer tinsel manzara ressamı, 1958 yılında Milano’da doğan Alessandro Papetti’dir. Sanatında derin bir İtalyan geleneği yatar. Sanatçı ulusal kimliğini ve Akdeniz

³⁵ Edward-Lucie SMITH, l’Art d’Aujourd’hui Natham s. 463

³⁶ www.galerie-blondel.com

duyarlılığını, ortaya koyduğu eserlerde ifadeci bir üslupla hissettirmektedir. *“Papetti'nin yapıtlarında Van Gogh'ta görülen dahice uygulanmış resimsel ifadeciliği gözlemleriz. Van Gogh, kendi ülkesinin manzaralarını, kendi coğrafyasına bağlı oluşan iç dünyasının gizemli atmosferi içerisinde ifade etmiştir. Aynı Papetti'nin kendi ülkesini çağrıştıran temaları uluslararası boyutta, ama bütünüyle kendi ülkesi olan resimleri olarak algıladığımız gibi.”* ³⁷

Papetti kendi egosunu birinci planda yansıtmaz. Hep görünümün arkasında mütevazı bir şekilde yer almayı seçmiştir. Mütevazı ve hareketli ruh dünyasını tuvallerine dolaylı yolla yansıtmayı yeğlemiştir. Yapıtlarında baş döndüren bir ifadeci performans görünmektedir. Sanat eleştirmeni Boldinin dediği gibi; *“Mütevazı kişiliğinin ve ruhunun derinliklerinde şiddetli fırtınalar, göz alıcı devasa ve aynı zamanda gizemli bir dünya keşfedilmeyi beklemektedir. Bu tutumuyla aynı zamanda yüksek sosyetenin sanat eseri adını verdiği yüzeysel meta talebini karşılayacak amaçta asla çalışmamıştır. Buna bağlı olarak bir imza veya imaj olarak egosunu ön plana çıkarmaz.”* ³⁸ Onun için önemli olan ifade ettiği duyguların manzaralarda vücut bulmasıydı. Özgün bir dünya yaratma sanatına sahip güçlü bir üslubu vardır. *“Fantastik bir enerji, tinsel bir perspektif ve doğa üstü mekan hissi Milanolu sanatçının dünyasını algılamamızı sağlıyor. İç dünyasını biçimlendirmede ustalaşmıştır. Bu iç dünyada gözümüze çarpan; fani ve aynı zamanda kalıcı ahrete ait olan varlığımızın, ölüm denilen varlık dönüşümü mecburiyetinden kurtulmasıdır.”* ³⁹ Bu şekilde, mütevazı sanatı aracılığıyla, ölüme bile meydan okuyan bir tavır içerisine girebileceği gücü buluyordu kendinde.

Anlaşılabileceği gibi günümüz romantik manzara ressamı artık yepyeni ve bu günün toplumsal ve psikolojik problematikleriyle etkileşimli sanat üretmeye başlamışlardır. Daha önce Casper David Fredrich'in sanatında gördüğümüz, din dogmalarından sıyrılma, yaratana yüzleşme, derin bir duygusallı beraberinde getirmişti. Bu duyarlılığın Alessandro Papetti'nin eserlerinde, kendine özgü sorunsallarıyla yeniden vücut bulduğunu görmekteyiz. Casper David Friedrich kadar inançlı olan Papetti, inancını son dönemlerinde sorgulamaya başlamış ve ölüm olgusunu yok etmiştir. Yaşamla yaşam sonrası manzaralarını birleştirmiştir. (Resim 19)

³⁷ Alain BLONDEL, Alessandra Papetti (Sergi Kataloğu), Paris s. 5

³⁸ A.g.k., s. 6

³⁹ www.galerie.blondel.com

Papetti aslında hayatın kaotik olduğunu ve sanat eserinde önemli olanın düzen ve uyum olduğunu vurgulamıştır. Papetti hayat ve sanat arasındaki gerilimden, psişik ve görsel bir denge yaratmıştır. Resimleri, ölümü betimleyen bir eylemdir. Ruhu yaratanın egemenliğinde düşüncesinden sıyrılmaya çalışmaktadır. Ona göre sert romantik çekiciliği olan banal günlük yaşam manzaralarının imkansız olana dönüşümündeki başarı çağdaş romantik eğilimin kendisidir.

Günümüz romantik manzara resminin en önemli konuları arasında modern kent görünümüleri gelir. bununla birlikte Papetti'de gördüğümüz kent dışında yer alan sanayi bölgelerinin resimsel manzaraları pek çok günümüz Romantığıne konu olmaktadır. Kanadalı sanatçı Eric Demers sıklıkla sanayi bölgeleri, fabrikalar gibi modern şehirlerin ihtiyaç duyduğu vazgeçilmez yapıların resimselliğini araştırmıştır. Eric Demers'in günümüz manzara resimlerinde yine aynı coşkulu romantik ruhu hissederiz. Ünlü Fransız Romantik yazarı J.J. Rousseau, 18.yüzyılın son çeyreğinde, 'Rèveries d'un Promeneur Solitaire' (Bir Yalnız Gezginin Düşleri) adlı eserindeki yalnız gezginin deneyimleri, Çağdaş Romantizmde yansımalarını bulur Demers'in eserlerinde. 'Visiter les Entailles de la Terre' (Yeryüzünün Derinliklerinde Gezinti) (Resim 20) adlı serisi bu köklü ve ölümsüz romantik eğilimin en iyi örneklerindedir. *"Sanatçı aktüel sanat dünyası denilen bir çeşit Yeni Romantik sanatçılar arasında önemli bir isimdir. Onun özel yeteneği ve ilgisi geleneksel teknikleri ve çağdaş resimsel açılımlarla birleşerek toplumun ve koleksiyonerlerin ilgisini çekmiştir. 'Visiter les Entrailles de la Tere' (Yeryüzünün Derinliklerinde Gezinti) adlı yeni serisinde bize çağdaş endüstri manzaralarının temel taşlarını görselleştirir. Fabrikalar yeryüzü ile diyalog halindedir ve bize yaşadığımız modern dünyanın temelini oluşturduğunu hatırlatır, aynı yeryüzü gibi bu kavrayışla fabrikaların romantik çekiciliği Eric Demers'in tualinde vücut bulmaktadır."*⁴⁰

Daha önce 18. yüzyıl İngiliz Romantizm'inde, manzara resimlerine özgü akıl dışılık, duygusallık, heyecan, içgüdü, öznelcilik, imgelem, sezgi, bilinçaltı, yalnızlık gibi unsurlardan söz etmiştik. 'Yeryüzünün Derinliklerinde Gezinti Rouen,' 'Cake Town', resimleri, Amerika, Kanada ve Avrupa'da yaptığı gezintilerden esinlenerek oluşturduğu serinin örnekleri arasındadır. Yeryüzünü resmederken kullandığı renk ve doku zenginliği aynı zamanda bilinçli bir şekilde uyguladığı bir soyutlamadır. Bu

⁴⁰ www.debellefeuille.com

soyutlamaları, son derece gerçekçi bir şekilde betimlenen geri plandaki fabrika binalarıyla resimsel bir uyum içerisindedir. Bilinçli olarak, yeryüzü ile geri plandaki fabrikaların resmedilişinde hem plastik hem de kavramsal bir kontrast vardır. Eric Demers, titiz doğa gözlemini, uyguladığı yepyeni soyutlama teknikleriyle, uyumlu bir armoni içerisinde kaynaştırarak, resmin genelinde dokusal ve renksel zenginlikler elde etmeyi başarmıştır. Bir bakıma bu, insan elinden çıkan mekanik yapılarla, el değmemiş saf toprağın kontrastıdır.

Ünlü İngiliz Romantik ressamı John Constable'ın, o güne kadar 'sanat eserine konu olamayacak kadar çirkin' olarak değerlendirilen konuları, büyük bir ustalıkla estetize ettiğini görmüştük. Resimlerinde 'pitoresk' hale getirdiği yani resimselleştirdiği mekanik insan yapımı aletler, arabalar, gemiler, tersaneler, devasa okyanus iskeleleri, bugünün Romantiklerinde karşımıza, yüksek binalar, modern kentler, araçlar, endüstri ve fabrika görünümüleri olarak, kendine özgü duyarlılığıyla çarpıcı ve büyüleyici bir resimsellikle çıkmaktadır. Bu anlamda Eric Demers, çağdaş dünyanın tinsel manzaralarını ustalıkla resmetmiştir. Eric Demers'in üslubunda çalışan Kevin Sonmor, Paul Béliveau, David Bierk, Pierre Chartier, Tom Hopkins ve Fabien Jean günümüz Romantizm'inin önemli isimleri arasında yer alırlar. Bu grup bize genelde kuzey Amerika kıtasının duyarlılığını hissettirmektedir. Şehir dışında, hatta insan eli değmemiş saf doğa manzaralarını kendine özgü üslubuyla yorumlayan Kevin Sonmor'in panoramalarında nefesi kesen bir güzellik göze çarpar. İzleyici derin seyre dalmaktan kendini alamaz. Kalıntılar arasında avcılar ve vahşi av hayvanları resimlerin konuları arasındadır. Kanada'nın iç bölgelerinde bulunan Calgari kasabasında yetişmiştir. Eşsiz doğa manzaraları içerisinde vahşi doğa hayatı ve yeni dünya gelenekleri olan rodeo oyunlarıyla yakından ilgilenmiştir. Kovboyları ve bufalo sürülerini yüce doğa görünümüleri içerisinde, Avrupa Romantiklerinin bakış açısıyla yorumlar. Bakir doğadaki gizemli hayat, dağlar, ovalar ve engin yeryüzü manzaraları ifadeci üsluplara her zaman elverişli olmuştur. Genelde tüm çağdaş romantik manzara ressamlarının, eninde sonunda duygusal boyutta dışa vurumcu bir eğilime sahip oldukları görüyoruz. Bu romantik ifadeci üslup bugün, geçmişteki geleneklerle olan bağlar koparılmadan yepyeni tekniklerle çok değişik boyutlar kazandırılarak ve git gide güçlenerek hayat bulmaya devam etmektedir.

Bu çağdaş girişimlerin en ilginç örneklerinden biri de James Lahey'in fotoğrafla resmin karışımından oluşan kendine özgü, çarpıcı deniz manzaralarıdır. (Resim 21) Genelde panoramik deniz kıyısı serilerinden oluşan tablolarını sanatçı şöyle açıklamıştır; *"Belli bir noktaya kadar çalışmalarında çizgisel bir gelişim kavramını reddediyorum. Eski ve yeni yapıtların bulunması her zaman mümkündür. Çalışma bir çemberdir. Değişen dönüşen bir şeydir. Soyutlama ve 'figürasyon', (doğada karşılığı olan nesnelere resmetme), organik ve geometrik, resimsel ve fotoğrafik arasında sürekli bir gerilim vardır. Resimlerimde bu gerilimle ilgileniyorum. Plastik ilgilerin yanında Bu gerilimin aynı zamanda ifadeci ve duygusal boyutta bir işlevi olduğuna da inanıyorum. Tüm zıtlıklar, kişisel düşünceler ve ruh halini yansıtmaya gücüne sahiptirler. Ayrıca genel olarak fotoğraflardan elde ettiğim kullanımlar manzara için referans teşkil ederler."*⁴¹ Günümüzde manzara resminin oluşumunda fotoğraftan yararlanma, pek çok sanatçı tarafından benimsenmektedir. 18. yüzyıl romantik manzara resimlerinin oluşum sürecindeki geleneğin, yani doğadan kısa süreli eskizler veya titiz gözleme dayalı ön çalışmalar, asıl resmin gerçekleştirilmesinde referans alınmıyordu. Bugün artık doğada yapılan geziler çekilen fotoğraflar çok daha etkili şekilde resimlerin oluşum sürecini belirlemektedir.

Bakir doğanın romantik ve estetik çekiciliği kadar çağdaş kent yaşamının da kendine özgü bir büyüğü vardır. Bugünün filozof sanatçılarının kent olgusunu sanatsal bağlamda ele alma biçimleri oldukça ilgi çekicidir. Örneğin şehir peyzajları ile tanınmış sanatçılarından Claudia Renne çağdaş uygarlığımızın salt gerçekçiliği ve iç dünyamızın büyüklü enerjisi arasındaki kontrastı eserlerinde özgün plastik bir üslupla ortaya çıkarmaktadır. *"Uygarlık bir şehrin günlük yaşamı içerisinde anlatımını bulur. Bu anlatım çoğunlukla belirsizdir. Çünkü kentsel yaşam değişkendir. Her şey harekettir, sürekliliktir, eylem ve enerjidir. Kent insanı, ait olduğu bir kalabalık içerisinde yer alır. Diğerlerinden bağımsız olamaz. Kentli olmak çoğunluğa dahil olmak anlamına gelir. Bireysellik kalabalık içerisinde kaybolurken bambaşka bir boyut kazanır. Bir bakıma olduğundan daha izole bir bireysellik ortaya çıkar. Bu kentsel anlatım içerisinde araştırmamı klasik resim geleneği üzerine kuruyorum. Benim şehirdeki gözlemci konumum, bu kolektivitelerin ritmine göre başka bir zaman boyutunu gerektirir. Burada başka bir zaman diliminde yer almak durumundayım. Hafızamda bir imajı saklamak için öncelikle benim yavaşlamam ve yavaş hareket eden benliğime göre adımımı*

⁴¹ www.debellefeuille.com

ayarlamam gerekir. Kolektif imajın anlatımının ortaya çıktığı yerde ben, banal olan ve anlamsız olanın izini sürerim. Bu imaj kollektivite tarafından bilinçli olarak asla görülemez. Bu bilinçsiz imajlar bizim kentsel kollektivite hafızamızı oluşturur. Binlerce imaj gözümüzün önünden geçer ve etkileniriz. Bu imajlar içerisinde bilinçsiz bir şekilde kaybolur gideriz. Ben kentsel yaşam üzerine bir imaj getirmeyi deniyorum. Halbuki bu yaşam görünmez, sadece hızlı bir şekilde her gün yaşanır. Şimdiki zamandaki yaşam fark edilmeyen anlık dilimlerdir, yaşanır ama asla görünmez. Bir başka olgu beni topluğumuzdaki imajların rolü üzerinde durmaya itiyor. Kentliler, etkisini ve kalitesini yargılamaksızın, içine aldığı imaj bolluğuna mahkum edilmiştir. Çok sayıda görüntünün etkisinde kalmak durumunda bırakılmıştır. Bu aşırı çok sayıda imaj toplumuzu körleştirir ve manzara resmine karşı genel bir ilgisizlik içerisinde önemli bir rol oynayabilir. Kentli artık sunulmuş bir yapıyla reklam imgesi arasında bir fark göremez. Diğer taraftan imgelerin sayısı gün geçtikçe büyük bir hızla artmaktadır. Bu imge ve zaman arasındaki fark, otomatik olarak, imgelerin bilinçsiz bir seçimine zorlar bizi. Bu ortamda resim sanatı çağın teknolojik gelişmelerine bağlı gelişen multi-vizyonsal bir bombardımanla karşı karşıya kalmıştır. Sanat, teknolojik gelişmelerin getirdiği renkli multi-vizyonsal bolluktan faydalanmakla beraber, tepki göstermek ve gücünü ispatlamak zorundadır.”⁴² Yüzyıllarca kimliğini bozmadan bugüne gelen ressam, bugünde yeni olanakları sonuna kadar kullanarak en uç noktada üretim yapmak durumundadır.

3. TÜRK ROMANTİZMİ

3.1. ROMANTİK MANZARA RESMİNİN TÜRKİYE’DEKİ İLK İZLERİ

Romantik manzara resminin günümüz Türk sanatındaki yansımalarına geçmeden önce romantik manzara resminin Türkiye’ye nasıl girdiğine kısaca değinmeye çalışacağız. Öncelikle Türk sanat tarihine baktığımızda özellikle Osmanlı’nın İstanbul’a girişi ile birlikte Türk sanatında büyük değişimler meydana geldiğini görmekteyiz. Osmanlı sanatında din çok önemli bir faktördü. Dini kurallara uygun olan estetik ve plastik değerler göz önünde bulunduruluyordu. “1453 yılında İstanbul’un fethinden sonra süre giden ve daha çok küçük el yazması kutsal kitap resimleri gibi çeşitli el

⁴² www.stynia.com/CloudiaRanne/imagecollective

sanatı uğraşlarına yönelen post-bizantien geleneğin Osmanlı sanatı alanındaki motifler ve teknik uygulamaların etkisinde girdiği şüphesizdir."⁴³ Bu detaylı, belgeleyici, tasvir ağırlıklı üslup içerisinde zaten Bizans sanatında da fazla derinlik yanılması bulunmamaktaydı. Post-bizantien üslup Osmanlı minyatürleriyle karşılıklı etkileşime girerek devam etmiştir.

Mimaride erken dönemlerden beri süregeldiğini varsaydığımız duvar resmi örneklerinin Osmanlı minyatür manzara resimlerine kaynak oluşturduğu düşünülebilir. Bu varsayımı şöylece belirleyebiliriz; Matrakçı Nasuh'un bir nakış-resim tadı içinde, pratik belgeleme amaçları da taşıyarak, kentleri, kasabaları, kaleleri, ordugahları, insan figürüne yer vermeksizin, şemacı, hatta haritacı bir duyarlılıkla resimlemesinde, sivil yapılarda yer alan manzara düzenlerinden esinlenmiş olabilir.

18. yüzyıl, Türk plastik sanatlarının değişime ve gelişime uğradığı çok önemli bir dönemdir. Osmanlı imparatorluğu içerisinde Hıristiyan azınlıklar Türk sanat anlayışını benimsedikleri gibi bu anlayışı kendilerine göre yorumlayarak post-bizantien nitelikte katkıda buldukları açıktır. Sosyo-kültürel olarak bu dönemde batı ile ilişkilerin hızlanmış ve batı dünyasıyla da derin bir etkileşime girilmiştir.

18. yüzyıl sonunda, kapıdağlı Konstantin adlı sanatçının III. Selim Portresi, resim sanatındaki yenilenme eğilimini yansıttığı kadar, Osmanlı sarayının yeni resim tarzına duyduğu ilginin de bir kanıtı sayılabilir. 19. yüzyılda İstanbul'da yaşayan azınlıklar arasından, resim sanatına daha çok Ermeniler ilgi göstermiştir. Serkis Dranyan, Civanyan, Yazmacıyan, Rupen Manas, Tuzcuyan, Köçeoğlu Kirkor gibi sanatçılar her şeyden önce gayri Müslim olmaları ve inançlarında gayet özgür bırakılmalarının da etkisiyle sanat alanında kendilerini İslami kurallardan bağımsız hissetmişlerdir. Zamanın batılılaşma hareketleri, Türk sanatında manzara resminin batılı anlamda hayat bulmasını sağlamışlardır. Böylelikle Osmanlı gözlemcilik ve gerçekçiliğini yönlendiren dinamikler oluşmuş oldu. Aynı zamanda bir müzisyen olan Civanyan batıda oluşan Neo-klasizm ve Romantizm akımlarının Türkiye'deki yansımalarını oluşturmaya çalışmıştır. Resimlerinde duygusal bir atmosferin egemen olduğu görülmektedir (Resim 22). Civanyan, İstanbul'un o döneme kadar yapılmamış Romantik manzaraların resimlerini meydana getiriyordu. Yaşadığı şehre karşı duyduğu

⁴³ Sezer TANSUĞ, Çağdaş Türk Sanatı, s. 36

sevgi duygusu, eserlerini ortaya çıkarması için bir çıkış noktası olmuştur. Bu özelliğiyle İngiliz Romantiği John Constable'ı akla getirmektedir. Resimlerinde ilgi noktası olarak el deymemiş bakir doğa manzaraları içerisinde çağının modern ve 'resimsel' olmayan buharlı gemiler gibi mekanik objeleri resmetmiştir. Bu ilk Türk romantik resimlerinde Constable'ın saman arabaları, tersane manzaraları ve nehir suları tablolarıyla yakın bir bağ olduğunu hissederiz. Civanyan resimlerindeki, Romantiklere özgü nitelikleriyle ilk Türk romantik ressamı olarak değerlendirilebilir.

Bu sırada, İstanbul'daki Ermeni ve Rum kökenli sanatçıların yanında İstanbul'un gizemli ve çekici pitoreskine batı dünyası sanatçıları da büyük bir ilgi duyuyordu. *"1783-1792 yılları arasında İstanbul'da görev yapan Fransız, Danimarkalı elçiler ülkelerinden ressamlar getirmişlerdir. Bu dönemde batının doğuya ve Osmanlıya yönelik ilgisi, Osmanlı'nın da batılılaşma eğilimleri dikkat çekicidir. 18. yüzyıl klasik döneminde antikiteye olan ilginin canlanması, batılı aydınların gözlerini doğuya çevirmelerine de neden oldu. Çok sayıda gezgin içlerindeki macera duygusunun da etkisiyle ve daha çok batı uygarlığının kökenlerinin izlerini bulma arayışının yarattığı Romantizmle doğunun gizemli topraklarına yönelmiş oldu."*⁴⁴

Her alanda derin ve kalıcı bir batılılaşma sürecinde olan Türk toplumunda yeni yapılan konuklar saraylar ve binalar Türk manzara resminin gelişmesinde önemli bir etkidir. *"Bu dönemde batılı tarzda inşa edilen yapılarda Osmanlı aristokrasisi, bu sosyal ve şahsi binaların içlerini yeni yaşam tarzına uygun olarak döşemeye daha fazla önem verecektir. 1845 yılında, Çırağan Sarayı'nın bir salonunda, Oreker adlı Avusturyalı bir ressamın, şehir manzaralarından oluşan çalışmalarının sergilenmesi ilgi çekici bir gelişmedir."*⁴⁵

Azınlık ve batıdan göçen yabancı sanatçılar, Türk sanatına yeni evrensel bir boyut kazandırırken çağdaş manzara resmi açısından eşsiz güzelliğe sahip Türkiye manzaralarının gizemini romantik manzara boyutunda yeniden yaratmışlardır. Başta İstanbul'da olmak üzere deniz manzaralarının güzelliği pek çok sanat eserine esin kaynağı olmuştur. *"19. yüzyılda Osmanlı padişahların yakın ilgi gösterdikleri önemli yabancı resim sanatçıları Guillemet, deniz resimleriyle ünlü Ermeni asıllı Rus Aiwazovsky, 2. Abdülhamit'in portresini de yapan Fausto Zonaro'dur. Bunlara L. De*

⁴⁴ www.lebris.com (Araştırma) /Türk Manzara Resmi/Beşiktaş Sarayı/

⁴⁵ Mustafa CEZAR, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, s. 125, 126

manga ve Philipp Bello ile İstanbul'da 1883 yılında eğitime başlayan Sanayi Nefise Mektebi Alisi'nde resim atölyelerinin hocalığını üstlenen Salvatore Valeri ile Warnia Zarzecki de katılabilir”⁴⁶

Daha sonraki dönemlerde Türkiye Cumhuriyeti kurulmazdan önce romantik manzara resimini, yabancı kökenli ve gayri Müslim Osmanlı sanatçılarından bir adım ileri götürecek sanatçılar, sistemli ve akademik bir çalışma disiplinine sahip olan asker ressamlar olacaktır. Onların bu inançla ve azimle yeni sanatı benimsemelerin altında batılılaşma ve modern bir Türkiye Cumhuriyeti'nin temellerini oluşturacak idealler yatıyordu. *“Osmanlı İmparatorluğu'nun çağdaş bir Türkiye Cumhuriyeti devletine dönüşme süreci içinde, askerlerin resim sanatını yeni yöntemlerle ve ısrarla geliştirme çabaları, dünyada eşine rastlanmayan bir olguyu karşımıza çıkarmaktadır.”*⁴⁷ 19. yüzyılın başlarında ortaya çıkan asker ressamları hareketi, saray tarafından da desteklenmiş ve ilk defa olarak yurt dışına, özellikle Paris ve Roma gibi akademik resim eğitimi açısından faydalı merkezlere gönderilmişlerdir. Dönüşlerinde buralarda elde ettikleri tecrübeleri ülkelerindeki eğitim kurumlarında öğrencileriyle paylaşmışlardır.

Bilindiği gibi Osmanlı'nın son dönemlerinde resim üretimi mimarının ve saraya bağlı belirli bir kitlenin alanına giriyordu. bu nedenle resim sergileri çok sık karşılaşılan bir olgu değildi. Özellikle peyzaj türünde ve çoğunlukla duvar resmi olarak karşımıza çıkan eseler, kişisel üslup ayrımının belirlenebileceği işaretlerden çok, teknik planda becerisini kanıtlayan uğraşlar içine girmiştir. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında yaşadığı bilinen Fahri Kaptan, bir 'zanaat' sayılabilecek bu tür'e kişilik ve romantik duyarlılık kazandırma becerisini gösteren en önemli asker sanatçılar arasındadır. Duvar resmi alanında sayısız örnekleri bulunan azınlık sanatçılarından etkileşim Fahri Kaptan için kaçınılmazdı. Tıpkı bir harita'yı andıran pratik belgeleme geleneğinin bir adım önüne geçilmiştir. Duvar resimlerinin yani sıra tuval resmi anlamında önemli eserlere imza atan Fahri kaptan'ın 1903 yılında yaptığı 'Arnavutköy' adlı eser, (Resim 23) onun öznel duyarlılığını en iyi algılayabileceğimiz yapıtlar arasındadır. Ayrıca Fahri Kaptan'ın etkilendiği başka önemli bir unsur da bu dönemde hızla yayılan fotoğraf tekniğidir. Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Osman Hamdi gibi çağdaşlarının bu tekniği eserlerinde bir araç olarak kullandıklarını görmekteyiz. zaman zaman primitif özellikler gösteren foto-yorumcu sanatçılar, saray bahçeleri, köşkler, ve

⁴⁶ Adnan ÇOKER, Osman Hamdi ve Sanayii Nefise Mektebi, (Katalog), s. 2

⁴⁷ Semra ÖGEL, 19. Yüzyıl Türk Asker Ressamları, s. 22

bunun gibi manzaralarla sarayın beğenisine uygun eserler üretmişlerdir. Fotoğraf kaynaklı olarak üretilen bu titiz, detaycı nakış-resimlerde, fotoğraftaki yapaylığın aksine son derece duyarlı bir sükunet ve ıssızlık havası hakim olduğunu görüyoruz. Bu eserler bir bakıma Osmanlı Romantizmi'nin uzantısı olarak görülebilir.

Osmanlı sanatındaki bu gelişmeler beraberinde yepyeni bir geleneğin başlamasına neden oldu. *"İstanbul'da ilk resim sergisi, Şeker Ahmet paşa'nın çabalarıyla 27 nisan 1873 tarihinde açılmıştır."*⁴⁸ devletin en üst kademelerinde ilgiyle karşılanan bu ilk serginin ardından yeni bir pazar yaratılmış oldu. Bu ilk sergilere Şeker Ahmet paşa'nın öğrencilerinin yani sıra, Ahmet Ali Paşa, Ahmet Bedri, Halil Paşa, Osman Hamdi Bey, Saip Efendi, Mesut Bey, Ali Bey, Monsieur ve Madame Guillemet gibi yabancı sanatçılar ve o vakte kadar eserleriyle Osmanlı sanatında batılı gelişimleri başlatan, Köçeoğlu Kirkor, Melkon Efendi, Civanyan, Bogos Şaşıyan, Misak Efendi gibi azınlık sanatçılarımızın eserlerine yer verilmiştir.

Şeker Ahmet Paşa sergi etkinliklerinde aktif rol alıyordu. Bununla birlikte eğitim için gittiği Paris güzel sanatlar Akademi'sindeki edinimlerini öğrencilerine aktarmıştır ve Türk resminin gelişmesine büyük katkıları olmuştur. *"Şeker Ahmet paşa, çağdaş Türk sanatının temel taşlarından biri olarak değerlendiriliyor. Batı'daki deneyimleri özümseyen bir istemle, peyzaj temasına yaptığı dünya çapındaki üslup katkısı, sanatçının mekan derinliği ve atmosfer ilişkilerini yorumlayan duyarlılığının ürünü olarak görünür. Şeker Ahmet Paşa'nın desen anlayışına mal olan lirizm, özgün bir Şema geometrisiyle dengeliyor."*⁴⁹ 'Şeker Ahmet Paşa'nın Erenköy'den Görünüm' (Resim 24) adlı resminde Avrupa Romantik dönem resimleri andıran bir havası vardır. Özellikle Cloude Lorain'nin resimlerindeki Roma kalıntılarını hatırlatan, önceki dönemlere ait Osmanlı mimari örneklerinin, aynı romantik anlayışta peyzajlarında yer aldığını görüyoruz. *"Şeker Ahmet Paşa'nın Erenköy peyzajında gizemli bir mekan derinliğinin perspektif yönden irdelenmesi, resmin özgün atmosferini bütünleyen doku ayrıntılarıyla bir üslup coşkusu halinde karşımıza çıkarmaktadır."*⁵⁰

Askeri okullardan mezun olduktan sonra Paris deneyimi kazanıp Harbiye Mektebi'ne öğretmen olan bir diğer önemli isim Halil Paşa'dır. Onun resimlerinde göze çarpan batıdan edindiği izlenimci modanın yansımalarıdır. Çallı kuşağının bu anlamdaki ilk temsilcisi olarak görülebilir. *"Halil Paşa, ülkemizde tam olmamakla birlikte,*

⁴⁸ Sönmez G. OZANOĞLU, Şeker Ahmet Paşa ve Türkiye'de ilk resim sergisinin 110. Yılı, Boyut Derg., s. 14, 15

⁴⁹ Sezer TANSUĞ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, s. 366

⁵⁰ A.g.e., s. 57

izlenimci kuşağın bir öncüsüdür. Bu doğrultuda ürettiği eserleri, 'tamamlanmamış' bir resim olabileceğini düşündürecek niteliktedir."⁵¹ Onun İstanbul ve boğaz manzaraları, batıdaki izlenimciliğin ülkemizdeki yansımalarının ilk örneklerini oluştururlar. Halil Paşa asker ressamı kuşağının son temsilcileri arasındadır. Paris'te Gereme ve Courtois atölyelerinde çalışmıştır. Yurda döndükten sonra yurt dışında elde ettiği klasik eğimden sıyrılıp izlenimci tekniğin ilk örneklerini vermeye başlamıştır.

Türk resminin çağdaş anlayışlara uygun gelişiminde batıya gönderilen asker ressamının rolü önemlidir. Nitekim önceki yüzyıllarda azınlık ve yabancı sanatçıların batılı anlamda attığı ilk adımlar sonraki dönem sanatçıları önemli ölçüde etkilemiş ve sanatta batıya olan ilginin artması sağlanmıştır. İstanbul pitoreskinin çekici güzelliği yerli ve Avrupa kökenli pek çok sanatçının ilgisini çekmekteydi. Doğunun gizemli çekiciliği romantik bir duyarlılığın oluşumunda etkili oldu. Yüzyıllar sonra bu duyarlılığı özümseyen Türk sanatçılar çağdaş resim eğilimlerini yakından takip etmek için gittikleri batıda ölümsüz izler bırakmışlardır ve bırakmaya da devam etmekteledir.

3.2. BATI ETKİSİNDEKİ MANZARA RESMİ VE BATIDAKİ TÜRK MANZARASI

Osmanlı'nın son dönemleri ve Cumhuriyet tarihi boyunca Türk manzara resminin gelişiminde batı etkisi önem taşıdığı gibi, batıya, özellikle Paris'e giden sanatçılar da büyük önem taşımaktadırlar. Eğitim almak ve sanatın merkezi durumundaki Paris'in olanaklardan faydalanmak amacıyla yola çıkan sanatçılardan bir kısmı geri dönmüş bir kısmı da Paris'in büyümesine kapılarak Paris'teki Türk ressamlar grubu üyeleri arasına girmişlerdir. Cumhuriyet tarihinden bugüne bu kervana katılan pek çok sanatçı arasından, Yeni romantik duyarlılığa sahip olan ve çağdaş manzara resminin gelişiminde etkisi olan sanatçılara kısaca değinmeğe çalışacağız.

Çağdaş Türk Manzara resminin cumhuriyet tarihi boyunca Avrupa etkileşimli pek çok açılımı gözümüze çarpmaktadır. Sürrealist kompozisyonlarıyla Paris'te ün yapmış olan Yüksel Aslan'ın ortaya koyduğu ilgi çekici çalışmalar, son yirmi yılda Türk sanatçılarının yurt dışında yaptıkları tüm çalışmalardan önce üzerinde durulması

⁵¹ Leyla Ersin EKMEKÇİLER, Şeker Ahmet paşa, Halil paşa, Melek Celal Sofu'nun ölüdoğa, manzara ve portre yağlı boya resimlerinin uygulamalı restorasyon çalışma yöntemleri, s. 56

gereken işlerdir. “Geleneksel Türk hat, karagöz ve fatih albümündeki Mehmet siyah kalem imzalı resimlerden esinlenerek, özgür bir çizgi üslubu geliştiren ve bu üslup anlayışını fallik-erotik temalarla birleştiren Yüksel Arslan, 1961 yılında gittiği Paris’te, bu tür çalışmaları bir kaç yıl daha sürdürdükten sonra, ünlü psikologların ilgisini çeken ‘arture’ dizisi adını verdiği resimleri gerçekleştirmeye koyulmuştur. Yüksel Arslan hem günün politik yorum modasını yansıtan, hem de kıvrak çizgi fantezisine sadece bir vesile oluşturan bu tema karşısındaki tutumu gelip geçici olmuştur.”⁵²

“1950’lerde Türkiye’nin sosyal yaşamında bir dizi değişimler görüldü. Türk sanatçıları yurt dışındaki metropol kentlere gidip oralarda sanatsal faaliyetlere başladılar. Bu dışa açılım ve iletişim teknolojisindeki gelişmeler sanatçılarımızın yapıtlarında hızlı etkileşim ve değişimleri de beraberinde getirdi. Esinlerini, etkilerini, estetik sorularını bu metropollerdeki sanatsal değişime katmaya çalıştılar. Almanya, Amerika, Fransa, Hollanda ve İngiltere gibi ülkelerde yaşayan çok sayıda Türk sanatçısı bu kültürel mirasın sahibidirler.”⁵³ Bu dünyaya yayılan sanatçılar arasında şüphesiz oldukça ses getirmiş sanatçılarımızda bulunmaktadır. Fakat konumuz olan çağdaş manzara resmiyle ve tinsel dünyanın manzaralarıyla ilgilenmiş yurt içi ve yurt dışındaki sanatçılarımızdan örneklerle Romantizmin günümüze yansımalarını incelemeğe devam edeceğiz.

Fikret Mualla hemen hemen tümü Paris’te geçen sanat yaşamı boyunca, esrik bir mizacın ürünü olan ifadeci üsluptaki çalışmalarını, evrensel figüratif sanata bir katkı olarak gerçekleştirmiştir. Yüksel Arslan’a yakın bir üslubu vardı. Fakat Fikret Mualla Paris’teki yaşamı boyunca dışa vurumcu sanatçıları incelemiş ve duygularını dolaysız bir şekilde figüratif kompozisyonlarına yansıtmayı seçmiştir. Bu iki sanatçıdan ayrı tutulabilecek, olağan dışı, tinsel kaynaklı figüratif ve konseptüel anlayışlara nitelikli katkılarda bulunmuş olan en önemli Türk sanatçılarından; Gürkan Coşgun, (Komet), Utku Varlık, Adnan Varınca, Avni Arbaş gibi ustalar sayılabilir. Bunların yanı sıra, Yaşar Yenice 1953 yılında Paris’e giderek deneyimlerini ve ufkunu genişletecek girişimler içerisinde bulunan onlarca sanatçı arasında önemli bir isimdir.

Yaşar yenice bir yanda sergileri ve müzeleri geziyor bir yandan da soyut resim çalışmalarını geliştiriyordu. Bu arada ‘Çağdaş Türk Resmi’ adıyla açılan sergilere

⁵² Sezer TANSUĞ, Çağdaş Türk Sanatı, s. 258, 259

⁵³ www.turkjapan2003.org/tj2003tur/35ressam.aspr

katılıyordu. İlerleyen zaman içerisinde 1970 yıllarında soyut resimden koptuğunu görüyoruz. Doğaya yönelik olarak adlandırdığı bu yönelim tabii ki birden bire olmamıştır. Yaşanan, akıp geçen Paris yılları içerisinde git gide kişisel ilgilerinin değiştiğini görmekteyiz. Yurt dışında altı yıl kalmış ve elde ettiği deneyimleri tarzına başarıyla yansıtmıştır. Zaman içerisinde doğaya yönelen ve ifadeci tarzına manzara resmiyle hayat veren sanatçı, 1981 yılında Türkiye’de açtığı sergide resimleri için şunları söylüyordu; *“İnsan, yaşadığı sürece, bazı şeyleri algılar. Algılardan bir çeşit anılar ortaya çıkarır. Bu anılardan kalkarak soyuta varabiliyorum. Ama soyut çalışmalarımın da bana çok yardımı oldu. Rengi tanıdım, lekeleri daha iyi kavramama yardımcı oldu. Önemli olan, insanın duygularını resme yansıtması, neyi hissediyor ve duyuyorsa onu yapması. Ayrıca yaşadığımız dünyanın çeşitli kesitlerinden elle tutulur, sıcak, somut görünüşleri ortaya koymak, işte bunlar çağdaş anlamda, yani bugünün manzaralarını bugünün sanatı içerisinde yaşatmak, sanatım için en önemli amaçları oluşturur.”*⁵⁴

1941 Çorum’da doğan Komet (Gürkan Coşgun) 1960-1967 yılları arasında eğitim gördüğü Güzel Sanatlar Akademisini bitirdikten sonra 1971 yılında burslu olarak Paris’e gitmiştir. Resminde çağdaş romantik eğilimler barındırmakla beraber metafizik ve esrarengiz, ‘başka bir dünya’ görünüşlerine hayat vermektedir. Manzaranın, eşine rastlanamayacak figürlerden oluşan kompozisyonlarında, Sürrealist, metafizik, sembolist, fantastik ve romantik öğeleri ustaca sentezlediğini görmekteyiz. Tüm bu sentez üsluplarının üzerinde özgün bir sanat ortaya koymaktadır. Bu tavrıyla tinsel manzara resminin çağdaş temsilcileri arasında önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Resminde derin bir duyarlılıkla beraber, zaman ve mekan kavramlarının alt üst eden gizemli bir güç hissediriz. (Resim 25)

“Komet, belleğindeki, adı ya da adsız insanların, portrelerini, figürlerini resmetmiyor. Kimliği olmayan kişileri resmediyor. Ne kendisi tanyor onları, ne de bu resimlere bakan bizler. Hem herhangi bir insan bu figürler, hem hiç kimse. Tıpkı masal ya da efsanelerin kişileri gibi. Gerçekten de Komet’in resimleri, masal ve efsanelerdeki gibi, simgeler, uykulu ye da uykusuz düşler, belirsizlikler, öykücükler, hangi oyuna (komedi ya da dram), hangi operete ait olduğunu hiçbir zaman bilemeyeceğimiz sahneler sunuyor bizlere. Sahne sözcüğü, sanırım, onun resimleri için uygun bir sözcük.

⁵⁴ Koray DÜZGÖREN, “Doğaya Yöneliş-Anlaşılr Olmak”, Yaşar Yenice’yle söyleşi, (Sanat Olayı Dergisi) Sayı 6, s. 57

Bu resimlerdeki, seyirden daha aktif bir eylem isteyen bu çağrıya bir çok kez uydum. Orada, o uzamın içinde olup bitenleri kavramaya çalıştım. Bir ara sorduğum sorular değişti: ben neredeyim? Resmin içinde mi, dışında mı? Hangi dilde konuşuyor bu insanlar? Hangi dünyanın insanları bunlar? Ben yanıtı sözcüklerde değil, resmin kendisinde aradım.

Bosch'tan Fussli'ye, resim sanatında Fantastik öğeleri, düşler dünyasının izlerini görmek olasıdır. Gerçek-üstçülük, bilinçaltına verdiği önemli yer dolayısıyla, şiirde, öyküde, hatta o pek ilgilenmedikleri romanda; özellikle sinema ve resimde düşler dünyasına büyük yer verir. Chirico'nun 'Metafizik' resimleri; Dali'nin, Magritte'in gerçekliğin mantığını alt üst eden tabloları; Toyen'in tuvallerinde yarattığı bu dünyaya ait olmayan o düşsel uzam; Max Ernst'in nesne-insan ilişkisini ters yönden ele alan kolajları ya da gizemli tuvaleri, çoğu kez 'düş' sözcüğüyle açıklanmıştır. Oysa, düşün geniş anlamında değil, en dar anlamında (yani uykuda görülen rüyanın) kendine özgü bir mekanı ve dili vardır. Bu saydığım ressamın hiçbirinin yapıtında göremeyiz bunu. Komet'in resimlerinden söz ederken, eleştirmenlerin düştür söz etmeleri, bu eski alışkanlıktan kaynaklanıyor olsa gerek. Günlük gerçekçiliğin ilişkilerini bozan, ters-yüz eden bu resimler karşısında, kaimlerinin ucuna gelen ilk sözcük 'düş' olmuşsa; bunun başlıca nedenleri, gerçeküstücü resim için kullanıla gelen düş sözcüğündeki yanlışın, bugüne değin düzeltilmemiş olmasındandır. Bir yanıyla gerçeküstücü resimden geliyor Komet, bir yanıyla da masallardan, efsanelerden. Düş gören sanki Komet'in eli. Gördüğü düşü yazıyor karşısındaki tuvale. Sözcüklerle değil. Sanki biçimlerle de değil. Yaratıp sahneye fırlattığı figürlerle. Komet, bu figürlerini yarattıktan sonra, sanki onları, ardında bir mum ışığı yanan küçük bir perdenin önüne çıkarır. (kimindir şu güzel söz: '-ne resmediyor?-ışığın üzerine düşen gölgeyi.') bu nedenle yoktur figürlerinin gerçekçi görünüşleri. Manzarasının doğayla bir ilişkisi olmadığını da söylemiştim. Işığı ardından alan bir perdeye yansıyan gölge gibidir ağaçlar, dağlar, ormanlar, çayırlar. Sözlerimi söyle bitireyim; Onun resminin rakibi, ne doğa, ne de modernliktir. Tek bir rakibi var: zaman." ⁵⁵

Türkiye'de akademi eğitimi aldıktan sonra Paris'e burslu veya kendi imkanlarıyla giden sanatçılardan kimisi yurda geri dönüp mesleğini devam ettirmiş kimi sanatçı bir süre kendini geliştirme döneminden sonra profesyonel yaşantısını hem

⁵⁵ Ferit EDGÜ, Komet (Sergi Katoloğu), İstanbul

Türkiye hem de Fransa'da katıldıkları sanatsal etkinliklerle devam ettirmişlerdir. Bu nedenle Günümüzde Paris'le İstanbul arasında sanat alanında çok sıkı bir bağ olduğu şüphesizdir. Paris-1 Pantheon-Sorbonne Üniversitesi Plastik Sanatlar Fakültesi, insan bilimleri kürsüsüne bağlı Antropoloji dersindeki araştırmamızda; Türkiye'nin, İstanbul ve Ankara başta olmak üzere galericilik anlayışının ve çağdaş resim sanatının gelişimi açısından tüm Avrupa için çok güçlü bir öneme sahip olduğunun ve Paris galerileriyle İstanbul galerileri arasında sıkı bir bağ olduğunun altını çizmiştik. Ayrıca bu sıkı bağın bir etkisinin de iki ülke arasında gidip gelen Türk sanatçıları sayılmaktadır.

Paris'te, Romantik tarzın bugüne yansımalarını izlerken, Türkiye coğrafyasının, Paris kentinin gizemli çıkmazlarında görselleşmesine tanık oluyoruz. Saint-Charles'taki atölyesinde ziyaret ettiğimiz Utku Varlık, bugünün Paris'inde kendisinden, coğrafyasından ve tüm zamanlardan aldığı ışıkla çalışmalarını sürdürmektedir. Sanatçı 1942 yılında Bolu'da doğmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirdikten sonra 1975 yılında Paris'e giderek Ulusal Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gördü. Ve etkinliklerini Türkiye ve Fransa arasında sürdürmektedir. *"Işık-gölge etkileri içinde dağılan, simgesel ve romantik çağrışımlar yaratan figür, nesne ve mekan bağıntılarından hareket ettiği resimlerinde, gerçekçilik ve düş, imge ve yansıma gibi birbirini tamamlayıcı plastik öğeleri, kurgusal bir dünya içinde yorumlamakta, fantastik-gerçekçi bir anlayışı benimsemektedir."*⁵⁶ Fantastik ve Natüralist elemanları ustaca ve uyum içerisinde bir araya getirmenin yanında, bugünün ve tarih öncesinin uzamsal boyuttaki uyumunu plastik bir ifadecilikle ve Romantik duyarlılıkla sergiliyor gizemli kompozisyonlarında. 'İntemporel' (Zaman dışı) başlıklı 2002 İstanbul sergisinde Utku Varlık, Paris'te yaşadığı ve tüm mekan ve zamanların ötesindeki gizemli dünyasını görselleştirmiştir. Bu sergideki resimler için sanat eleştirmeni Engin Turgut su sözleri söylemiştir; *"Utku Varlık giz kazıcısı, giz yontucusu yolculuğuna devam ediyor. Utku Varlık ışığın yüzünü güldüren bir cosmos sonatıdır. Resimlerini dikkatle okuduğumuzda bir detay koması sizi alıp bütün zamanlara savurabiliyor, düşlerimizin simyacı ressamı, ruhumuza rüya püskürtmekten yorulmuyor, hep yeni bir dokuya, yeni bir adaya, yeni bir maceraya doğru yol alabilmek, plastik bir zarafetle buluşmak için önce kendisinin çırağı oldu, sonra ustası!...kendisi olabilmesi için insanın, bir kere ölmesi lazım, Utku Varlık yaptığı resimlerle ölümü de öldürmüştür!...gerçeğin kafası sürekli karışsa da tek başına modern bir peyzajdır Utku*

⁵⁶ Kaya ÖZSEZGİN, Türk Plastik Sanatçıları – Ansiklopedik sözlük, s. 330

Varlık...sonsuz olana kanat çırpan bir gümüşten bir kuş değil de nedir?...hiçbir yerin başka sonu var mıdır?...sanki cosmos kuşu, hem düşte hem tek başına hem her yerde!...her şeye bir kuşun gözleriyle de bakmadığını kim söyleyebilir?...sonsuz olanı şaşırtarak, aynanın içinden geçirim, kristal bir kainat her gün ruhumuzu fena sarstıyor!...

Utku Varlığın resimleri bir imaj bahçesi olup, o bahçenin içinde gökyüzünden damlayan yıldız yüzlü kadınlar görmeniz mümkün, bu meleklerle benzeyen kadınlar kanat çırpmıyorlar belki fakat her birisinin tılsımlı bir imge prensesi olduğunu görebiliyoruz. Yönsüz kadınlar, dolunay kızları, aşk testisinden renkli zamanlar içiyorlar ve saflığın fularını bağlamışlar boyunlarına...zümrütle yapılmış bir tekne, çılgın bir güz yeşili, kışkırtıcı bir labirent, antik bir şehir, ve hep yürüyen, salınımlı bir gecenin aşk olma hali, kısacası eski ve çağdaş, yalnız ve esrik olan, ruhumuzu şaşırtan ve çıldırtan ne kadar figür varsa, bitimsiz bir ışığın karşısında soyunuyorlar ve incelikli bir rituel duygusuyla Utku Varlık resimlerine konuk oluyorlar.”⁵⁷ (Resim 26)

Her ne kadar uzamsal ve zamansal sonsuzluk söz konusu olsa da, Utku Varlık'ın tuvalerde derin bir doğu Akdeniz duygusallığı gözlenir. Manzara resminin tinselliği, Türk ressamının fırçasında kendi atmosferi içerisinde yeni bir boyut kazanır. Batıdan aldığı birikimle kendi duygularını tuvalde ustaca bir araya getirmiştir. Bu bağlamda günümüzde Türk sanatında çok farklı boyutlarda açılım kazanan bir Romantizm göze çarpmaktadır. Örneğin Burhan Uygur'un resimlerinde Romantik boyutta kendini gösteren ifadeci tutum simgesel bir üslup kazanmaktadır. “*Charles Morice'in tanımına göre simge ruhumuzun duygularımızı yaratan nesnelere karşılıklıdır. Bizi zaman ve mekan dışına götürür.*”⁵⁸

Romantik manzaranın gizemindeki arayışlarını sürdüren bir grup çağdaşın aksine, gerçek hayatın dramatik yönlerini yüz üstüne çıkararak romantik manzaralarla karşılaşırız Cihat Aral'ın resimlerinde. Cihat Aral çağdaş romantik manzara duyarlılığını Toplumsal-gerçekçi boyutlara taşıyan bir sanatçıdır. Toplumdaki dramatik insan manzaralarını çarpıcı bir şekilde tuvallerine yansıtmıştır. 1993 yılında 'yıkım' temalı resimleri büyük ilgi görmüştü. İnsanlık sorunlarına duyarlı bir eğilimle, sırasıyla göç ve çöp toplayanlar temalarına yönelmiştir. Son resimlerinde çöp toplayanları,

⁵⁷ Engin TURGUT, Utku Varlık (Sergi Kataloğu) s. 5

⁵⁸ Jean CASSAU, Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Özdemir İnce, s. 155

(Resim 27) kırsal kesimden büyük şehirlere yönelen ve kentin artıklarıyla yaşamaya çalışan insanların dramını ince bir duyarlılıkla imgeleştirmiştir.

“Önceleri yalnız hava karardıktan sonra görünürlerdi ortalarda. Kirli ve yırtık pırtık elbiseleriyle... Yanlarından en kısa zamanda geçilmez ve kesinlikle dokunulmaması gereken varlıklardı!.. Görmezden gelindiler. Güvenli ve ideal yaşamların görüntüsünü bozan ayırık otlarıydı onlar. Kent yaşamının istenmeyen bir bedeli: Çöp toplayan insanlar... Son yıllarda daha çok görünmeye başladılar. Sayıları mı çoğalmıştı, yoksa yoksulluk mu artmıştı? Belki de her ikisi birden. Artık gündüzleri de geziyorlar. Kendilerine yadırgayan gözlere aldırmadan. Yaptıkları şeyin ‘kötü’ bir iş olmadığını, ekmek kavgası olduğunu yüzlere vururcasına... Onlar artık tuvaldeler.”⁵⁹

Cihat Aral resimlerinde ele aldığı konuların, genelde Türkiye’nin yakın tarihinde yaşanan politik ve sosyal krizlerin bir sonucu olarak ortaya çıkan göç olgusuna bağlı olduğunu söylüyor. Sanatçı son sergisindeki çöp toplayan insan manzaralarını tüm sosyal boyutlarıyla ele alıyor. *“Çöp toplayanlar, emeğiyle kazanan insanlar sınıfına giriyor benim için. Ama farklı bir yerin yani kırsalın insanları olarak karşımıza çıkıyor ve çağdaş kent yaşamının kıyısında, onun (kentin) artıklarıyla yaşamaya çalışan... Kırsaldan kente göçün sonucunda varoşlarda oluşan yeni bir yaşam biçimi, tutunmak isteyenler. Yani göç sonrası kent yaşamına bir biçimde tutunmak isteyenlerin dramı. Onları günlük yaşamımızda görüyoruz, hatta aramıza katıldıklarını hissediyoruz. Gece evimize dönerken ye da sokaklarda gözümüze takılan birer imge aslında.*

Onların sevinçleri, umutları, belki umutsuzlukları... Bütün bunlar çok farklı bir malzeme yakalamama neden oluyor, bazen bir kırmızı bile giriyor benim resmime. Onların çöpten çıkarıp baktıkları bir malzeme, bakıyorsun bir beyaz oluyor. Çöp kutusunun gri rengi belki benim için dramatik bir altyapı oluşturuyor. O dramı ortaya çıkarabilmek için rahatsız edici sanrılara varıyorum. Belki de izleyiciyi tedirgin kılmak için. Yani aslında her şey resmin kendi sözüyle başlıyor ve kendi sözüyle bitiyor.”⁶⁰

Yoğun bir dramatize içinde işlenen toplumsal gerçekçi temalar, bir yönüyle aydınlık ve umut veren bir huzur hissi yaratıyor izleyicide, içinde buldukları zor şartlara karşın bu emekçi insanların yüzüne ışık vuruyor sanatçının resimlerinde. *“Aral,*

⁵⁹ <http://www.evrensel.net/02/05/10/kultur.html/Koray/Karaerme>

⁶⁰ <http://www.evrensel.net/02/05/10/kultur.html>

tüm bu yoksulluk manzaraları karşısında gene de umutsuz değil. Köpeklerin, martıların, farelerin ve insanların gerideki çöp dağlarının önünde paylaştıkları dünya aydınlıktır. Işık her zaman figürlerin yüzüne hatta yüzünden yansır. Adeta ışık kaynağıdır bu yoksul insanlar ve zavallı hayvanlar. Çünkü umut her zaman vardır. Bu yüzden hiçbir Aral tablosunda kötümserlik göremezsiniz.”⁶¹

Çağdaş Romantik duyarlılıkla ortaya çıkarılmış Toplumsal-gerçekçi eğilimlere ilginç bir yorum getiren Aydın Ayan, resimlerinde insanı temel konu olarak ele almıştır. Sanatçı, resmin oluşum sürecinde ortaya çıkan hesaplaşmaları çoktan tamamlamış ve belli bir yetkinliğe ulaşıp önündeki evrensel insanlık sorunlarıyla ilgili eleştirel bir tavır benimsemiştir. İnsanlık sorunlarını duyarlı bir biçimde ele alırken, taşıdığı plastik ifade üslubunda da ustalaşmıştır. Bu ifade ustalığı ona resim yüzeyinde oluşturmak istediği işlevleri (simgesel yan anlamlar, toplumsal mesajlar...) net bir şekilde sunma imkanı tanımaktadır. *“Resimlerinde temel konu insandır. insanın yaşadığı ortamdaki nesnelere ‘düşünce taşıyıcı bir işlev’ yüklemeye çalışır. Yansıtmayı, çoğul anlamları açığa vuran bir etkinlik düzeyinde değerlendirir. İnsan ve onun aynaya vuran görüntüsünü, yanılmalı bir teknik ışığında ele alır. İnsanın yalnızlığı, iç ve dış mekan, gizemli boyutları içinde yansır.”⁶²*

Genelde yansıtmacı tavır içerisinde bulunan sanatçı, özellikle ‘aynaların’ kavramsal boyutlarıyla ilgilenmiştir. Aynalar birer konu olarak değil, resim yüzeyi ile paralelleşen birer yansıtma elemanları olarak tuvallerinin içinde yerlerini bulurlar. Aynaların gerçekleri yansıtma gücü, Ayan’ın resimlerinde toplumun tüm gerçeklerini görmemizi ve sorgulamamıza fırsat vermektedir. Toplumsal hayat, sanatçının resimlerinde büyük bir çıkış noktası oluşturur. *“Ayan’ın ilgilendiği konuları, kaba bir yaklaşımla, üç başlık altında toplayabiliriz. Bunlardan ilk ve en önemlisi, ‘homo politicus’ olarak, kurulu düzenin eleştirisini öngören ideolojik boyutlu resimlerdir. ‘Elektrik işkencesi’nden ‘piyonların piyonları’na kadar bir dizi halinde gerçekleşen bu çalışmalar, yaşadığı olaylara sadece tanık olmamakla yetinmeyip, kendi sorumluluğunu irdeleyen bir aydının tavrını ortaya koymaktır aslında.”⁶³*

⁶¹ Kaj ENGELHART, ‘Cihat Aral’ın Çöp Toplayanları İsveç’te’, rh+sanat, (plastik sanatlar dergisi), s. 75

⁶² Kaya ÖZSEZGİN, Türk Plastik Sanatçıları – Ansiklopedik sözlük, s. 56

⁶³ Mehmet ERGÜVEN, Aydın Ayan 25. Sanat Yılı, s. 2

Aydın Ayan'ın resimleri, bir araç olarak, temsiliyet gücünün mükemmelliğine ulaşmıştır. Bu mükemmellik aynı zamanda plastik becerinin bilinç niteliğindeki sorunsallara dönüştüğü gizemli yansımalarıdır. Başka bir deyişle yetkin bir temsiliyet gücüne sahip, doğanın kusursuz yansımaları ve bir o kadar da düşünsel boyutta açılımlar sunan imgelerdir. Bu kusursuz plastik müdahale'nin (malzeme estetiği) temsili niteliği daima gündemdedir. Nitekim temsil edilen ne kadar mükemmel imgeleştirilse o kadar rahat bir şekilde sembolik eşanlamlarına ulaşılır ve izleyici ile diyaloga girilebilir. Aydın'ın resimlerinde her gün karşılaştığımız gündelik imgeler bilinç altında başka anlamlara ulaşmaktadır. *“O sıralar oturduğu evin bitişiğindeki mezarlık, farklı bir gözle görmeye başladığı mezar taşlarını usulca resmine taşırken, çok yönlü sömürünün tutsağı olmuş insanlar da öznel gemcisiyle bütünleşmektedir hiç şüphesiz.”*⁶⁴

Aydın Ayan, resimlerindeki deşifre edilebilir nitelikte olan simgesel içeriği aktarmak için geleneksel kurallara harfiyen uymuştur. Bu ilk bakışta bir zanaat virtiyözlüyü gibi görünse de aslında söylenecek bir şeyi olmayla bağlantılıdır. imgeleştirilen nesnelere mesajın bir parçası veya kendisi olarak, kendi kişiliğini kazanmaktadır. Ayrıca resimlerinin ortaya çıkma sürecinde faydalanan bir teknik olarak fotoğrafın kullanımı, bu bağlamda resim diline dönüşerek 'vesile' olmaktan çoktan çıkmıştır. *“Yeniden üretimin ancak resim dili ile gerçekleşme önkoşulu, giderek vesileye dönüşen fotoğrafın, sonuçta tamamıyla aradan çekilmesine yol açmıştır. Model, kamera aracılığıyla kaydedilen görüntünün sureti değil, doğrudan doğruya fotoğrafın kendisidir artık; fotoğraftaki sureti, daima modelin kendisinden başka bir şey olması gibi – ve bu olgu, fotoğraftaki suretin resim diliyle yeniden üretiminde, kimi defa hiç beklenmeyen bir sonuca zemin hazırlar: modelden daha fazla modele benzeyen resim – en azından, fotoğraftaki mekanik yeniden üretimin yerini burada her yönüyle insani müdahaleye açık bir işleniş almış olur.”*⁶⁵ Réferans alınan fotoğrafın bu mükemmel imge sunumu, titizlikle insani müdahaleye dönüştürülür ve kusursuz mekanik temsil imgeleri insani duyarlılığın inceliğine dönüşür. (Resim 28)

Sanat tarihi boyunca romantik duyarlılığın çeşitli biçimlerde doğal ve güçlü bir şekilde yüz üstüne çıkarıldığına tanık oluyoruz. En yapısalcı ve maddeci düşünce biçimlerini temel alan akımlarda dahi duygusal ve insani eğilimlere rastlamıştık. Aydın

⁶⁴ Mehmet ERGÜVEN, Aydın Ayan 25. Sanat Yılı, s. 3

⁶⁵ A.g.e., s. 3

Ayan'nun resimlerinde gerçekçi bir doğa temsili, kendiliğinden yansımalar dünyasına ait gizemli bir dünyanın imgelemine dönüşmektedir. Onun dünyası, sorunsallara açık ve plastik değerlerin insanlık adına ortaya koyduğu mükemmel ve titiz uyumunu sergilemektedir.

İnsan ruhunun imgeleştirdiği, sanatçının dünyası içerisinde gizemli varlığıyla yeniden yaratıldığı günümüz romantik resminin en önemli temsilcilerinden biri de Alaattin Aksoy'dur. Sanatçı ifadeci tutumunu ıssız doğa manzaraları içerisinde resmettiği figürleriyle ortaya koymaktadır. *"İnsan ve mekan kavramlarına, bir yaşam yorumu açısından yaklaştığı resimlerinde, ince bir ironi, kurgusal bir düzenleme anlayışı ve zamandan soyutlanmış iğneleyici bir şiirsellik, kimi zaman birinin ya da ötekilerin ağır bastığı bir yaklaşıma göre yorumlanır. İçerdiği biçimle desteklenen bu yorumu, kendi kuşağının paylaşılan ve giderek daha çok kabul görmeye başlayan bir görüş açısıyla da bütünleşmektedir."*⁶⁶ Romantizmin şimdiye kadar gördüğümüz kadarıyla, günümüze bağlı sosyal ve bireysel fenomenlerden kaynaklandığını görmüştük. Zaman – mekan, yaşam – ölüm, genel toplum yapısı, insanlık sorunları, vb. pek çok güncel kavram önemli boyutta manzara resminin oluşum sürecine etki etmektedir. Alaattin Aksoy, insan gizemini zamansızlaştırma ustalığına ulaşmış bir ifadeci tavır içerisinde bulunur. Onun resimlerine metafizik boyut kazandıran, yine hayatın değişik zaman dilimlerinin aynı tuval üzerinde buluşmasıdır. (Resim 29)

Günümüzde zaman kavramının ele alınış biçimleri, resimde doğal olarak ince bir plastik ve psikolojik duyarlılık boyutunu ortaya çıkarmaktadır. Gürkan Coşgun (Komet), Utku Varlık, Burhan Uygur, Aydın Ayan ve Alaattin Aksoy ve son olarak göreceğimiz İrfan Okan'ın resimlerinde 'zaman' kavramının ele alınışı günümüz romantizmi açısından zaman olgusunun önemini gündeme getirir. Alaattin Aksoy'un 'olmayan' dünyanın manzaralarını imgeleştirdiği resimlerinde, farklı zaman dilimlerinin bir arada 'yok' olmasını önleme, zamanın akıp geçmesini engelleme girişimi bulunmaktadır. Bir anlamda yok olanı ölümsüzleştirmektedir. Zamanın gizemli dünyasına yapılan bu plastik müdahalenin bir benzerini, Alp Tamer Ulukılıç'ın resimlerinde görmekteyiz; sanatçı akıp geçen zamanın yok olmadığına, yaşanılmış olanın sabitliğinden kaynaklanan ebedi kalıcılık fikrine inanmaktadır. *"Aslına bakacak olursak her şey geçmişte saklanır ve sonsuza kadar orada kalır. Hiçbir şey bunları*

⁶⁶ Kaya ÖZSEZGİN, Türk Plastik Sanatçıları, Ansiklopedik Sözlük, s. 22

değiştiremez, olmamış kılamaz. Bir olasılık geçekliğe dönüştükten sonra, 'sonsuz kadar' böyle kalacak demektir. Unuttuğumuz, bilincimizden kaçan şey bile dünyadan silinmez; geçmişin bir parçası olur ve dünyanın bir parçası olarak kalır. Her şey akıp gider, çünkü her şey geleceğin boşluğundan geçmişin güvenliğine kaçar!" ⁶⁷

Alp Tamer Ulukılıç'ın resimlerinde, geçmişin donmuş imgeleri yeniden hayat kazanır. yeniden kurgulanan şey, aslında, geçmişte yaşananın kalıcı izleridir. Unutulmaya terk edilmiş fotoğraflar, geçmişin anlık kesitlerini, yani kalıcı izlerini somut bir şekilde aktarır. Sanatçının resimlerinde bu verilerin özenle kurgulandığını görmekteyiz. Kurgulayıp yeniden hayat kazandırma işlemi, bir bakıma geçmiş zamanın huzurlu sessizliğine sığınma girişimidir. Alp Tamer Ulukılıç, fotoğraflara sinmiş hüznü resim diliyle aktarmayı amaçlamıştır. Fotoğrafın bu noktada tüm yaşanılmış olanların 'şimdi'ye yansımaları gibi bir işlevi olduğunu görüyoruz. 'Şimdi'de üretilen bu resimler şüphesiz ebedileşmiş olacaktır. (Resim 30)

Romantik manzara resminin en önemli güncel yansımalarından sayılan İrfan Okan'ın resmine baktığımızda, tinsel manzara ve metafizik kavramlarının ötesinde mekan ve uzam kavramlarıyla yoğrulmuş ifadeci Romantik bir üslupla karşılaşırız. İrfan Okan'ın resimlerinde yaşamımızda günden güne artan imaj bolluğuna karşı da bir tepki gözlenmektedir. (Resim 31) Bu konuyla ilgili olarak daha öncede gördüğümüz günümüz Romantiklerinden Claudia Renna'nın 'Image Collective' (Toplumsal İmgelem) adlı makalesinde, günümüz Romantik bakış açısını ve bu üslubu besleyen çağdaş oluşumları özetlemektedir. Ona göre; kentli insan, günümüzde sunulmuş, reklam gibi herhangi önemsiz ama göz alıcı olmak zorunda olan pek çok imgeyle beraber yaşamak zorunda bırakılmıştır. İrfan Okan'ın resimlerinde Claudia Renna'nın karşı çıkışına çok yakın çağdaş bir eğilim gözlenmektedir; Bir bakıma kentten uzaklaşıp hiç bir eşine rastlayamayacağımız kendine özgü doğa manzaralarına yönelmesinde kentin bu imge bombardımanına duyduğu tepki yatmaktadır. Öte yandan bu doğa görünümüne zaman boyutunu da ekleyerek resimlerini gündelik imgelemden tamamen soyutlamış olur. Yani onun tavrındaki yüce, özgün imaj yaratma girişimi, uzam ve mekan kavramlarının sonsuzluğunda netlik kazanıyor. Onun bu çağdaş girişimini, Üstün Akmen'in son sergisi üzerine yazdığı şu satırlarda daha iyi anlayabiliriz; "*İrfan Okan'ın resimlerini ele alırsak, onun edindiği dünya zamanın,*

⁶⁷ Victor E. FRANKL, Duyulmayan Anlam çılgılığı, s. 91

somut bir sürenin ya da benzeri süre ve süreçlerin değil, kendi halindeki zaman ve süreler olduğunu anlarız. Doğal olarak düş de vardır İrfan Okan'ın resimlerinde, bakarsanız bir ormanda ağaçlar arasında ışık yağar; ışık burada bir huzmedir ama düşsel boyuttadır. Cennete bisikletle gider. Yalnızlaşma, sanrılama hep gizemseldir. Görsel fantezi bir anda ön sıraya oturur. Serbest coşkulu fırça kullanımından çizgisel plastik içinde bazen karabasanlar, trajik yaşam kesitleri, kimi zaman sevinçle kocamanlaşan iç dünyalar yansır. Bu süreç içinde, İrfan Okan resminden zaman konusunda pek çok şey öğrenmeye başlarız. İrfan Okan, zamanı anlatmaya kalkıştığında, şiirsel simgeler düşsel boyutlara ulaşır. 'Kendini tanı ve kendin için zaman yarat' iletilisinin müstehzi bir biçimle anlatılması iste tam bu evrede başlar. İrfan Okan, zaman içinde insani ve insan duyarlılığını, tüm yaşam sorularını da irdeler. Renk ve ışığın birlikteliğinden yakaladığı görsel dili şiirsel içeriğinin dışına taşırır. Düşsel dünyasında söylenceler gizlidir ve o söylencesel dünya, sanki onun kötülükler karşısındaki korunağıdır. İçgüdülerini duygu orantı ölçülerinin temeline dayandıran İrfan Okan resimlerinde arayacağım ve bulacağım soruları önceden hazırladım ben. Saatime baktığım sıradaki 'şimdi' neyi anlatır?, bu 'şimdi' neyi anlatır?. Bu 'şimdi' nedir?, şunu yaparkenki 'şimdi' neyin nesidir?, nedir 'şimdi'?..., ben 'şimdi' neyim? 'şimdi' isem, diğer tüm insanlar zaman mı oluyor. İrfan Okan zamanın neresinde?, yoksa o da mi 'şimdi'? bu soruları hazırladım. Ve de yanıtlarını buluverdim. Eeee... bu iş elbette sandığımız kadar kolay olmaz. N' aparsınız ki, resim de bir tutkudur. Televizyonda 'tele vole' seyretmeye pek benzemez." ⁶⁸

Günümüz çağdaş kent görünümüne getirilen ilginç ve çağdaş yorumlarından birini de yine çağdaş bir sanat akımı olarak ortaya çıkan 'Hafriyat' gurubunda görmekteyiz. Romantik bakış açısı kadar, ifadeciliğin de bu anlamda romantik eğilimleri destekleyen bir gücü olduğunu Hafriyat grubunun resimlerinde daha net bir şekilde gözlemlemekteyiz. Onlarda da çağdaş kent yaşamının getirdiği sorunlara tepkisel yaklaşımlar gözlenmektedir. "Kent yaşamının boğucu karmaşası ve monotonluğu, dehşet verici bir hızı da barındırır içinde. Yapıtlarında bu hızın 'zaman' olduğunu söyleyen ve 1996'dan beri yılmadan bir araya gelen Hafriyat ekibi, bugünün manzaralarını bugünün toplumsal sorunlarıyla yansıtırlar. Pek çok sanatseverin 'Under ground Sanatçılar' olarak andıkları grup, alışılmadık ve sıra dışı sergileriyle özellikle gençlerin dikkatini çekmiştir. Grup üyeleri dört kişiden oluşmaktadır. Klasik çizgiler

⁶⁸ www.artliveon.com/ustun-akman/zamanin-otesine-tasan-bir-zaman-ressami/

yerine renkli bir anlatımı benimseyen ve habersiz çekilmiş fotoğraflardaki doğallığı ve düzensizliği ortaya koyan Hakan Gürsoytrak. Geçmişte tükettiğimiz alışkanlıkları, anıları, zamanları ve malzemeleri canlı renkler ve aynı canlılıktaki mizah anlayışıyla yansıtan Antonio Cosentino. Grubun nispeten daha romantik ve içedönük olan resimlerinde, yaşamın tekdüzeliğini, acımasızlığını ve iletişimsizliğini sunan Murat Akagündüz. Resimlerini gelişigüzel sahneler ve beklenmedik kahramanlarla oluşturan ve sıradan hayatların nasıl da pervasızca gündemi işgal ettiğini vurgulayan Mustafa Pancar. Her gün yaşadığımız ama dikkate almadığımız detayların farkına varmak için Hafriyatçıların dünyasına uğramakta fayda var. Çıktığımızda, kendinizi, dışarıda sürüp giden kaosun parçası olarak görmek çok hoşunuza gidecektir.”⁶⁹

Görüyoruz ki bugün, romantik manzara resminin oluşumunda eskiden olduğu gibi toplumsal olgular çok büyük rol oynamaktadır. Fakat bugün çağdaş kent yaşamı ve teknoloji yeni ahlaki değerler getirirken, medya ve renkli görsel dünyamız, romantik tinsel manzara ressamlarını teşvik etmektedir. Ortaya çıkışından bugüne güçlü bir eğilim olarak hep var olan Romantizm, bir tarz olmaktan öte bir hayat görüşü, yaşamı kavrama biçimi, bir tepki, bir var oluş biçimi, sözün kısası vazgeçilmez bir sanat olgusudur. Günümüzde güçlü bir şekilde sürekliliğini korumaktadır.

3. 3. KİŞİSEL YAPITLAR ve YORUMLARI

Araştırmanın bu bölümünde sunulacak olan yapıtlar, 2001 yılından itibaren üretilen seriler arasından seçilmiştir. Yapıtlarda, sanat tarihinde oluşum gösteren bazı akımlardan sentezler yaparak özgün ve çağdaş bir bakış açısı sunulması esas alınmıştır.

17. yüzyıldan itibaren Romantik ve tinsel bakış açılarıyla üretilen manzara resminin bugünlere kadar gelen serüvenini kısaca incelemeye çalıştık. Tarih boyunca toplumsal gelişmelere bağlı gelişim gösteren Romantik manzara resmi, bugün de kendine özgü toplum yapısının ilginç yansımalarını sunmaya devam etmektedir. İnceleyeceğimiz kişisel yapıtlar bu uzantının bir parçasını oluşturmaktadır.

⁶⁹ www.evin-art.com/artists/artsthome.asp/Arşiv: Kültür Sanat: 28 Ocak 2003

2001 yıllarına gelene kadar kişisel yapıtlarda girişilen pek çok yol bulma çabası, özellikle yapısalcı uygulama girişimleri istenilen verimde sonuç vermiyordu. Yapısalcılık kadar natüralist ve minimalist eğilimler arasında sağlam bir çizgi belirmemişti. Nitekim kişisel ilgiler, plastik kuramlarla oluşturulan özgün bir tarz yaratmaya yatkın değildi. Plastik değerleri yoğun bir desen pratiğiyle kavradıktan sonra duyguları ve tinselliğin hizmetine bırakmak, yapılacak en pratik çözüm olarak görülüyordu. Bu, sonuç olarak verimli bir yol oldu ve nitekim 2001 yılının Nisan ayında, şehir dışındaki 'fabrikalar bölgesinde' yapılan geziler, sonraki uzun bir süreci etkileyecek düzeyde fikirlerin oluşmasında etkili oldu. Bu geziler, 'Eksopolis' (şehir dışı) serilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunun yanında bu yapıtlarda, Fransız Yazar J.J. Rousseau'nun 18.yüzyılın son çeyreğinde, 'Rèveries d'un Promeneur Solitaire' (Bir Yalnız Gezginin Düşleri) adlı yapıtındaki 'doğa içinde yalnız gezgin'in ve Kanadalı sanatçı Eric Demers'in 'Visiter les Entailles de la Terre' (Yeryüzünün Derinliklerinde Gezinti) gibi temalarının büyüsunü bizzat hissettirmektedir. Bu şehir dışı gezilerinin ardından üretilen 'Uzak' (Resim 32), 'Eksopolis-1' (Şehir dışı-1) (Resim 33), 'Eksopolis-2' (Resim 34) 'Diapolis' (Resim 35) adlı yapıtlarla tamamen çağdaş, yeni ve etkili bir bakış açısının ilk temelleri bilinçli bir şekilde atılmaya başlanmış oldu. Öte yandan sadece şehir dışı değil, şehirdeki gündelik hayatın gizemli dünyasını ortaya çıkarma girişimleri ortaya çıktı. 'Barbaros Bulvarı'nda' (Resim 36), 'Megapolis-1' (Resim 37), 'Megapolis-2' (Resim 38), '4.Levent' (Resim 39) adlı resimlerde bu girişimleri görmekteyiz. Bu resimlerle, 1994 yıllarında üretilen 'interieur-exterieur' (iç mekan, dış mekan) kavramlarının sorgulandığı kent manzaralarının gizemine, çağdaş ve nitelikli bir uygulama ile tekrar hayat kazandırıldı. Görünüşte bu eski çalışmalar son dönem yapıtlarla herhangi bir benzerlik taşımaz fakat genel atmosfer ve gizemli atmosferinin tekrar ortaya çıkması açısından önemlidir. Ayrıca yapıtlara verilen 'Eksopolis' (Şehir dışı), 'Mega-polis' (Büyükşehir) gibi isimlerin arkasında coğrafyasına bağlı arkeolojik köklerin izlerini görmekteyiz. Manzaralar isimleri itibariyle coğrafyasına bağlı olduğu kadar, Getirdiği çağdaş romantik anlayışla evrensel bir vizyon sunmaktadır. Örneklediğimiz bu serinin tamamı 2002 yılının şubat ayına Garanti Bankası Sanat Galerisinde sergilenmişti. Bu sergideki resimler arasından özellikle kentsel temalarının işlendiği çalışmalar üzerine sanat eleştirmeni Ümit Gezgin şunları söylemişti;

‘Şimdiye kadar Türk resminde ciddi boyutlarda bu ölçüde dev kapitalist şehirler yaratılmadı. Genç sanatçı kentli olma zorunluluğu ve sorumluluğuyla şehrin mistik arkeolojisine yöneliyor. Yaratmak istediği şey, kapitalistleşmiş İstanbul gökdelenlerinin ve dev binaların pitoresk bir şekilde resmedilişi değildi sadece; bu resimlerin arkasında ortaya çıkan mistik arkeoloji, kompozisyonlarıyla çok boyutlu bir kütle durumunda algılanarak yaratılmıştır. Böylelikle genç sanatçı, kapitalistleşmiş şehrimizin gizemli manzaralarını ortaya çıkarmayı amaçlayan bir resim dili yaratmaya çabalayarak kendine özgü estetiğini oluşturur. Bu resimler, değişik bir çekicilik elde ederek karşımıza estetik bir başarıyla imzalanmış bir gerçeklik olarak çıkar.’

Yapıtlarda amaçlanan sadece kent tarihinin sırlarla dolu gizemli geçmişine bir yorum getirmek değil aynı zamanda da metafizik boyutta da bir başarı elde etmektir. Bu zor yolda önemli olan hayatın içinde olmak olayları bizzat yaşamaktır. Paul Gauguin’de olduğu gibi yaşananları hafızada tinsel olanla karıştırarak ortaya koymaktır. Bu aşamadan sonra ortaya çıkan ne olursa olsun sanatçının duyguları ve bu gizemli manzaraların tuvalde netleşmesidir.

“Yaşam hızla değişmekte ve gelişmektedir. Bu değişim birey yaşantımız ve toplumsal düzenimize anında etki etmektedir. Kanımca, Emre’nin resimlerinde algıladığımız tematik doluluk, tanık olduğumuz güncelin arkasındaki sır dolu dünyadır. Emre’nin tavrı bu gizliliğin perdesini aralayan bir girişimdir. Buradan öyle bir sonuç çıkarırsak yanlış olmaz; Emre’nin resimleri karmaşık bilinçaltının tinsel ve öznel yapısını ayıklamaktadır. Sebep ve sonuç ilişkisindeki ikilemleri üst beyinde tartışmaya açmaktadır.”⁷⁰

2002 yılı resim üretimi ve sergiler yönünden verimli bir yıl olmuştu. Bu senenin sonunda tüm bu ilerlemelerin üzerine bir büyük adım atabilmek ve vizyonu İstanbul kentinin ötesine taşımak amacıyla, uzak bir metropolde, yeni bir seri yapıt ortaya çıkmaya başladı. ‘Banlieu-1’, (Resim 40), ‘Banlieu-2’, (Resim 41), ‘Banlieu-3”, (Resim 42), “10 Allée de la Mousselle” (Musel yolu no.10) (Resim 43), ve ‘Sucy en Brie’ (Resim 44) Bu Avrupa metropolünün yanı başında bulunan Sucy en Brie’nin huzur veren atmosferi ‘Banlieu’ serilerine esin kaynağı olmuştur. Doğayla iç içe eşsiz güzelliğin huzuru duyabileceğimiz söz konusu kasaba görünüşleri, bir yabancının

⁷⁰ Fuat ACAROĞLU, Emre Tandırlı (Sergi Kataloğu), 30 Ocak-25 Şubat 2002, İstanbul

gözüyle tuvale yansımaktadır. Daha önceleri yapıtların oluşumunda İstanbul kenti, bir bakıma ‘Constable’ın Bergholt kentine duyduğu sıla sevgisiyle’ resmedilmişti. Bu güzel kasaba manzaraları ise yerine yabancı bir kişinin duyarlılığıyla resmedilmiştir. Zaten gizemli, bilinmedik ve yabancı bir dünyada, bir o kadar da gizemli manzara resimleri üretmek çok zor görünmüyordu. Nitekim üstünde durulacak olan konu açık ve netti; ‘Paris’in modern görünümündeki büyümlü atmosferi’ ve ‘Paris’in biraz dışındaki keşfedilmeyi bekleyen görsel hazine’. Paris ve İstanbul manzaraları arasındaki belkide en önemli fark şudur; İstanbul peyzajlarında, İstanbul’un hareketli karmaşasına rağmen oranın daimi parçası olmakla gelen bir huzur duygusu, Paris peyzajlarında ise tüm çekici görsel estetiğine karşın, yabancı olmanın getirdiği kişisel huzursuzluk duygusu olarak karşılığını bulur. ‘Etienne Marcel çıkmazı’ (Resim 45) ‘Opera Meydanı’nda’ (Resim 46), ‘Pantin Meydanı’nda’ (Resim 47) bu tinselliği en iyi görselleştiren yapılar arasında gelirler. Bu uçsuz bucaksız kentin geniş meydanları, gündelik ve monoton yaşamlarını sürdüren insanlar için anlamsızlaşmıştır. Dünyayı yönetmeye çalışan başkent sakinleri, yüzyıllardır akıp giden büyük bir kent enerjisinin parçası olmuşlardır. ‘Yıldız Meydanında Yol Ayrımı’ (Resim 48) adlı çalışma, bu engin enerjinin bir parçası olmaya çalışan iki yabancıların şehirdeki konumlarını vurgulamaktadır. Yoğun ve ıssız bu kent, birbirlerine dönerek tek vücut haline gelen bu iki kişiyi yol ayırımına getirmiştir. Geniş bulvarlarda ilerleyen iki yabancı, yollarını, içinde yaşadıkları kent denilen bu ‘yabancı sonsuz kütleleri’ kendi bütünlüklerini parçaladıkları gibi parçalayarak ayırırlar. Günümüz maddeci dünyasına tepki duyan böylesi derin bir kent romantizmi, kaynağını yine kentin gündelik yaşamından almaktadır.

Paris, Okyanus ötesindeki gizemli dünyanın keşfedilmesi için bir adım olmuştu. 2003 yılının Eylül ayında Paris’te yaşanan deneyimler, ‘Paris Resimleri’ başlığını taşıyan sergiyle, Kanada/Ontario’da bulunan Toronto kentinin, yeni dünya izleyicileriyle buluştu. Sergi süresince bu uzak dünyada, kent içi ve kent dışı gezilerinden elde edilen görsel edinimler, Paris’teki atölyede üretilen, ‘Markham street’ (Markham sokağı) (Resim 49), ‘Eleanor’s Barn’ (Eleanor’un çiftlik ambarı) (Resim 50), ‘Down Town-1’ (Şehir Merkezi-1) (Resim 51), ‘Down Town-2’ (Şehir Merkezi-2) (Resim 52), adlı resimlerde hayat buldu. Toronto’nun modern gökdelenlerinden ve sayfiye bölgelerinden oluşan bu manzaralarında sanki ülkesi belli olmayan uzak mistik bir kent resmedilmiştir.

Avrupa'ya geri döndüğümüzde köklü, Sonsuz bir gizemi barındıran Paris metropolünün çıkmazlarında çağdaş kent yaşamının kendine özgü bir büyü olduğu fark ederiz. Son yapıtlarda, çağdaş uygarlığımızın salt gerçekçiliği ve iç dünyamızın büyüdüğü dünyası arasındaki kontrastı özgün plastik bir üslupla ortaya çıkarmayı amaçlıyoruz. Yapıtlarımızı, gündelik monotonlaşmış hayatımızın her gün aynı şekilde yaşadığımız ama göremediğimiz yönlerini görselleştirme girişimi olarak açıklayabiliriz. Yüzyıllarca kimliğini bozmadan bugüne gelen ressam bugün de yeni olanakları sonuna kadar kullanarak en uç noktada üretim yapmak durumundadır.

Amaçladığım bu mesleğin verdiği olanaklar okyanusunda ilerlemeye çalışırken geride estetik ve kalıcı çalışmalar bırakmak. Atölyedeki üretim süreci elbette yaşanan hayatla bire bir etkileşim içerisinde. Nitekim yaşanan deneyimlerin tinsel yansımaları olarak ortaya çıkan resimlerimin çıkış noktasında yine doğanın kendisi yatmaktadır. İnsan, içerisinde bulunduğu modern dünyada, teknolojinin, metalaşan ve tekdüze hale gelen çağdaş yaşamı içerisinde duyguları, tinsel dünyası, anlaşılmasız iç yapısı, her şeyiyle doğanın bir parçasıdır. Yapıtlarda özet olarak söyleyebileceğimiz salt gerçek hayatın 'çirkin' olarak değerlendirilen endüstri, betonlaşma, atık madde gibi nesnelere beklide en güzel nesnelere halinde sanat düzeyine çıkarılmasıdır. Bu noktada güzel ve 'çirkin'in estetik kavramları üzerine bir sorgulama getirmeyi amaçlıyoruz. Beklide sıradan gündelik yaşamımızda hiç dikkat edemeyeceğimiz, görsel bir güzellik sunmayan bir fabrika görüntüsünü, toplumun 'güzel' olarak değerlendirdiği nosyonlara uygun olarak toplumumuza tekrar sunmak, bu tip sıradan ve banal görüntülerin ardındaki gizemli dünyanın imgelemine yardımcı olan, plastik sorunların uygulanmış düzeyinde, tinselliğin görsel boyuta taşınmasıdır. Zaten yaşantımızda eksik olan ve ihtiyaç duyduğumuzda budur.

4. SONUÇ

17. yüzyıldan itibaren Romantik ve tinsel bakış açılarıyla üretilen manzara resminin bugünlere kadar gelen serüvenini kısaca incelemeye çalıştık. Romantik ve tinsel anlayışla üretilen peyzaj, felsefi ve kavramsal boyuttaki zengin mirasını bugünlere kadar taşıdı. Tarih boyunca toplumsal gelişmelere bağlı gelişim gösteren Romantik peyzaj, bugün de kendine özgü toplum yapısının ilginç yansımalarını sunmaya devam etmektedir.

Bir grup özgün yapıtın oluşumunda İstanbul kenti, bir bakıma 'Constable'ın Bergholt kentine duyduğu sıla sevgisiyle' resmedilmişti. Buna karşın, diğer bir grup özgün yapıtta, Paris ve civarının, yabancı bir gözle, gizem dolu bir dünyaya dönüştürüldüğüne tanık olmuştuk. Paris ve İstanbul peyzajları arasındaki belki de en önemli fark şudur; İstanbul peyzajlarında, İstanbul'un hareketli karmaşasına rağmen oranın daimi parçası olmakla gelen bir huzur duygusu, Paris peyzajlarında ise tüm çekici görsel estetiğine karşın, yabancı olmanın getirdiği kişisel huzursuzluk duygusu olarak karşılığını bulur. Sonsuz bir gizemi barındıran Paris metropolünün çıkmazlarında çağdaş kent yaşamının kendine özgü bir büyü olduğunu fark ederiz. Bu türden kentsel bir büyü içerisinde insan bedeni ile değil ruhu ile var olmaktadır. İnsan ruhunun doğanın sonsuzluğuyla bütünleşme dürtüsünün kişisel yapıtlardaki yansımalarını bulmamız zor değildir. Yapıtların pek çoğunda doğa içerisinde küçük noktalar halinde görülen insan figürü, aynı Casper David Friedrich resimlerindeki gibi, ruhundaki evrenin karşılığını aramak için doğanın engin gücüne yönelmektedir. genel olarak doğa içerisinde tek başına veya çift olarak resmedilen figürler, Hıristiyan dinindeki; insan ruhunun güçlü bir ışıktan oluştuğuna olan inancın görselleştirilmesi olarak değerlendirilebilir. Parlak turkuvaz noktalar olarak dikkati çeken figürler kimi zaman kırmızı harelerle sarılırlar. Bu hareler veya lekeler insan ruhunun doğayla olan tamamlayıcı armonisini oluştururlar. Casper David Friedrich'in eserlerindeki kadar titiz bir sembolleştirmeye girilmemiştir. Bunun yerine anlamlar gizemli renk armonileri ile izleyicinin duygularına bırakılmıştır. Önemli olan, içinde yaşadığımız modern kenti maddesellikten uzaklaştırarak gizemli boyutlarını ortaya çıkarmaktır. Bu amaca hizmet eden kutsal ışık figürlerinin, insan elinden geçen günümüz doğa görünümleri ve günümüz dev kent görünümüleriyle plastik anlamda girdikleri diyalog, tüm atmosferi yeterince gerçekten uzaklaştırıp kişisel dünyamızın derinliklerindeki manzaraların

yaratılmasını sağlar. Bir bakıma Doumier'in romantizmindeki hayatın acı gerçeklerinin gülünç hale getirişi, olaylara fazla duygulu bakmasından ileri geliyordu. Bu duygu yüklü, gerçek hayattan uzaklaşma girişimindeki bakış açısı bu kez kentin gizemli mücevherlere dönüşen beton kütleleriyle anlam kazanmaktadır.

Yapıtlarda, çağdaş uygarlığımızın salt gerçekçiliği ve iç dünyamızın büyüdü dünyası arasındaki kontrastı özgün plastik bir üslupla ortaya çıkarmayı amaçlıyoruz. Yapıtlar sonuç olarak, gündelik monotonlaşmış hayatımızın her gün aynı şekilde yaşadığımız ama göremediğimiz yönlerini görselleştirme girişimi olarak açıklanabilir. Bu girişimin kişisel ve duygusal nitelikler taşıması ile sanat tarihinde pek çok eğilimle bağlantılı olduğu açıktır. Bu bağlantılardan en belirgin olanlarını örnekleyip açıklamaya çalıştık. Şunu açık şekilde görüyoruz ki; Tinsel eğilimlerin sanat tarihinde ve manzara resmindeki egemenliği bugün de sürüyor ve insanın karmaşık ruh yapısı, romantik peyzaj türüne yön vermeye hep devam edecek gibi görünüyor.



5. KAYNAKLAR

- ACAROĞLU, Fuat, (2002), **Emre Tandırılı**, (Sergi Kataloğu), 30 Ocak-25 Şubat 2002, İstanbul
- BLONDEL, Alain, (1997), **Allessandra Papetti**, (Sergi Kataloğu), Paris
- BÜHRLE, C.-DUMAS, A. et al (1990), **Un Regard Passioné**, Ed. Skira, Zurih
- CASSAU, Jean, (1987), **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Özdemir İnce, Remzi Kitabevi, İstanbul
- CEZAR, Mustafa, (1995), **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Erol Kerim Aksoy Vakfi Yayınları, İstanbul
- CHAMSON, André, (1957), **Courbet**, Collins, Amsterdam
- CLOUDON, Francis, (1994), **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, 2.Basım, Remzi Yayınevi, İstanbul
- ÇOKER, Adnan, (1993), **Osman Hamdi ve Sanayii Nefise Mektebi**, (Katolog), M.S.Ü. Güz. San. Fak. İstanbul
- DOVIRAL, Bernard, (1990), **Peinture Française Contemporaine**, Nathan, Paris
- DÜZGÖREN, Koray, (1981), “ Doğaya Yöneliş-Anlaşılır Olmak ”, Yaşar Yeniceli’yle söyleşi, **Sanat Olayı**, 6, Haziran, Karacan Yayınları : 57
- EDGÜ, Ferit, (2000), **Komet**, (Sergi Kataloğu), İstanbul
- EKMEKÇİLER, Leyla, Ersin, (1995), **Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Melek Celal Sofu’nun ölüdoğa, Manzara ve Portre Yağlıboya Resimlerinin Uygulamalı Restorasyon Çalışma Yöntemleri**, yayınlanmamış yükek lisans tezi, Danş. Prof. S. Saim Tekcan, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- ENGELHART, Kaj, (2004), “ Cihat Aral’ın Çöp Toplayanları İsveç’te ”, **rh+sanat**, plastik sanatlar dergisi, Eylül, Ekim, : 75
- ERGÜVEN, Mehmet, (1997), **Aydın Ayan 25. Sanat Yılı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- ERHAT, Azra, (1984), **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- FLARISOONE, Michel, (1988), **Impressionism and Symbolism**, Encyclopedia of Modern Art: From 1800 to the present day, Larousse, London
- FRANKL, E. Victor, (1994), **Duyulmayan Anlam Çılgılı**, çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara,
- FREUD, Lucian (2002), **Constable**, Le Petit Journal des grandes expositions, Réunion des Musées Nationaux, Paris

- GERMANER, Semra, (1990), 19 . **Yüzyıl Avrupa'sında Resim Sanatı**, AkSanat Yayınları, İstanbul
- GINA, Pischel, (1981), **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, Görsel Yayınlar, İstanbul
- GOLDWATER, R.-TREVELS, M., (1958), **Artists on Art**, Pantheon, New York
- GÜVEMLİ, Zahir, (1980), **Sanat Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul
- HEANEY, S., (1999), “ Yer Duygusu ”, **Sanat Olayı**, 36, Şubat : 15
- HUYGHE, René, (1980), **Arts Forms and Society** , Encyclopedia of Modern Art, Larouse, Hamyln, Londra
- HUYSSSEN, Andreas, (1995), **Twilight Memories**, Routledge, Londra, New York
- İNANKUR, Zeynep, (1997), **19. Yüzyıl Avrupası'nda Heykel ve Resim**, 1. Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- JAMESON, F., (1999), “ Rimbaud ve Mekânsal Metin ”, **Art-plastique**, 36, Nisan : 106-108
- LACLOTTE, M.-CUZIN J.P. (1999), **Dictionnaire de la Peinture**, Larousse, Paris
- OZANOĞLU, Sönmez G. (1983), “ Şeker Ahmet Paşa ve Türkiye'de İlk Resim Sergisinin 110. Yılı ”, **Boyut**, 13, Mart : 5-6
- ÖGEL, Semra, (1964), **19. Yüzyıl Türk Asker Ressamları**, Türk Kültür Derneği Yayınları, İstanbul
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1994), **Türk Plastik Sanatçıları–Ansiklopedik sözlük**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- PIERRE, D. (1949), **Histoire de l'Art**, Colombier, Londra
- TORCYNER, Harry, (1962), “ La Voix de Mystère ”, **Rhetorique**, 4, ocak : 88
- ROSENBERG, Pierre, (1982), **Tout l'Ouvre Peint de Watteau**, Flammarion, Paris
- SMITH, E.-SMITH, L., (1989), **l'Art d'Aujourd'hui**, Natham, Paris
- TANSUĞ, Sezer, (1999), **Çağdaş Türk Sanatı**, 5. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul
- TORCHINA, L.E., (1998), **Les Impressionnistes et Post-Impressionnistes**, Musée de l'Ermitage, Ed. Sliva, Saint-Pétersbourg
- TORCYNER, Harry, (1992), **René Magritte, Gerçek Resim Sanatı**, çev. Nil Boyacı, Düzlem Yayınları, İstanbul
- TURGUT, Engin, (2001), **Utku Varlık**, (Sergi Kataloğu), İstanbul
- VERTURI, L-DUTTON, E.P. (1964), **History of Art Criticism**, Pantheon, New York

İNERNET KAYNAKLARI

www.arkitera.com/dialog/gunkutakin/yazi3.htm

www.artliveon.com/ustun_akman/zamanin_otesine_tasan_bir_zaman_ressami/

www.debellefeuille.com

www.evin-art.com/artists/artsthome.asp Arşiv : Kültür Sanat : 28 Ocak 2003

www.evrenselbasim.com/ek/index.asp?sayi=110

www.evrensel.net/02/09/28/kultur.sanat

www.galerie.blondel.com

www.hurriyetim.com/NalanYilmaz-04_Agustos_2003,_Pazartesi

www.lebris.com (Araştırma) /Türk Manzara Resmi/Beşiktaş Sarayı/

www.stynios.com/Imge_Collective/Cloudia_Ranne

www.turkjapan2003.org/tj2003tur/35ressam.asp



6. ÖZGEÇMİŞ

Emre Tandırılı 1977 yılında İstanbul'da doğdu. İlk desen eğitimini orta okul sıralarında Mahir Güven'in atölyesinde aldıktan sonra, 1992 yılında İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde girdi. burada temel sanat eğitimi, grafik, resim, heykel, ve yağlı boya gibi pek çok tekniğin yanı sıra, Gülercan Hacıoğlu, Metin Kuş, Oya Tansel'den yoğun bir desen eğitimi almıştır. Dört yıl süren lise eğitiminin ardından 1996 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim bölümü'ne girdi. 1 no.lu atölyede Devrim Erbil, Aydın Ayan, Yalçın Karayağız'dan eğitim alırken Zekai Ormancı'nın halı uygulama atölyesinde devam etti. 2000 yılında 3. lükle mezun olarak Sakıp Sabancı tarafından ödüllendirildi. Başta TRT ve Türk kalp vakfı olmak üzere çeşitli ödülleri bulunan sanatçı, yurt içi ve yurt dışında pek çok karma ve kişisel sergide yer almıştır. 2001 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitü'sü Resim Bölümünde Y.lisans Programına katıldı. Garanti Bankası Sanat Galerisi ve İstanbul Güzel Sanatlar Galerisinde gerçekleştirdiği kişisel sergilerin ardından Y.lisans araştırması ve sanatsal anlamda ufkunu genişletmek için 2002 yılının Eylül ayında Paris'e gitti. Paris III Sorbonne Üniversitesine bağlı Dilbilimleri ve Fonetik kurslarına bir yıl süreyle devam ederek, 2003 yılında Paris I Panthéon-Sorbonne Üniversitesi Plastik Sanatlar Fakültesine yatay geçiş yaptı. Burada enstalasyon, video, gibi çağdaş sanat uygulamalarının yanında serigrafi atölyesinde devam etmiştir. 2004 yılında ise EHESS, Fen ve Sosyal Bilimler Yüksek Okulu'na geçerek, hazırladığı, "Osmanlı Romantizmi" başlıklı doktora projesi için araştırmalarını sürdürmektedir. Ayrıca Paris X. Nanterre Üniversitesine bağlı sanat derneğinde desen dersleri vermektedir. Çalışmalarını Paris'teki atölyesinde sürdüren sanatçı Toronto, İstanbul, Paris, arasındaki sergi etkinliklerine devam etmektedir.



Resim 1 :

Antoine Watteau,

'*Kythnera Adası'na Doğru Yola Çıkış*', 1717

Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 192 cm

Musée du Louvre, Paris



Resim 2 :

Albert Cuyp,

'Dordrecht de Firtina', 1645

Tuval üzerine yağlıboya, 77.5 x 107 cm

E. G. Bührle koleksyonu, Zürih



Resim 3 :

Hubert Robert,

'Hayali Louvre Harabeleri', 1796

Tuval üzerine yağlı boya, 114 x 146 cm

Musée du Louvre, Paris



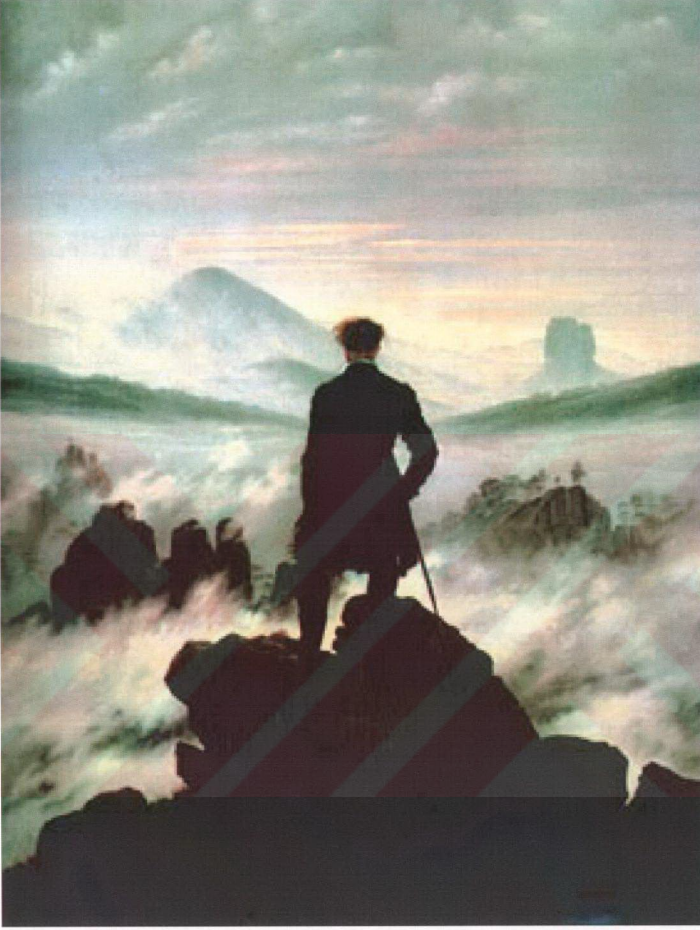
Resim 4 :

John Constable,

'Bostanlık Bahçesi', 1815

Tuval üzerine yağlıboya, 98 x 148 cm

Museums and Galleries, UK.



Resim 5 :

Casper David Friedrich,

'Deniz Kıyısında Fransisken Keşifi', 1818

Tuval üzerine yağlı boya, 95 x 75 cm

Kunsthalle, Hamburg



Resim 6 :

Casper David Friedrich,

'Ayı İzleyen Kadın ve Adam', 1830/35

Tuval üzerine yağlı boya, 34 x 44 cm

National Gallery, Berlin



Resim 7 :

Théodore Géricault,

'*Medusa'nın Sali*', 1819

Tuval üzerine yağlı boya, 491 x 716 cm

Musée du Louvre, Paris



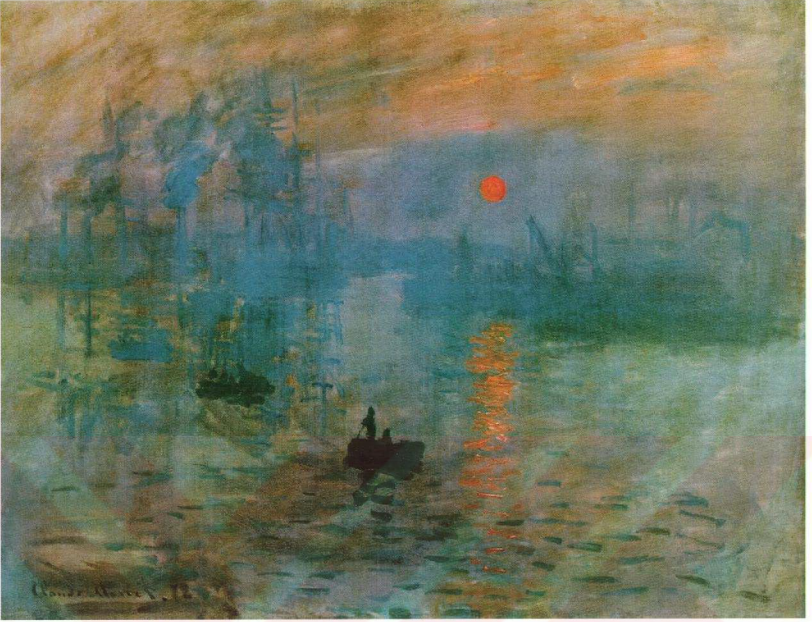
Resim 8 :

Goustave Courbet,

'Ornans' da Cenaze', 1849-50

Tuval üzerine yağlı boya, 314 x 663 cm

Musée d'Orsay, Paris



Resim 9 :

Cloude Monet,

'Gün Doğumu İzlenimi', 1872

Tuval üzerine yağlı boya, 48 x 63 cm

Musée Marmottan, Paris



Resim 10 :

Cloude Monet,

'*Capucines Bulvari*', 1873

Tuval üzerine Yağlıboya, 61 x 70 cm

Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou



Resim 11 :

Alfred Sisley, ‘

Louveciennes' de Done Çekme, 1873

Tuval üzerine Yağlıboya, 46 x 61 cm

Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou



Resim 12 :

Arnold Böcklin,

'Ötüler Adası', 1880

Tuval üzerine yağlı boya, 80 x 150 cm

Staatliche Müzesi, Berlin



Resim 13 :

Arnold Böcklin,

'*Böcklin G6mütü*', 1882

Tuval üzerine yağlı boya, 90 x 140 cm

Staatliche Müzesi, Berlin



Resim 14 :

Henri Matisse,

'*Saint-Michel Köprüsü*' 1900

Tuval üzerine Yağlıboya, 60 x 73 cm

E. G. Bührle Koleksyonu, Zürih



Resim 15 :

Wassily Kandinsky,

'*Mavi Şovalye*', 1903

Tuval üzerine Yağlıboya, 52,5 x 55 cm

Özel koleksyon, Zürih



Resim 16 :

Anselm Kiefer,

'*Negro*', 1984

Tuval üzerine karışık teknik, 330 x 555 cm

Museum of Art, Philadelphia



Resim 17 :

Gerhard Richter,

'Meadowland', 1985

Tuval üzerine yağlıboya, 90.5 x 94.9 cm

The Museum of Modern Art, New York



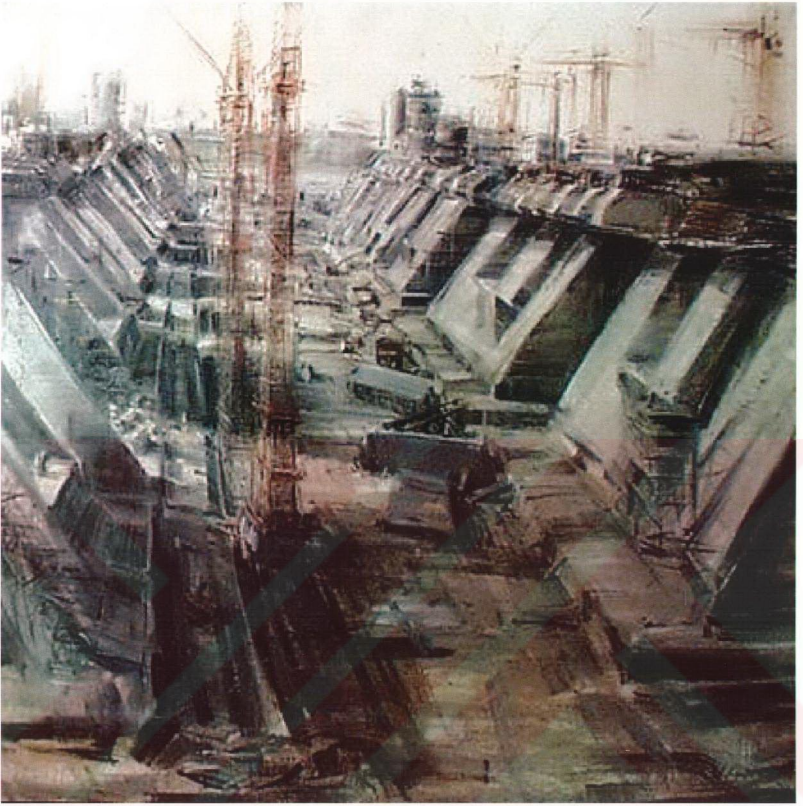
Resim 18 :

Ray Richardson,

'Enkazdan Barınak', 1990

Tuval üzerine yağlıboya, 50 x 85 cm

Özel koleksiyon, Paris



Resim 19 :

Allessandro Papetti,

'*Diagonal inşaat*', 1997

Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100 cm

Özel koleksyon, Paris



Resim 20 :
Eric Demers,

'Yeryüzünün Derinliklerinde Gezinti', 1998

Tuval üzerine yağlı boya, 80 x 100 cm

Özel koleksyon, Paris



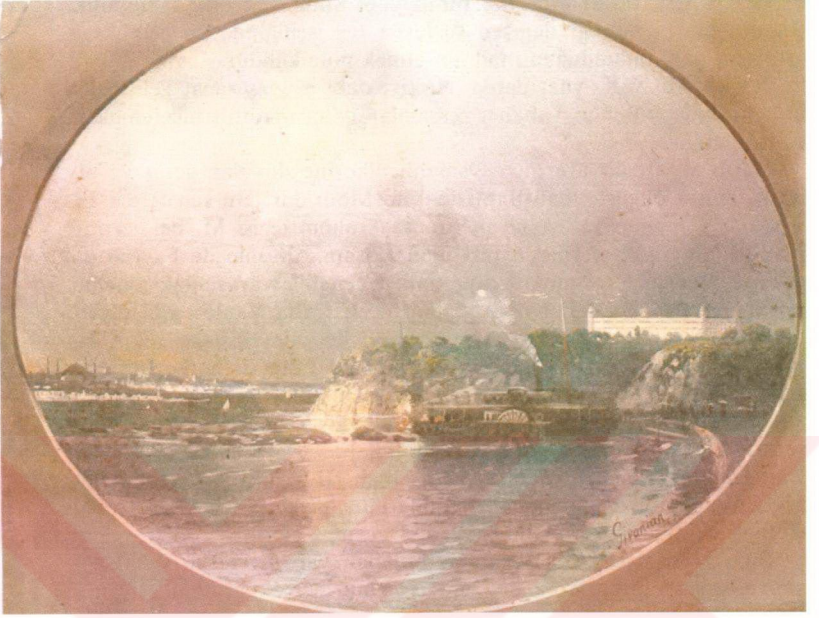
Resim 21 :

James Lahey,

'Pasifik Okyanusu', 2000

Tuval üzerine karşık teknik, 100 x 100 cm

New York



Resim 22 :

Civanyan,

'Istanbul'dan Gece Görünümü', 1840

Tuval üzerine yağlıboya, 41 x 52 cm

Pangaltı Lisesi koleksiyonu, İstanbul



Resim 23 :

Fahri Kaptan

'Arnavutköy' 1903

Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 90 cm

Özel koleksyon, İstanbul



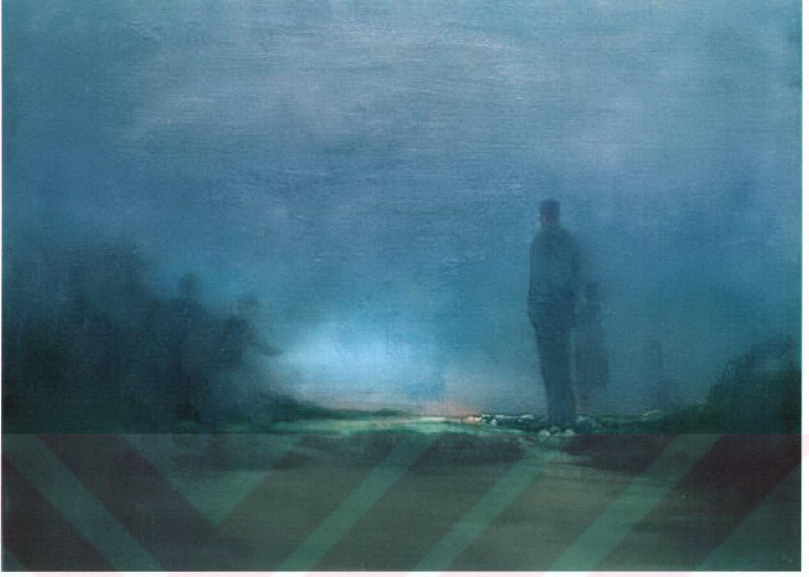
Resim 24 :

Şeker Ahmet Paşa,

'Erenköy'den Görünüm', 1905

Tuval üzerine yağlıboya, 175 x 137 cm

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul



Resim 25 :

Gürkan Coşgun (Komet)

İsimsiz, 1999

Tual üzerine yağlıboya, 97 x 130 cm

Özel koleksyon, İstanbul



Resim 26 :

Utku Varlık,

'Dünyaların Sonuncusu', 2002

Tuval üzerine yağlıboya, 92 x 65 cm

Özel koleksiyon, İstanbul



Resim 27 :

Cihat Aral,

'Gece Çöpçüleri' 2002

Tuval üzerine yağlıboya, 75 x 95 cm

İstanbul



Resim 28 :

Aydın Ayan,

'Alacakaranlık', 2003

Tuval üzerine yağlıboya, 89 x 116 cm

İstanbul



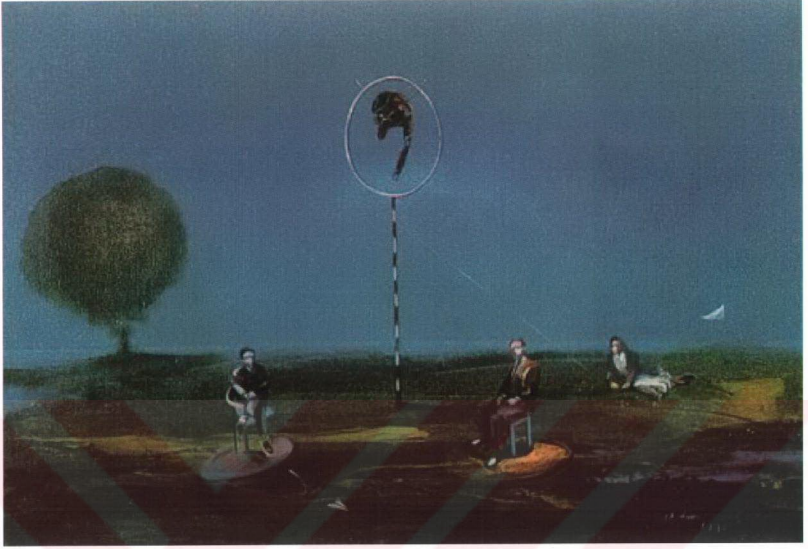
Resim 29 :

Alaattin Aksoy,

İsimsiz, 2001

Tuval üzerine yağlıboya, 54 x 65 cm

İstanbul



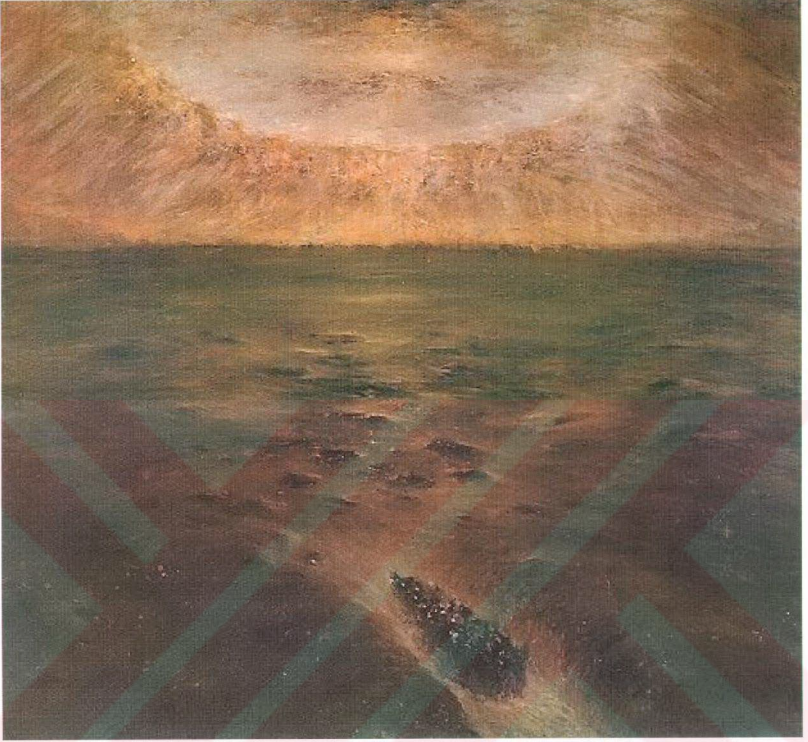
Resim 30 :

Alp Tamer Ulukılıç

'Emekli Bir Pilotun güncesinden I', 1996

Tual üzerine akrilik, 35 x 50 cm

İstanbul



Resim 31 :

İrfan Okan

'İşitmemizin sınırı', 2003

Tual üzerine yağlıboya, 110 x 120 cm

İstanbul



Resim 32 :

Emre Tandırılı,

'Uzak', 2001

Tuval üzerine yağlıboya, 55 x 100 cm

İstanbul



Resim 33 :

Emre Tandırılı,

'Eksopolis-1', 2001

Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 75 cm

İstanbul



Resim 34 :

Emre Tandırılı,

'Eksopolis-2', 2001

Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 55 cm

İstanbul



Resim 35 :

Emre Tandırılı,

'Diapolis', 2001

Tuval üzerine yağlı boya, 60 x 80 cm

İstanbul



Resim 36 :

Emre Tandırlı,

'Barbaros Bulvarı'nda',

Tuval üzerine yağlı boya, 140 x 120 cm

Özel koleksiyon, İstanbul



Resim 37 :

Emre Tandırılı,

'*Megapolis-1*', 2002

Tuval üzerine yağlı boya, 15 x 21 cm

Özel koleksiyon, İstanbul



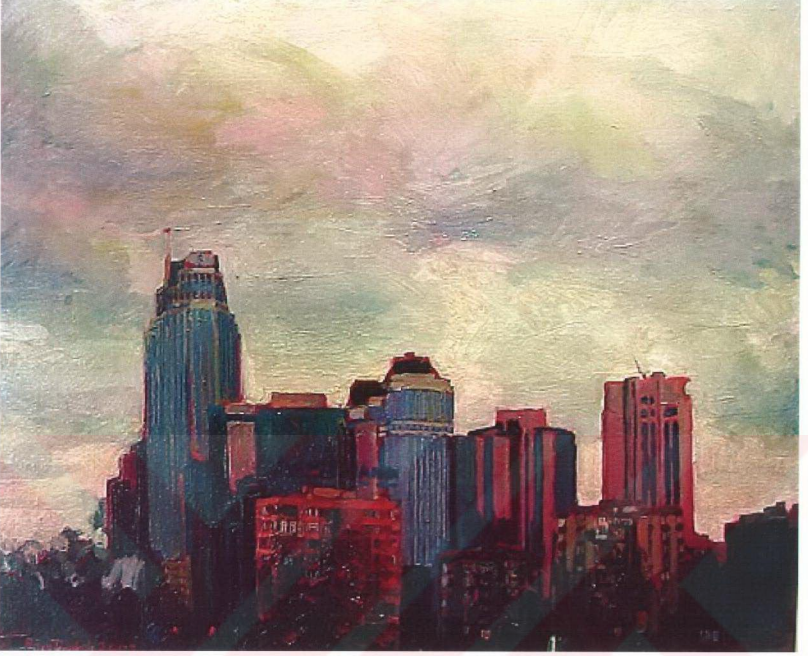
Resim 38 :

Emre Tandırılı,

'Megapolis-2', 2002

Tuval üzerine yağlı boya, 15 x 21 cm

Özel koleksiyon, İstanbul



Resim 39 :

Emre Tandırılı,

'4. Levent', 2002

Tuval üzerine yağlı boya, 45 x 60 cm

İstanbul



Resim 40 :

Emre Tandırılı,

'Banlieu-1', 2002

Tuval üzerine yağlı boya, 16 x 22 cm

İstanbul



Resim 41 :

Emre Tandırılı,

'Banlieu-2', 2002

Tuval üzerine yağlı boya, 16 x 22 cm

İstanbul



Resim 42 :

Emre Tandırılı,

'Banlieu-3', 2002

Tuval üzerine yağlı boya, 19 x 24 cm

İstanbul



Resim 43 :

Emre Tandırlı,

'Mouselle Yolu no.10', 2002

Tuval üzerine yağlı boya, 25 x 35 cm

İstanbul



Resim 44 :

Emre Tandırılı,

'Sucy en Brie', 2003

Tuval üzerine yağlı boya, 70 x 100 cm

İstanbul



Resim 45 :

Emre Tandırılı,

'Etienne Marcel Çıkması', 2003

Tuval üzerine yağlı boya, 33 x 41 cm

İstanbul



Resim 46 :

Emre Tandırılı,

'Opera Meydanı'nda', 2003

Tuval üzerine yağlı boya, 40 x 80 cm

İstanbul



Resim 47 :

Emre Tandırılı,

'Pantin Meydanı'nda, 2004

Tuval üzerine yağlı boya, 60 x 100 cm

İstanbul



Resim 48 :

Emre Tandırılı,

'Yıldız Meydanında Yol Ayrımı', 2004

Tuval üzerine yağlı boya, 81 x 116 cm

İstanbul



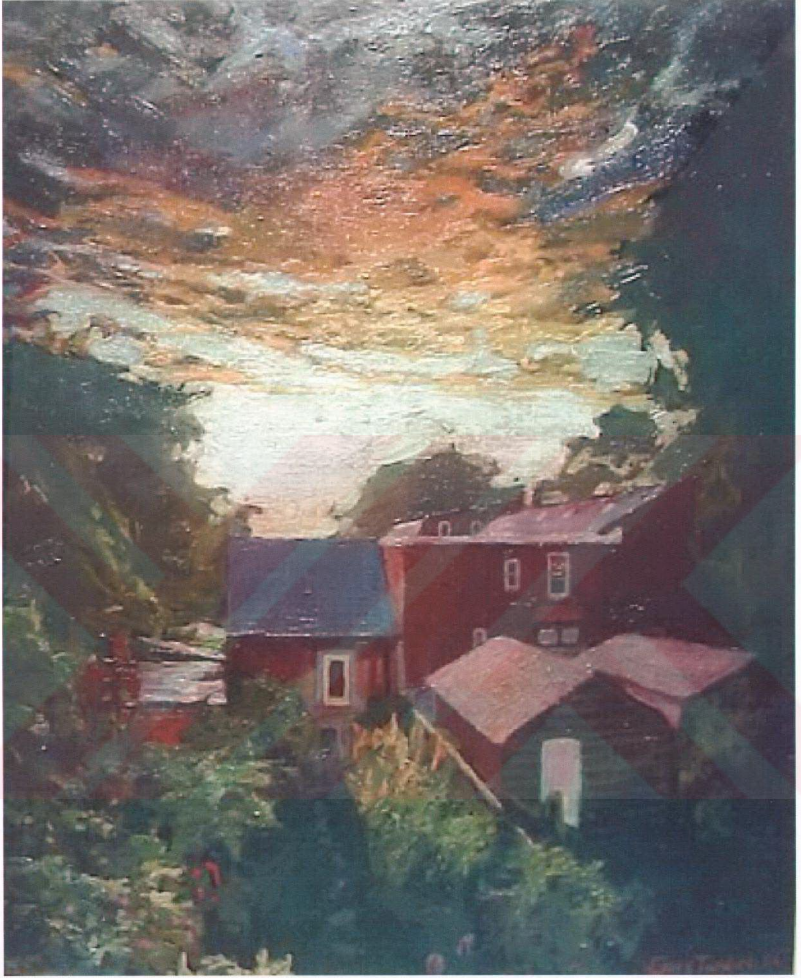
Resim 49 :

Emre Tandırılı,

'Markham Sokağı', 2004

Tuval üzerine yağlı boya, 35 x 50 cm

İstanbul



Resim 50 :

Emre Tandırlı,

'Eleanor'un çiftlik Ambarı', 2004

Tuval üzerine yağlı boya, 61 x 50 cm

İstanbul



Resim 51 :

Emre Tandırlı,

'Şehir Merkezi-1', 2004

Tuval üzerine yağlı boya, 50 x 100 cm

İstanbul



Resim 52 :

Emre Tandırılı,

'Şehir Merkezi-2', 2004

Tuval üzerine yağlı boya, 50 x 70 cm

İstanbul